

FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.*

I. Bergsonova metoda razmotrivanja o smehu in komiki.

Problem smešnosti so skušali rešiti že od Aristotela naprej največji miselci; če torej stopimo tudi mi k temu problemu, nas, pravi Bergson, opravičuje to, da nočemo podati nobene definicije komičnosti: qui nous ne viserons pas à enfermer la fantaisie comique dans une définition. V komiki vidimo v prvi vrsti nekaj, kar živi (quelque chose de vivant); zato moramo pred vsem spoznati, kako ta živi pojav rase in se razvija. Na ta način dosežemo morda nekaj plodovitejšega nego abstraktno definicijo, namreč praktično spoznanje smešnosti, une connaissance pratique et intime, comme celle qui naît d'une longue camaraderie. Ker se vendar v komičnosti pojavlja razumnost pod najneumnejšimi oblikami, metodika v protizakonnosti, slični snu, ki pa ga kot takega takoj spozna cela vrsta ljudi, ali nas ne bo tedaj komičnost poučila tudi o delovanju človeške fantazije, et plus particulièrement de l'imagination sociale, collective, populaire? Ne nazadnje o umetnosti in življenju sploh? —

Že te kratke vrste vržejo za znanstvenika jasno luč na ves Bergsonov spis o smehu. Bergson noče komike definirati, temveč na vsakem, tudi najnavadnejšem slučaju zasledovati le *življenjski* razvoj tega pojava. Komičnost je neko življenje: tu imamo prvo, od Bergsona v nobenem oziru dokazano premiso vseh njegovih naslednjih raziskovanj. Da se komika pojavlja v življenju, o tem seveda morda ni dvomiti; kdo bo pa že zaradi tega komičnost samo istovetil z nekakim življenjskim organizmom, ki rase in se razvija kakor vsako živo bitje? Tako ravnanje pa se mora nazivati tem neznanstvenejše, če služi komu kakor Bergsonu brez vsakega posebnega dokaza celó kot edini kažipot. pri vsem nadaljnjem raziskovanju smešnosti. Sicer pa pove zgorajšnji uvod tudi, zakaj se oklepa Bergson ravno te svoje misli; njemu ni do tega, da poda definicijo komičnosti, on si skuša samo pridobiti neko *praktično* spoznanje *tega* pojava: ves ta Bergsonov spis pa narobe kaže

* Povodom srbskega prevoda: Bergson, Henri. Esej o značenju smešnega. Preveo S. Džamonja. Beograd. S. B. Cvijanović. 1920. 147 str. 5 dinarjev.

najjasneje, da se ta mislec za problem komike kot take sploh bore malo zanima; Bergson se hoče potom tega problema natančneje poučiti le o delovanju socialnega, kolektivnega in ljudskega razuma, problem komike mu je in vedno bolj postaja neki socialni problem *κατ' ἐξοχήν*. Na sebi je ta ideja seveda dobra in ne zasluži nobenega očitania, ker se vendar od nobenega znanstvenika ne more zahtevati, da se naj zanima le za eno stran na nekem problemu. Docela neznanstveno pa je, če stavi Bergson to svojo idejo vsemu podrobnemu raziskovanju problema komike *kar na čelo*, in sicer že tukaj, še v večji meri pa v teku poznejših izvajanj; predno more kdo kolikor toliko resno govoriti o komiki kot nekem socialnem faktorju, si mora v prvi vrsti ogledati komiko kot tako, t. j. brez ozira na „socialnost“ izluščiti najmarkantnejše strani tega pojava. Šele tedaj, če bi se na podlagi take imanentne in le na izkušnji sloneče analize smešnosti dognale strani tega pojava, ki kažejo na prvi pogled najožjo vez z družbo kot tako, šele tedaj bi bilo v znanstvenem zmyslu besede opravičeno, govoriti o komiki kot o nekem socialnem faktorju in to stran komike še dalje razvijati. Bergsonova pot je pa obratna: ta mislec vidi v vsaki komiki že a priori le izvestno delovanje socialnega duha in motri in pretresava vse fakične posamezne slučaje le pod vidikom te svoje „vodilne ideje“. Tako postaja tudi popolnoma razumljivo, zakaj je Bergson na najznačilnejših mestih svojega spisa primoran, da določa čisto ex definitione, na način torej, ki se mu sicer hoče izrečno izogniti, bistvo raznih vrst smešnosti, vse posamezne in izkušenske slučaje komike pa teza in krči v smislu teh svojih definitoričnih premis. To kažejo jasno že njegova sledeča izvavanja. —

Bergson poda tri „fundamentalne“ misli, ki se tičejo v prvi vrsti okolice, v kateri samo se komika pojavlja. Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Ni komike razen v človeški sferi. Pokrajina more biti lepa, veličastna, pusta, nikdar pa smešna; in če se smejemo kaki živali, se smejemo le, ker najdemo na tej živali neko človeško potezo ali neki človeški izraz itd. Kot drugo markantno stran komike pa določa Bergson *nečustvenost* (insensibilité), „ki se veže navadno s smehom“. Da se moremo nad kom smejati, mora vsaj za ta trenotek izginiti vsa ljubezen in vsako sočutje napram tej osebi. Smešnost predpostavlja, da učinkuje, neko trenotno „anestezijo srca“. Il s'adresse à l'intelligence pure. Za tretjo in najbistvenejšo lastnost komike pa smatra Bergson njeno najožjo vez z družbo. „Za komiko bi nam nedostajalo vsakega čuta, da smo sami.“ Smehu je treba odmeva. „Naš smeh je vedno smeh nekega kroga.“ Smešne anekdote,

ki se pripovedujejo v neki družbi, občutimo kot take le v toliko, v kolikor smo tudi člani te družbe. Smeli bo le tedaj razumljiv, če ga pustimo v njegovem pravem elementu, ki je človeška družba, in če skušamo določiti pred vsem njegovo „praktično funkcijo“, qui est une fonction sociale. Ta socialna funkcija smeha „bo, kakor moremo zdaj reči, vodilna misel naše razprave“. Le rire doit avoir une signification sociale. —

Smešnost se nahaja *le* v človeški sferi. Za to trditev ni prinesel Bergson nobenega dokaza. Da za smešnost ni prostora tam, kjer manjka absolutno vsaka duševnost ali psihičnost, o tem gotovo ni dvoma. Zakaj pa bi komika v vsakem slučaju zahtevala izrecno ravno *človeško* duševnost, tega ne pove nobena izkušnja. Nasprotno: ali se ne vede v pravem smislu besede smešno majhen psiček, ki se s srdom spravlja na mirno ga gledajočega psa velikana itd.? Če pravi Bergson, da je ta psiček smešen le zaradi neke človeške poteze, ki jo najdemo na njem, je na to odvrniti, da bi se tedaj tudi o vzvišenosti ali pustosti moglo govoriti le v človeški sferi. Tudi dojemanje vzvišenosti ali pustosti n. pr. neke pokrajine zahteva od naše strani neko projiciranje določene duševnosti na ta predmet: če pa za Bergsona (kakor za vsakega človeka) more biti n. pr. neka pokrajina vzvišena ali pusta, tedaj mora za istega Bergsona tudi naš psiček itd. biti v istem smislu smešen. Da, če poslušamo le izkušnjo, moremo iti še mnogo dalje. Kdo še ni doživel jasnega doživljanja komike, gledajoč n. pr. na neko podrtijo, ki štrli med palačami na vzvišenem mestu v nebo, kakor da je sama tudi palača. Ta podrtija je na tem mestu vsekako komična, čeprav ni noben človek in nobena žival. Tudi dojemanje te komike zahteva seveda od naše strani projekcijo neke duševnosti na to podrtijo in njeno okolico; toda *mutatis mutandis* zahteva isto projekcijo, kakor sem že rekel, tudi dojemanje n. pr. nežnosti, vzvišenosti, pustosti itd., samih lastnosti torej, ki jih najde tudi Bergson ravno v nasprotju s smešnostjo tudi na predmetih, stoječih izven človeka in živali. Končno je reči, da dojemanja komike, ki bi ne zahtevala take projekcije neke duševnosti na dotičen „komičen“ predmet, sploh ni! Tudi gotovo vedenje n. pr. neke osebe nam je komično le zaradi določene duševnosti te osebe, duševnosti vendar, ki je ne vidimo in ne moremo videti neposredno na tej osebi (neposredno vidimo le n. pr. njeno telo, mahanje rok, kimanje z brado itd.), temveč ki jo na podlagi dotičnih neposredno zaznanih fizičnih podatkov nazadnje zopet le od svoje strani na dotično „osebo“ prenesemo, in sicer ravno tako prenesemo, kakor prenesemo drugič od svoje strani drugo duševnost n. pr. na morje, v kolikor se nam zazdi to morje „veličastno“, na pokrajino, v kolikor nam je ta pokrajina

„pusta“ itd. Zdaj je tudi jasno, kje tiči napaka Bergsonove apodiktične trditve, da se smešnost in komika nahaja le v človeški sferi. Bergson je tu enostavno zamenjal prašanje, kaj je komično, oziroma smešno, z bistveno drugim prašanjem, na kak način dojemamo smešnost ali komiko nekega predmeta, t. j. *predmet* smešnosti in komike z *dojemanjem* te smešnosti in komike. Če pa zahteva, kakor smo videli (in kakor je o tem prepričan tudi Bergson) vsako dojemanje komike, oziroma smešnosti kateregakoli predmeta isto projekcijo določene lastne duševnosti na ta predmet, tedaj ne sledi samo iz tega dejstva prav nič za prašanje, kateri predmeti so nam le lahko komični, oziroma smešni in kateri ne. Na to prašanje odgovarja le ona izkušnja, na podlagi katere sem gori s pomočjo le dveh primerov mogel ugotoviti dejstvo, da smešnosti in komike ne nahajamo samo pri človeku, temveč tudi pri živalstvu, da, celó v prosti zunanji naravi. Da se morda najvišja in najintenzivnejša komika nahaja ravno pri človeku, o tem ne dvomim; bistveno drugo prašanje pa je, kje se ta pojav sploh vse nahaja.

Naravnost nepojmljiva je pa gori omenjena druga Bergsonova trditev, da manjka doživljanju komike ali smešnosti čustvovanja. Tudi tisti, ki še nima nobenega pojma o vedi, ki se zove psihologija, bo najgloblje jedro smeha videl ravno v nekem svojevrstnem *čustvovanju* dotične smejoče se osebe. Kako absurdna je Bergsonova določitev smeha kot neke „anestezije srca“, kažejo že vsakdanja, na globokem opazovanju sebe in drugih sloneča izraževanja kakor: „Prav od srca sem se zasmel“. „Do srca ga je ganila komika tega prizora“ itd. To in slično izraževanje meri ravno na najintenzivnejšo komiko ali smešnost; da je Bergsonova teorija resnična, bi se nam ravno to izraževanje najintenzivnejše komike moralo zdeti tako dolgo nejasno in nasilno, dokler ne zamenimo izraza „srce“ z izrazom „glava“ ali „razum“. Kdo bo n. pr. vzklik: „Prav iz *glave* sem se zasmel!“ mogel in hotel le približno tako precizno razumeti kakor n. pr. vzklik: „Prav iz *srca* sem se zasmel!“ itd.? Še tako površno opazovanje samega sebe jasno pove, da tedaj, ko se smejemo, v prvi vrsti *čustvujemo* in da je to za vsako smešnost ali komiko neobhodno potrebno čustvovanje istovetno z neko svojevrstno *radostjo*. Kdor se smeje, se ipso facto na svojevrsten način *veseli*, in sicer je to veselje v tako brezpogojnem smislu najgloblje jedro vsakega smeha, da označuje cela vrsta globokih psihologov čustvo veselja samo le kot neki „notranji smeh“. Naj je to označevanje pravilno ali ne, njegovo brezdvomno resnično jedro tiči v neovrgljivi korelaciji med smehom na eni in nekakim veseljem ali radostjo, splošno nekim čustvovanjem na drugi strani. Posredno sledi to dejstvo tudi iz

čudovite *privlačnosti* vsake komike. Zakaj si želi človek, ki ga je zadela nesreča, večkrat le dovtipov, zakaj je tako priljubljen šaljivec, zakaj drve mase s tako silo k uprizoritvi kake komedije? Morda zato, da se potom teh dovtipov, tega šaljivca ali te komedije doseže delovanje „čistega razuma“ (intelligence pure!)? Ne, temveč da se doživi *radost*, oziroma veselje, ki je nerazdružno zvezano s „komiko“ dotičnega dovtipa, šaljivca, komedije, in da se vsaj za čas tega veselja zabi mnogovrstna nesreča v vsakdanjem življenju! Do istega zaključka nas pa dovede tudi Bergsonovo lastno argumentiranje, ki kaže precejšno površnost tega miselca. Bergson trdi, da je doživljaj komike zato nečustven, ker moramo, če nam bodi kaka oseba komična, vsaj za ta trenotek zabiti na vsako razburjenje (*émotion*), ljubezen (*affection*) in sočutje (*pitié*) napram tej osebi. Od kod pa ve Bergson, da so ta trojna čustva *edina* čustva, oziroma da je *vsak* doživljaj, ki ni razburjenje, ljubezen in sočutje, le čisti razum? Moderna eksaktna psihologija navaja narobe celo vrsto *čustev*, ki niso nobeno „razburjenje“, nobena „ljubezen“ in nobeno „sočutje“. Ker se mi tukaj ni treba spuščati v podrobnosti, navedem le en primer na nevtralnem polju. Pogled na večerno nebo, na kako Rafaelovo sliko, na neki kip itd. lahko zbudi ob enem jasno čustvo ugodja, ki je znano psihologu pod imenom enostavnih *estetičnih čustev*, še tako kratko opazovanje tega čustva pa brezdvomno pove, da *to* estetično ugodje ni ne razburjenje, ne ljubezen in ne sočutje: in vendar je ta „estetičen“ doživljaj *ugodje*, torej čustvo, ki se bistveno razlikuje od vsake *misli* (razuma) in tudi od vsake *predstave*, n. pr. tudi predstave neba, slike, kipa itd., ki služi temu čustvu le kot njegova neobhodno potrebna „psihološka podlaga“. Kakor tukaj estetično ugodje, tako moremo drugič (pri pogledu na druge, „grde“ predmete) doživeti tudi estetično *neugodje*, torej zopet neko čustvo, ki pa ga tudi nikdo ne bo zamenjal z Bergsonovim razburjenjem, sočutjem ali ljubeznijo. Tako nam priča opazovanje samega sebe o celi vrsti doživljajev, ki so brezdvomno čustva, t. j. ugodja ali neugodja, čeprav se nikakor ne dajo spraviti v Prokrustovo posteljo Bergsonovih čustev; to dejstvo kaže pač najbolje neznanstvenost in nejasnost Bergsonovega dokazovanja nečustvenosti komike, osobito če pomislimo, da je, kakor smo gori videli, glasom vseh tozadevnih izkušenj doživljaj vsake komike in smešnosti v najstrožjem pomenu besede istoveten z nekim svojevrstnim *ugodjem*. Vsako ugodje se pa *bistveno* razlikuje od vsake misli (*cogitatio*); da je človek *le* misleče, le „razumno“ bitje, bi ipso facto ne mogel nikdar doživeti kakega ugodja ali neugodja. Če torej Bergson pravi: Dans une société de pures intelligences on ne

pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore..., je odvrniti: v družbi „čistih razumov“ bi se *prav gotovo* (ne samo probabement) nihče ne mogel „jokati“, *ravno tako gotovo pa tudi ne „smejati“*, ker bi iz take družbe a priori bilo izključeno vsako ugodje in vsako neugodje. Najbistvenejša stran smeha je ravno neko posebno ugodje, torej njegova čustvena stran.

Ravno tako je malo utemeljena gori omenjena tretja Bergsonova trditev, da tvori *najbistvenejšo* stran smeha njegova socialna funkcija. Tudi proti temu govore temeljne izkušnje vsakdanjega življenja. Kdo se še ni smejal brez vsake družbe, da brez vsake misli na kako družbo? Kdo se še ni brez vsake družbe prav iz srca zasmel, če se mu je na čuden in „smešen“ način n. pr. večkrat zaporedoma izjalovil kak naklep, če je, šetajoč se v nekem labirintu dreves, proti svoji volji prišel večkrat zopet nazaj na isto mesto, če mu je, zatopljenemu v razmišljanje o najvišjih problemih, prišla čisto nepoklicano naenkrat misel n. pr. na lastne izredno slabe dohodke itd.? Kako je mogel Bergson, ki hoče segati neposredno v življenje, tukaj pozabiti na celo vrsto ljudi, ki se, bodisi v družbi bodisi brez družbe, — človek bi rekel — v enomer le smejejo, ki se jim zdi vse — vsaka malenkost in vsak še tako važen dogodek — skrajno smešno, katerih vse življenje je skoro le nepretrgan smeh? Jasno je, da za te osebe, za te trezne pijance nikakor ne more veljati Bergsonovo načelo: smeh je le smeh „družbe“. Da je smeh v družbi *navadno* intenzivnejši, o tem gotovo ni dvomiti. Tem napačnejša pa je trditev, da se smeh more pojavljati *le* v družbi, oziroma da se moremo smejati le tam, kjer trčimo na drug smeh kot „odmev“ lastnega smeha. Izkušnja, ki je tukaj kakor marsikje drugod edina verodostojna priča, nas nasprotno uči, da se moremo neštetokrat smejati sami brez vsakega ozira na kako družbo, dà, da se nahaja cela vrsta ravno v tem oziru celo *tipičnih* ljudi. In če bi mi Bergson na to oporekel, da so te osebe, ti trezni pijanci pač *abnormni* ljudje, na katere se ni ozirati, odvrnem: naj so te osebe sicer normalne ali ne, faktum je, da se pri vsaki priliki tudi brez vsake družbe ravno *smejejo*, oziroma doživljajo *komiko*; ta smeh in ta komika ostane — smeh in komika, naj izvira potem iz normalnih ali nenormalnih oseb, kar bi pa bilo a priori izključeno, da je smeh le — smeh družbe. Bergsonova teorija smeha pa ne nasprotuje samo faktični izkušnji, temveč tudi najenostavnejšim zakonom logike. Da bi bil smeh le smeh družbe, oziroma da bi — kakor si misli to Bergson — vsak smeh potreboval neobhodno odmev (v obliki smeha druge osebe ali drugih oseb), tedaj bi sploh nikdar ne

moglo priti do kakega smeha. Vsaka *družba* je vendar le izvestna skupina nekih *poedincev* *a, b, c, d* itd. Družba *D* se smeje, se ne pravi torej ničesar družega, nego da se smejejo njeni poedinci *a, b, c, d* itd. Kdor torej kakor Bergson trdi, da zahteva vsak smeh kot svojo *conditio sine qua non* drug smeh (smech drugega poedinca) kot svoj odmev, ta je primoran, da sklepa konsekvntno naprej takole: da pride „družba“ *D* do smeha, zahteva smeh *vsakega* poedinca te družbe kot svoj predpogoj smeh drugih poedincev; ker bi se pa potentakem poedinec *a* mogel smejeti šele, če se smeje poedinec *b, c, d...*, poedinec *b* le, če se smeje poedinec *a, c, d...*, poedinec *c* le, če se smeje poedinec *a, b, d...*, poedinec *d* le, če se smeje poedinec *a, b, c...* itd., bi bil končni smeh vsakega poedinca in torej tudi družbe *D* ravno tako sploh izključen, kakor je a priori izključeno zidanje „mesta“ brez zidanja posameznih „hiš“, kakor je izključeno petje „družbe“ brez petja posameznih oseb itd. Bergsonova teorija smeha torej ni samo faktično neresnična, temveč, če si jo ogledamo natančneje pri luči, celo notranje protislovna!

Kakor njegova glavna misel, taki so pa tudi Bergsonovi argumenti za to misel, ki so, če vpoštevamo v resnici vse, trije. Njegov prvi argument je tale: „Smehu treba očitvidno odmeva. Le dobro poslušaj: ni artikuliran, oster, določen glas; *c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements; ainsi que le tonnerre dans la montagne.*“ Torej smeh je zato le smeh družbe, ker že njegova zunanja stran, namreč njegov glas ni markantno določen, temveč nekaj, kar stremi, povsod odmevajoč, vedno dalje, kar eksplozivno nastane in se potem kakor grom v gorovju počasi dalje vali. Tako argumentiranje presega s svojim praznim simbolizmom še srednjeveško mistiko! Na ta način bi se dalo tudi dokazati, da je n. pr. streljanje s puško možno le v družbi, ker stremi tudi strel, povsod odmevajoč, vedno dalje itd. Drug argument je le nekaj boljši. Gotovo smo, bodisi v vlaku bodisi pri kaki pojedini, že slišali druge pripovedovati medsebojno povesti, ki so bile gotovo zelo komične, ker so se pri tem vsi iz srca smejali. *Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société. Mais n'en étant pas, vous n'aviez aucune envie de rire.* Mi se torej pri tem pripovedovanju vendar nismo smejali, ker nismo spadali k dotični družbi. Kaj pove ta argument? V kolikor morem pri najboljši volji videti, pač le to, da družba smeh pospešuje, oziroma da preide smeh večine članov neke družbe zelo brzo tudi na ostale njene člane. Nikakor pa ne sledi iz tega argumenta, da je smeh izven družbe sploh nemogoč,

da je smeh le smeh „družbe“! Tudi nalezljivost kake bolezni, n. pr. „gripe“, je bistveno večja v družbi na tej bolezni že trpečih oseb; sledi pa iz tega, da se nalezemo te bolezni sploh le v družbi? Bergsonov argument pa postane docela brezpomemben, če se domislimo, kako mnogovrstni razlogi nas morejo odvrčati od tega, da se kot nečlani neke družbe smejemo skupno z njenimi člani: mi se kljub veliki komiki dogodkov v tej družbi s to družbo ne smejemo, ker nam je ta družba popolnoma tuja in nočemo potom svojega smeha obrniti njene pozornosti tudi na-se, ker je ta družba družba „velikih glav“, ki bi nam naš sosmeh morda zamerile, ker je ta družba družba otrok in nočemo s svojim smeh-om kršiti n. pr. svoje avtoritete, ker je ta družba družba naših sovražnikov in nas druga čustva odvrčajo od smeha i. t. d. Neštevilni so razlogi, ki nas v takih slučajih lahko odvrčajo od smeha, razlogi vendar, ki stoje kot taki popolnoma izven smeha in komike, izvirajoč iz okoliščin, našega značaja, samozavesti, bojazni itd. Tretji Bergsonov argument pa poudarja, da se cela vrsta dovtipov ne da prenesti v druge jezike, ker stoji v najožji zvezi s šegami in idejami neke določene družbe: ... que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, relatifs par conséquent aux moeurs et aux idées d'une société particulière? Tudi ta zadnji argument ne velja nič. Prvič se ta argument bistva komike kot take že zato ne dotika, ker velja samo za bore majhen del iz neskončne obilice komičnih ali smešnih predmetov; saj je vendar precejšna večina smešnih prizorov popolnoma neodvisna od tega, v katerem jeziku se n. pr. pripovedujejo ti prizori. Ta argument pa v strogem pomenu besede ne velja niti ne za tiste slučaje, za katere Bergsonu služi, ker je kmalu razvidno, da zamenjava Bergson tukaj *predmet*, ki je komičen, oziroma smešen, s *komičnostjo*, oziroma *smešnostjo* tega predmeta. Da se neki recimo v slovenskem jeziku zabeležen *komičen* prizor (n. pr. kak Prešernov epigram) kot tak ne da prevesti v drug jezik, to pove le, da je *ta* prizor v vsej svoji individualnosti (iz katere ravno izvira njegova komika!) kot tak doumljiv le v slovenskem jeziku, dočim bi nam vsaka prestava v kak drug jezik ne nudila več *tega*, temveč neki *drug* prizor, ki pogreša seveda vsako smešnost. To pa pomeni vendar nekaj čisto drugega nego Bergsonova trditev, da je *smeh* nad nekim prizorom le smeh — *družbe*! Mi imamo predmete, ki so tako ozko zvezani z določeno dobo in šegami kakega naroda, da zahteva dojetanje teh predmetov neobhodno tudi znanje te dobe, teh šeg in dotičnega jezika; če so ti predmeti kot taki komični, se vse to znanje zahteva seveda tudi od strani tistega, ki se hoče nad *temi* predmeti smejati. Vse to pa kaže jasno, da leže v vsakem

takem slučaju vsa ta doba, šega, jezik itd. nekako tudi le na *predmetni* strani, nam dotični „komični“ *predmet* tako razsvetljuječ, kakor nam na drugi strani sijaj lune razsvetljuje opotekajočega se pijanca, kateremu bi se brez te lune tudi ne mogli smejati, ker bi ga brez nje sploh ne videli! Naš *smeh* pa ostane, oziroma vsaj more ostati v enem kakor drugem slučaju le naš individualni smeh, ki ne zahteva *kot tak* nobene misli na kako družbo, še manj pa neki „odmev“ v obliki drugih smehov. Potemtakem morem pač zaključiti, da se je Bergsonu tudi njegova tretja trditev, tičoča se „socijalne funkcije“ smeha, ponesrečila. Sam sem bil že omenil, da družba smeh brezdvomno pospešuje; izvajati iz tega, da postaja „smeh le razumljiv, če... skušamo predvsem določiti njegovo socijalno funkcijo“, je pa ravno tako napačno, kakor če bi n. pr. zdravnik bistvo gripe iskal v nalezljivosti, ne pa v nekih, popolnoma izven pojma „nalezljivosti“ stoječih bacilih. In kakor nam tukaj le-ti bacili razlagajo nalezljivost neke bolezni, tako bo nam tudi dejstvo, da se smeh v družbi večja, postalo razumljivo šele tedaj, če spoznamo natančneje ono stran smeha, ki jo Bergson sploh zametuje, namreč čisto individualno in izvendružbeno smešnost ali komiko. Zdaj se, mislim, kaže še v posebni luči vsa absurdnost Bergsonove metode, ki mu je „vodilna ideja“ to, kar je ravno *problem*, in ki zametava a priori to, kar bi šele moglo rešiti ta problem. — (Dalje prihodnjič.)



MIRAN JARC:

SKOZ ZASTORE ...

Skoz zastore drhtave kakor pajčevina
se vsipajo odbleski streh zasneženih
mi v tiho sobo — kraj želja omreženih,
ki zbuja jih brezbrežna nebesna sinjina.

In same iz sebe v zimski mrak se pnejo sanje,
ki vse še bolj rasto in v temno dalj kipijo
objete z občutljivo melodijo,
ki pritajeno od nekod se vlega nanje.



FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Dalje.)

Zdaj vemo, na kakem fundamentu sloni prvi Bergsonov zaključek, da komika šele nastane, „kadar obrnejo v eno družbo spadajoči ljudje vsi svojo pozornost na enega, izločijo svoje čustvo in puste delovati le svojemu razumu“ (et exerçant leur seule intelligence). Na kaj pri tem poedincu pa se mora obrniti ta pozornost? Dočim je Bergson dosedaj skušal določiti v prvi vrsti „okolico“ smešnosti, upa z rešitvijo tega prašanja priti problemu mnogo bliže. Zato navaja najprej nekaj primerov.

„Človek, ki beži črez ulico, se opoteče in pade: pasanti se mu smejejo.“ Da je ta človek namenoma sédel, bi se mu nihče ne smejal; smejemo se mu zato, ker je sedel proti svoji volji. Če je bil kamen na cesti, bi se mu bil moral v svojem teku izogniti. „Toda zaradi pomanjkljive gibčnosti, raztrženosti ali protivnosti telesa so njegove mišice *po zakonu trajnosti* (par un effet de raideur ou de vitesse acquise) nadaljevale svoje prejšnje gibanje, dočim so izpremenjene razmere zahtevale nekaj drugega. Zato je padel, zato se mu smejejo pasanti.“

Drug opravlja svoje posle z matematično natančnostjo. Toda nekoč mu obrne neki škrat vse na glavo: če pomoči pero v črnilnik, potegne ven blato, če misli, da sede na trden stol, pade na tla, kratko: „ravna brez smisla, kakor stroj, ki teče prazen, le po zakonu trajnosti“ (par un effet de vitesse acquise). Ta človek se premika v tem smislu naprej le zaradi svoje *navade*, dočim bi zdaj moral to premikanje prekiniti ali mu dati vsaj drugo smer. Tudi tukaj je torej smešna le neka izvestna *mehanična odrevenelost* (une certaine raideur de mécanique), kjer se pri osebi zahteva duševna gibčnost in življenjska prožnost.

V obeh teh slučajih pa je komika le akcidentnega značaja, ležeča samo na površju. Globlja bo ta komika tam, kjer ne kažejo te „mehanične odrevenelosti“ samo zunanje ovire, temveč kjer se ta odrevenelost manifestira na zunaj neposredno iz sebe. Semkaj pa spada človek, „ki v svojem mišljenju ni nikoli pri tem, kar dela, ker misli le na to, kar je delal, kakor neko spremljanje, ki ostaja vedno za melodijo“; semkaj spada neka prirojena neelastičnost čutov in razuma (une cer-

taine inélasticité native des sens et de l'intelligence), „vsled katere dotičnik neprestano vidi, česar več ni, sliši, kar več ne doni, govori, kar se več ne pristoja, sploh se ravna po neki pretekli in domišljijski situaciji, dočim bi se moral prilagoditi temu, kar je v sedanjem trenutku realno“. Tukaj leži komika v osebi sami: *c'est la personne qui lui (komiki) fournira tout, matière et forme, cause et occasion*. Vse to pa družo v sebi ravno *raztresenost* (*distract*), kar razlaga tudi priljubljenost tega motiva pri avtorjih veseloiger, n. pr. pri La Bruyèreju. Komika raztresenosti je pa tem intenzivnejša, čim jasnejši ali naravnejši je izvor te raztresenosti. Zato je komična oseba *zar' éξοχήν* Don Quijote, ki, popolnoma zavezani za svoje junake, polagoma jenja biti v svojem mišljenju in hotenju pri teh junakih, temveč hodi sam kot somnambulnež skozi življenje, čigar duh ni samo odsoten, temveč *ob enem prisoten* v nekem čisto določenem, čeprav *imaginarnem svetu*, ki ne pade v ribnik samo radi nepazljivosti, temveč ker gleda — proti zvezdam. Vendar pa je komika tudi teh oseb enaka komiki prvih dveh primerov, tudi ti sanjavi, prenapeti duhovi so „tekači, ki padajo, veliki otroci, iz katerih se norčujemo, zvezdogledi, ki se opotekajo ob realnosti, brezskrbni sanjači, ki jim življenje škodoželjno zastavlja pot“. Tudi tukaj, je v Bergsonovem smislu reči, se smejemo torej le radi „mehanične odrevenelosti“ teh oseb!

Fiksnim idejam na intelektualnem pa odgovarjajo izvestni pogreški na moralnem polju. Moralna pokvarjenost je večkrat le neke vrste omrtvelost duha (*une courbure de l'âme*). Seveda se nahajajo pogreški, ki jih duša popolnoma prevzame v se — brez vsakega ostanka — in ki se v tej nerazdružni *spojenosti z življenjem* dotične osebe pojavljajo v vedno novih oblikah, od zločina do zločina. To so tragične napake. *Smešne* so pa le one moralne hibe, „ki spadajo nasprotno le k našemu zunanjemu bistvu, kakor neki okvir, v katerega smo dejani“. Il (smešna napaka) nous impose sa raideur au lieu de nous emprunter notre souplesse. Nous ne le compliquons pas: c'est lui, au contraire, qui nous simplifie. Moralne hibe, v kolikor so smešne, prenašajo torej odrevenelost na nas, ne preide pa naša prožnost nanje. Mi jih ne pomnožujemo, temveč one nas delajo enostranske. Tukaj leži tudi bistvena razlika med tragedijo in komedijo. V tragediji so strasti in napake nerazdružno zvezane s tragično osebo, so tako vtelesene v tej osebi, da njih ime izgine in mislimo le na to osebo; zato more naslov tragedije biti le lastno ime. „Nasprotno pa ima mnogo komedij neko vrstno ime: *Lakomnež, Igralec* itd.“ Naj bo komična napaka še tako tesno spojena z osebami, „vendar obdrži svojo neodvisno in nedeljeno eksistenco; ostane glavna,

nevidna in prisostvujoča (prezentna) oseba, od katere so odvisne osebe iz mesa in krvi na odru“. Komična moralna napaka se torej z osebami na odru „igra kakor na nekem instrumentu ali pa se ž njimi peča kakor z lutkami“. *Donc ici encore, c' est bien une espèce d' automatisme qui nous fait rire. Et c' est, je le répète, un automatisme très voisin de la simple distraction.* Tudi tukaj se torej smejemo le radi *avtomatizma*, avtomatizma, ki je zelo soroden prosti raztresenosti! Kot poseben argument za to navaja Bergson še dejstvo, da je komična oseba splošno le v toliko komična, v kolikor se te svoje lastnosti ne zaveda. *Le comique est inconscient.* Smešnost je nezavestna kakor Gygov prstan, očitna vsemu svetu, vendar sama sebi nevidna. Tragična oseba ne bo predrugačila svojega ravnanja, če bi tudi slišala našo tozadevno sodbo. Smešno napako pa skuša vsak, kakor hitro postane očita, odpraviti ali vsaj zakriti. V tem smislu se da torej reči, „da smeh biča šege“.

Bergson sklene: „Od tistega, ki leti in pade, do naivnega, iz katerega se norčujemo, od norčevanja do raztresenosti, od raztresenosti do prenapetosti, od prenapetosti do raznih izročkov volje in značaja smo zasledovali, kako se smešno sicer vedno bolj spaja z osebo, vendar nikdar, tudi ne v svojih najsubtilnejših manifestacijah, ne izginja samo, nas vedno opominjajoč na to, kar smo zapazili pri njegovih masivnejših oblikah, namreč na efekt avtomatizma in odrevenelosti“. —

Kar mora pri vseh teh Bergsonovih izvajanjih človeka, ki ima vsaj nekaj pogleda v znanstveno metodiko, takoj osupniti, je pač to, da prenaša tukaj Bergson svojo, očitno mu zelo priljubljeno idejo „avtomatizma in odrevenelosti“ na vse slučaje komike prav za prav le na podlagi *enega in najenostavnejšega* primera, svojega prvega primera o človeku, ki beži čez ulico in pade, pri tem primera, ki dopušča, kakor bomo kmalu videli, kljub svoji enostavnosti še celo vrsto drugih interpretacij. Kdo bo namreč, ki mu ni znana Bergsonova interpretacija tega enega primera, mogel zabresti tako daleč, da bi smatral znane komične junake kakor ravno Dona Quijota, Tartuffa, Georgea Dandina, Molièrejevega *Monsieura de Pourceaugnaca*, kak Gogoljev tip itd. le zato in v toliko za „komične“ osebe, ker in v kolikor očituje njih duševno življenje le — „avtomatizem in mehanično odrevenelost“? Ali ne kažejo ravno največji „komični“ junaki kakor na odru tako v vsakdanjem življenju tako čudovito gibčnost in prožnost svojega duha, da se *v tem oziru* gotovo najugodneje razlikujejo od še tako „resnega“ vsakdanjega človeka? Da nam služi za merilo komike edinole Bergsonova alternativa: gibčnost — odrevenelost duha, tedaj bi med največje „komične“ junake spadala cela vrsta nam tako znanih dolgo-

časnežev iz vsakdanjega življenja, katerih duševnost je v resnici tako zelo podobna avtomatizmu prazno tekočega stroja, dočim bi v zmislu tega merila vsi (tudi od Bergsona) priznani komični junaki s svojimi bliskovito naglimi asociacijami in neprestanim menjavanjem svojega duševnega toka bili pravcati filistri, ki bi nas mogli zazibati samo še v spanje. Isto nasprotje pa kaže tudi že prvi pogled na Bergsonovo uporabo raztresenosti, ki se vleče kakor rdeča nit skozi vsa ta izvajanja. Ali se ne veže tolikrat največja raztresenost ravno z največjo gibčnostjo in prožnostjo duha, kakor o tem jasno priča življenje malone vseh velikih znanstvenikov, umetnikov, politikov, vojskovodij itd.? O Sokratu se poroča, da se je nekoč, zatopljen v svoje probleme, naenkrat ustavil in ostal na mestu celo vrsto ur, ne meneč se za smejočo se okolico. O Newtonu je znano, da se je nekega dne podal v klet, da prinese steklenico vina prijateljem, ki so ga bili obiskali; toda zamišljen v neko prašanje običi Newton s steklenico v roki v kleti, dokler ga ne vzdrami veseli hrup prijateljev, ki so čakali zaman na vino in prileteli v klet, boječ se, da se mu je zgodilo kaj žalega. Tako bi mogli navesti še celo vrsto primerov za skrajno raztresenost, raztresenost vendar, ki ji ne odgovarja noben avtomatizem in nobena mehanična odrevenelost duševnosti. Ali kdo se bo drznil reči, da sta bila n. pr. Sokrat in Newton v omenjeni situaciji, ko sta skušala rešiti morda najvišje probleme, tipa duševne odrevenelosti? Seveda je ta in vsaka druga raztresenost v marsikaterem oziru v resnici obenem komična ali smešna; toda ravno zato, ker je lahko največja raztresenost, kakor smo videli, združena z največjo prožnostjo duha, je popolnoma neutemeljeno in napačno Bergsonovo istovetenje komike ali smešnosti z avtomatizmom duševnosti. Priznati moram, da so iz omenjenih razlogov vsa ta Bergsonova izvajanja, ki so tako važna za vse njegove poznejše misli, že pri prvem čitanju storila name jako neugoden vtis; ta vtis pa nam, če se ne motim, še bistveno poveča le nekaj natančnejša analiza vsakega Bergsonovega primera posebe.

Če človek, ki beži čez ulico, naenkrat pade, se mu gotovo pod gotovimi pridržki vsakdo smeje. Toda kdo *misli* pri tem smehu na „zakon trajnosti“, ki ga ta padec očituje, kdo *misli* pri tem smehu na neko mehanično odrevenelost duševnosti tega človeka? Da pa je ta odrevenelost edini razlog za naš smeh, tedaj bi moral vsakdo pri tem smehu na to odrevenelost ravno tako izrečno misliti, kakor mora drugič izrečno misliti na nesrečo tega človeka, če naj ž njim n. pr. sočustvuje. Da naš smeh nad tem človekom ne zahteva nobene ideje avtomatizma in odrevenelosti, sledi še posredno tudi iz tega, da je ta

ideja vendar povzeta šele iz znanosti, iz naravoslovja in da bi se torej temu človeku lahko smejal le znanstvenik, v prvi vrsti naravoslovec, ki mu je zakon trajnosti kot tak znan in ki šele more v tem padcu najti neko zunanjo manifestacijo tega zakona: temu človeku se pa smeje, oziroma vsaj lahko smeje vsakdo, tudi otrok, ki nima o avtomatizmu in mehanični odrevenelosti nobenega pojma. K temu pa še pride zanimivo dejstvo, ki ga more vsakdo preizkusiti na sebi, dejstvo namreč, da izgine takoj malone vsaka komika tega človeka za onega, ki motri ta padec v resnici le pod vidikom zakona trajnosti in ga v tem smislu „naravoslovno razumeva“: tej osebi ta padec ne bo več „komičen“, ker ga bo gledala tako kakor vsak drug „naravosloven“ fakt, ki stoji kot tak sicer pod zakonom trajnosti, toda izven vsake komike. Pri vsem tem pa še Bergson ta svoj primer na napačen način preenstranski tolmači, namreč s svojim poudarjanjem neprostovoljnosti tega padca. Ali je sploh res, da se smejemo temu človeku le, če neprostovoljno pade, n. pr. zaradi nekega kamna, ki ga ni videl? Ali se ne bomo temu človeku še tem bolj smejali, če mu, bežečemu čez ulico, pride naenkrat čudna ideja, da sede na sredi ceste? Ali je zdaj to nad vse smešno sedenje na sredi ceste efekt avtomatizma in odrevenelosti duševnosti tega človeka? To sedenje je zdaj „prostovoljno“: vsaj Bergson, ki mu je ravno neprostovoljnost padca znak za neko duševno odrevenelost, mora to prostovoljno sedenje izvajati iz posebne gibčnosti duha. In vendar je, ali vsaj more biti tudi to sedenje nad vse komično! Mislim, da že te misli dovolj jasno kažejo ponesrečenost Bergsonove teorije smeha: zakaj se čez ulico bežečemu človeku, ki naenkrat bodisi neprostovoljno bodisi prostovoljno sede, smejemo, more pokazati seveda šele resno znanstveno delo v tej smeri; jasno pa je, da ta smeh ni v nobenem slučaju smeh nad — avtomatizmom duševnosti.

Kritika nadaljnjih Bergsonovih izvajanj je pravzaprav brezpotrebna, ker v vseh teh izvajanjih Bergson to svojo misel le prenaša na vse druge slučaje in k temu še na skrajno umeten način. To kaže že njegov drug primer, oziroma oseba, s katero se igra neki šaljivi škrat. Vsem takim prizorom se otroci tolikrat smejejo, n. pr. v kinematografskih predstavah. Kje pa mislijo in sploh morejo misliti pri tem ti otroci na neki „avtomatizem“ duševnosti dotične komične osebe, na avtomatizem, ki ga povzroča neki, sicer popolnoma neviden škrat? Tudi tukaj je narobe reči, da bo ravno tisti, ki si te prizore predstavlja, v resnici le pod vidikom „mehanizma“, povzročenega od nekega škraata, mogel občutiti bore malo komike dotične osebe, ker bo gledal

na vsa dejanja in nehanja te osebe ravno tako le pod vidikom njih nujnosti in neizogibnosti kakor na kako drugo „naravoslovno“ dejstvo: zakon gravitacije v tem dejstvu mu zastopa v onem prizoru — škrat! Isti razlogi govore tudi proti Bergsonovemu prenosu njegove teorije na pojav raztresenosti in prenapetosti, o čemer sem govoril tudi že zgoraj. Kdo bo smatral, n. pr. Don Quijota, ker živi ta oseba pravzaprav le v nekem idejnem svetu, za duševen avtomat ali kdo se, ki mu izziva Don Quijotejevo življenje veden smeh, smeji „duševni odrevenelosti“ tega komičnega junaka?

Zopet naravnost nepojmljiv je pa Bergsonov prenos njegove teorije na moralno polje, na ono polje torej, s katerim se v prvi vrsti peča tudi vsaka prava komedija. Da bi se mu ta prenos sploh posrečil, je Bergson, kakor smo videli, primoran, da stavi „komične“ moralne hibe kot take v največje nasprotje z dotičnimi živimi nositelji teh hib, v isto nasprotje kakor v svojem drugem primeru škrate z dotično komično osebo. Moralne napake so tedaj smešne, če nastopajo n. pr. na odru kot edine poglavitne, čeprav nevidne osebe (*personnage central, invisible et présent*), ki se igrajo z dotičnim „komičnim“ junakom kakor z — lutko: ta junak je komičen, ker so vse njegove kretnje enake mehanizmu lutke. Na ta način se da mehanična odrevenelost duševnosti komičnega junaka seveda kaj lahko „dokazati“! Toda kateri resni znanstvenik se bo dandanes mogel in sploh hotel ozirati na dokazovanje, ki sloni le na pesniški personifikaciji naših napak? Sicer pa se izkaže ravno tedaj, če se vsaj za trenutek postavimo na to stališče, Bergsonova teorija še od neke posebne strani kot skrajno maloverjetna. Že vsak šestošolec mora dandanes vedeti, da moderna drama kakor v tragediji tako tudi v komediji že dolgo časa več ne pozna tistega puhlega, v prvi vrsti le didaktičnim namenom služečega „klasicizma“ prosvete osemnajstega stoletja, temveč postaja, se vedno tesneje oklepajoč dediščine Schakespearejeve, vedno bolj drama kakor tragičnih tako tudi komičnih *značajev*. Če pa zahteva moderna dramatika, da izvirajo kakor tragična tako tudi vsa komična dejanja in nehanja junaka neposredno iz njegovega *značaja*, torej iz njegove najgloblje lastne duševnosti, kratko: iz njegove lastne *osebnosti*, tedaj izgublja Bergsonova teorija s svojo markantno ločitvijo med komično osebo in njenimi napakami najvažnejšo, t. j. objektivno, zgodovinsko podlago, ki jo nudi le faktični razvoj vseh umetnosti. In če se Bergson toliko opira na lastna imena tragedij in na vrstna imena komedij, mu je z ozirom na omenjeni razvoj moderne dramatike odvrniti, da zasluži in zahteva vsaka komedija, ki zadošča v polni meri postulatoma moderne dramatike, ravno

tako kakor odnosna tragedija *tudi le lastno ime*. V starejši dramatikii pa se nahaja dovolj tragedij, ki zaslužijo tudi le vrstna imena: treba misliti le na celo vrsto takozvanih klasičnih in klasicističnih dram, ki nam predočujejo le neke splošne človeške tipe, a nobenih značajev „iz mesa in krvi“. Kar pa se tiče zadnjega gori omenjenega Bergsonovega argumenta, ki se tiče „nezavestnosti“ vse komike, morem le odvrniti: prvič te nezavestnosti v tej splošnosti sploh ne priznavam, ker nam že vsakdanje življenje nudi dovolj takih slučajev, kjer dotična komična oseba prav nič ne izpreminja svojega vedenja, čeprav se te svoje smešnosti zaveda, in sicer tem manj izpreminja, čim neposredneje izvira ta smešnost iz njenega *značaja*, drugič pa odrekam temu argumentu sploh vsako moč, ker ostane pri vsem tem, ali se svoje smešnosti zavedam ali ne, popolnoma odprto prašanje, v čem torej obstoji nazadnje ta smešnost.

Naj obračam stvar tako ali tako, pri najboljši volji ne morem priznati, da je Bergson le kolikor toliko dokazal ali vsaj v smislu neke verjetnosti utemeljil svoj gori omenjeni končni zaključek, da je komika ali smešnost in genere le plod duševnega avtomatizma. —

Na tem temelju pa sloni ona končna in originalna teorija o smehu, ki je značilna za ves ta esej in ki jo razvija Bergson kratko in jedrnato v nekaj stavkih. Življenje in družba zahtevata od nas vedno pozornost na trenutno situacijo in neko gibčnost telesa in duha, na podlagi katere se moremo prilagoditi družbi. *Napetost* (tension) in *prožnost* (élasticité) sta dvoji, medsebojno se izpopolnjujoči polarni točki življenja. Kjer manjkata telesu, tam se pojavi kmalu slabost in bolezen, kjer razumu, tam se pokažejo oni težki slučaji pomanjkljivega prilagodenja življenju družbe, ki so edini viri vse bede in vseh zločinov. Seveda eliminira že boj za obstanek vse te najtežje slučaje, tako da more človek živeti, more živeti skupno z drugimi osebami. „Toda družba zahteva še nekaj drugega. Družbi ne zadošča samo življenje; ona hoče dobro živeti“. In vendar se mora družba bati, da vsakdo od nas sicer pazi na najsplošnejše določbe življenja, se pa sicer prepusti polagoma avtomatizmu pridobljenih navad, da se njeni člani, iz katerih sestoji, namesto da bi se vedno delikatneje izjednačevali v svojem medsebojnem stremljenju, ozirajo le še na fundamentalne predpogoje tega ravnotežja: „njej ne zadošča gotov in močen sistem oseb, ona zahteva neprestanega medsebojnega prilagodenja“. Zato pa ji mora biti vsaka odrevenelost (raideur) značaja, razuma in celo telesa sumljiva, ker je znak za ločitev od družbe in postaja ekscentričnost. Seveda ne more tukaj družba nastopiti z materialno protisilo, ker

stoji tu nematerijalnemu pojavu nasproti, pojavu, ki jo vznemirja le kot simptom, ki ni nobena grožnja, temveč kvečjemu neka gesta. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*. Tudi družba odgovarja torej (na vsako tako odrevenelost) le z gesto, *smeh je le neke vrste socialna gesta*. Strah pred smehom manjša število ekscentričnosti in vedno večja stremenje po napetosti in prožnosti, zahtevani od družbe. Brez ozira na vse strasti, ki se kaznujejo že po svojih naravnih posledicah, bi ostala še „neka odrevenelost telesa, duha in značaja, ki jo hoče družba tudi še eliminirati, da doseže kar največjo gibčnost in kolikor mogoče veliko družabnost svojih členov“. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment. Ta odrevenelost je smešnost in smeh je njena kazen. —

Posebna kritika te na sebi gotovo zelo originalne Bergsonove teorije je pravzaprav nepotrebna, ker stoji in pade s prejšnjimi Bergsonovimi izvajanci: če smo se, kakor upam, prepričali, da smeh ni le — smeh družbe in če smešnost in genere ni noben avtomatizem duševnosti, tedaj odpade seveda tudi vsak povod, da se naslanjamo na to teorijo. Sicer pa sledi nemožnost te teorije tudi brez ozira na to, da Bergson ni dokazal njenega temelja, iz teh razlogov. Da je smeh le socialna gesta, s katero hoče družba odvracati razne ekscentričnosti svojih členov, tedaj bi družbi seveda nazadnje moralo biti tudi na tem, da izgine sploh vsak povod za smeh. V smislu Bergsonove teorije bi morala družba nasproti svojemu smehu zavzemati v principu isto stališče, kakor ga zavzema n. pr. nasproti kaznilnicam, bolnicam, paznikom itd. Dokler so ljudje taki kakor sedaj, so seveda potrebne kaznilnice, bolnice, pazniki itd. Toda v principu stremi vendar v prvi vrsti ravno družba za tem, da je treba vedno manj takih, s človeško pomanjkljivostjo najtesneje zvezanih zavodov, poklicev itd. Ravno tako bi pa, da je Bergsonova teorija prava, v principu ravno družba morala stremeti po tem, da je treba vedno manj smeha. Odgovarja pa to faktom? Ali ne tvori ravno komika tudi eno onih strani življenja, ki jih noče ne posameznik ne družba *nikdar* izgubiti, ali ni smešnost *ravno v svojih najvišjih oblikah* faktor, ki stoji v isti vrsti celo z našimi kulturnimi vrednotami? Na tem, glasom vsakdanje in umetniške izkušnje neovrgljivem dejstvu pa se razbije vsa Bergsonova teorija, po kateri bi družba in vsak „družaben“ posameznik v principu moral koprneti po tem, da — se mu ni treba več smejati. Proti tej teoriji pa govori slednjič najodločneje tudi to, da bi smeh družbe, če ga vzamemo v

zmislu Bergsonove socialne geste, nikdar ni dosegel svojega namena, tudi zato ne, ker se javlja vseskozi *zakonito* tudi tam, kjer družba sploh ne more imeti takih namenov. Bil sem že omenil, da se nahaja tem manjši strah pred smehom, čim bolj izvira smešnost ali komika iz značaja dotične „komične“ osebe; rojen komik se bore malo briga za smeh okolice, da, ta smeh ga še jači, ker mu je znak za to, da se ta okolica izvrstno — zabava. Mi se nekako zakonito smejemo nadalje pa tudi tam, kjer nimamo nobenega povoda, zahtevati neko bodisi telesno bodisi duševno prožnost, n. pr. človeku, ki trči v *trdi temi* ob neko soho, na ovinku kljub svoji pazljivosti ob neko damo itd. Naj ima ta človek še tako prožno telo in duševnost, te sohe, dame itd. *ni mogel* videti: torej bi po Bergsonu tukaj moral odpasti vsak povod za smeh. Vsakdo si more sam zamisliti celo vrsto takih in še boljših primerov za brezdvomno zelo smešne prizore, prizore vendar, ki absolutno ne morejo biti znak za kako še tako majhno odrevenelost telesa ali duha. Mi se pa drugič zopet redno smejemo tudi tam, kjer bi s tem smehom, da je smeh le Bergsonova socialna gesta, morali hoteti doseči nekaj, kar stoji v dijametralnem nasprotju s tem, kar v resnici želimo mi in družba: mi se smejemo raztresenosti velikih znanstvenikov, umetnikov itd. Kdor pozna dušo teh oseb, bo vedel, da bi eliminiranje njihove raztresenosti bilo istovetno z eliminiranjem njihovih znanstvenih in umetniških idej. Stremi pa po tem eliminiranju tisti, ki se smeje vedenju teh oseb, stremi po tem družba? Mislim, da se dovolj jasno vidi, kam pelje Bergsonova teorija, če jo dosledno izpeljemo. Še jasnejše pa se bo to videlo še v teku poznejših izvajanj, ko bomo slišali, kako skuša Bergson sam prenesti to svojo teorijo tudi na polje — dramatike.

Tudi glede te kardinalne Bergsonove misli smo torej, kakor upam, čisto naravnim potom došli do negativnega rezultata. Brez dvoma je mnogo takih slučajev, kjer nadomešča ravno naš smeh vsako drugo vzgojo in služi torej v resnici neki socialni profilaksi. A vse to je vendar le *ena* stran smeha, pri tem stran, ki je smehu kot takemu popolnoma *akcidentelna*, ker se nahaja toliko slučajev najintenzivnejše komike brez vsake primesi te „socialne“ strani; to dejstvo je pa jasen znak za to, da je ta, od Bergsona za bistvo smeha proglašena stran gotovih slučajev komike le postranski efekt nekega mnogo globljega, nazadnje čisto psihološkega bistva smeha in komike, ki ga Bergson očitvidno sploh ne pozna. Vso njegovo metodo pa osvetli morda najbolje to, da moramo torej tudi zdaj, ko se nahajamo na koncu Bergsonovih *principijelnih izvajanj*, ponoviti to, kar smo zasledili že na drugih mestih, namreč da jemlje Bergson za faktum nekaj, kar je ravno

problem, in se niti ne dotika tega, kar bi šele moglo vreči neko luč na ta problem. Kaj pomaga potemtakem, če Bergson iznova opominja, da s tem ne podaja definicije komike, temveč da mu služi to le kot vodilna misel za vsa poznejša izvajanja: videli bomo, da vsa ta poznejša izvajanja, ki se tičejo posameznih vrst smešnosti ali komike, s to „vodilno mislijo“ stoje in padejo. (Dalje prihodnjič.)



F. GOLAR:

BUDNICA.

Praprot zori, in višnjeve rože
polne so rose jesenske —
v temni se dalji ostro blestijo
pogôrja in šume gorenjske.

Strme, ponosne v sinjo višino
k zvezdam nebeškim plamené,
kot bi tajno prisegala zemlja,
ob Korotanu snežniki stoje.

Bratje, ali razumete divno,
jasno njih govorico?
— Ne klonite glave, sinovi,
ali vidite svobodno ptico?

Prost in silen v brezmejnem obzorju
jastreb in sokol vihari —
bog Perun in bog Triglav ti kliče:
Sloven, ne udaj se, udari!

Zlato-žareč se meč nad tvojimi
polji ob jutrih srebrnih leskeče —
Zgrabi ga, da ti zasine
solnce odrešenja in sreče.

Praprot zori, in višnjeve rože
polne so rose jesenske —
v temni se dalji ostro blestijo
pogôrja in šume gorenjske.

Večkrat ste že bolje peli - Florijan

FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Dalje.)

II. Bergsonova analiza posameznih vrst smešnega.

A. Komika v obliki, potezi in premikanju človeškega telesa.

Opozarjajoč na smešnost nekih grbavcev (*bossus*), postavi Bergson za komiko v obliki telesa po kratkem uvodu čisto *ex definitione* tole formulo: *Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire*. Smešna more torej postati vsaka pohabljenost, ki bi jo lahko posnemal normalno razvit človek. Ali se ne zdi grbavec kakor človek, ki se le slabo drži? Njegov hrbet je pač le ostal skrivljen. Zaradi protivnosti materije, zaradi odrevenelosti (*par raideur*) se ga je navzela ta slaba navada. Tudi obraz bo torej komičen, če nas spomni na neko otopelost, rekel bi sesedenost v splošnem toku in gibčnosti obraznih potez. Vsak karakterističen, bodisi lep, bodisi grd obraz se ne da izčrpati, nudeč vedno novih vtisov, dočim komičen izraz ne obeta več, nego neposredno daje. *C'est une grimace unique et définitive*. Vsa duševnost človeka je v teh črtah nekako okamenela. In katerikoli obraz je tem smešnejši, čim bolj zbuja v nas idejo nekega enostavno mehanskega dogajanja (*l'idée de quelque action simple, mécanique, ...*), v katerem se ne more izgubiti vsa osebnost. Tudi fizijognomijo delata torej smešno le neki avtomatizem in otrpelost (*automatisme, raideur*), na zadnje odsotnost duha, oziroma *popolna raztresenost* (*distraktion fondamentale*), kažoča, da se izgublja duša v čisto mehničnem dogajanju. V tem smislu je treba razlagati tudi bistvo karikature, ki je torej neka otopelost duha kažoča spaka (*grimace*). Ker moremo duševnost, ki se javlja v vsej svoji gibčnosti v materiji, nazivati nežnost (*grâce*), je smešnost kot mehaniziranje duševnosti nasprotje nežnosti, ne pa lepote: *Il est plutôt raideur que laideur*.

Mislim, da mi ni treba tratiti mnogo besed, ki naj pokažejo znanstveno praznoto tega simbolizma. Prvič se mi zdi sploh skrajno ne-taktno in k temu še v znanstvenem pogledu nemetodično, jemati za

izhodni primer, ki naj pojašnjuje vse drugo, gotove vrste telesne pohabljenosti. Kateri, za smešnost vsake vrste še tako dovzetni osebi, ki je le kolikor toliko normalnega duha, se bo zdel grbav človek smešen, ker je — grbav? In kako more Bergson govoriti tukaj o nekem avtomatizmu duševnosti, ko priča že vsakdanja izkušnja o tem, da se najde tolikrat ravno med grbavci najrazvitejša duševnost, in sicer čisto intelektualna kakor čustvena! Semkaj spadajo tudi n. pr. grbavi „dvorni norci“ prejšnjih stoletij, grbavi junaki globokih žaloiger, ki se jim ne more nihče smejati, itd. Vsekako pa sledi iz tega, da se nobena telesna pohabljenost (skrivljen hrbet, dolg nos, dolge roke in kratke noge ali narobe itd.), ki bi za kakega zlovoljnega poredneža morda vendar prišla v poštev kot slučaj telesno-oblikovne smešnosti, kot taka ne more smatrati za znak duševne otopelosti od te pohabljenosti prizadete osebe. Če bi mi pa Bergson morda oporekel, da tu ne gre za duševnost osebe, ki je nositeljica dotične telesne pohabljenosti, temveč le za duševnost, ki se manifestira v dotični telesni anomaliji (skrivljenem hrbtu, dolgem nosu ...) kot taki, odvrnem: Bergson sam izvaja, da je obraz tem smešnejši, čim bolj zbuja v nas l'idée de quelque action simple, mécanique, où la personnalité serait absorbée à tout jamais, torej idejo čisto mehničnega dogajanja, ki ne more absorbirati vse osebnosti. Kako pa naj ločimo od osebnosti, ki je telesno pohabljena, še neko (mehanicirano) osebnost, n. pr. skrivljenega hrbta, dolgega nosa itd.? Ravno tako prazno besedičenje brez vsake znanstvene vrednosti pa se mora našemu avtorju očitati tudi tedaj, če govori tukaj brez ozira na osebnost o neki avtomatizirani duševnosti — skrivljenega hrbta, predolгих nosov, rok itd. Proti vsemu temu govori pa še izrecno vsa tozadevna najvsakdanjejša izkušnja. Mi vsi se gotovo večkrat smejemo predolgemu nosu, velikanski glavi itd.; v vseh teh in podobnih slučajih pa gotovo prav nič ne mislimo na neki duševni avtomatizem, ki bi se naj pojavljal v dotičnih komičnih tvorbah, kar pa bi bilo neobhodno potrebno, da je Bergsonova teorija prava. V vseh teh slučajih se lahko smeje tudi otrok, ki sploh še nima nobenega pojma mehanične otopelosti. Vsaka analiza smešnega bo pa le tedaj znanstvena in uspešna, če vpoštevava v resnici to in le to, kar se da ugotoviti pri vsakem doživljanju smešnosti — bodisi kot moment tega doživljanja samega, bodisi kot njegov neobhodni predpogoj, ne pa tedaj, če izvaja kakor Bergsonova, bistvo smešnega iz premis, ki nimajo na sebi nobene znanstvene vrednosti in ki jih poleg tega tudi vsakdanja izkušnja ne potrjuje. Da, vsa tozadevna vsakdanja izkušnja tem premisam, če vidim prav, naravnost nasprotuje: tisti, ki bi po načinu pesnika v resnici v

omenjene „smešne“ telesne tvorbe začel polagati neko duševnost in gledati prve kot neko vtelesenje te duševnosti, tisti bi vsaj za časa tega (torej Bergsonskega) polaganja in gledanja gotovo ne dojel ravno — „smešnosti“ dotičnih tvorb; o tem se lahko vsak sam prepriča, če se napram omenjenim telesnim oblikam skuša postaviti na stališče takega „čustvovanja“. Poleg vsega tega pa se vsiljuje že tukaj prašanje, kaj si naj pravzaprav mislimo pod „avtomatizmom“ ali „mehanizmom“ duševnosti. Bergson tolmači ta pojem po analogiji mehanizma zunanje, fizične narave. Duševna ali psihična realnost pa ni fizična, očitujoč vzporedno s tem na vsej črti tudi specifično svoje, nefizikalne zakone, ki jih je odkrila in še odkriva moderna eksaktna psihologija, n. pr. zakone pažnje, spomina, vaje, motivacije itd. Če pa kaže vsa duševnost, torej tudi ona, ki odgovarja dojemanju smešnega, kot svojevrstna realnost tudi čisto svojevrstno zakonitost, ki omogoča od fizijologije bistveno različno vedo, namreč psihologijo, kak smisel ima tedaj, prenašati zakone fizikalnega sveta na duševnost, oziroma razlagati neke duševne pojave po analogijah iz fizične narave: Bergsonov avtomatizem duševnosti, ki mu služi kot glavno in edino izhodišče, stoji v ostrem nasprotju z onim tokom moderne znanosti, ki se kaže v absolutni avtonomiji moderne fizijologije na eni in psihologije na drugi strani. Zato ne morem od nobene strani priznati pravilnosti Bergsonovih dosedanjih podrobnih izvajanj, ki torej v resnici stoje in padejo z njegovo v prejšnjem odstavku orisano „vodilno mislijo“: smešna je mehanizirana duševnost. —

Isto pa velja tem bolj o naslednjem „zakonu“, ki se tiče komike v premikanju in potezah človeškega telesa in ki „se sicer da brez vsega izpeljati že iz zgorajšnjih razmišljanj“. Ta od Bergsona (morda iz zadnjega razloga) zopet čisto ex definitione postavljen zakon se glasi: *Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique.* Lege, poteze in gibanja človeškega telesa so torej prav v toliko smešna, v kolikor nas spominjajo pri tem ta telesa prostega mehanizma. Za splošni dokaz tega zakona navaja Bergson troje primerov. Prvič navaja vedenje in poteze govornikov, ki se medsebojno prepirajo. Poteza naj sledi „fundamentalnemu zakonu življenja“, qui est de ne se répéter jamais! Temu življenjskemu zakonu, nikdar se ponavljati, pa očitvidno nasprotuje vedenje naših govornikov, kjer se v perijodičnih presledkih vedno ponavlja isto premikanje rok in glav. Tudi tu se torej smejemo, ker vidimo pred seboj mehanično poslujoče avtomate. „To ni več življenje, to je avtomatizem, zasidran v življenju in posnemajoč življenje.

To pa je smešnost.“ Iz istega razloga pa postane — to je drug Bergsonov primer — vsaka poteza, ki ne kaže na sebi nič smešnega, takoj smešna, če jo kdo drug posnema. Tudi tukaj imamo pred seboj ponavljanje, in posnemanje neke poteze dela to-le zato smešno, ker pokaže na njej neki avtomatičen, t. j. protiživljenjski moment: da se ta poteza pokori zakonu življenja, bi se ne dala posnemati. Smešnost tega posnemanja bo seveda tem večja, če se zadnje še strne z že na sebi čisto mehanskimi načini, n. pr. z neprestanim (fingiranim) žaganjem lesa, udarjanjem s kladivom itd., s čini torej, ki že na sebi obračajo pozornost le na neki mehanizem. Kot tretji primer pa služi Bergsonu tista znana uganka v Pascalovih „Pensées“, da postane dvojica sličnih obrazov, izmed katerih ni záse noben smešen, ravno na podlagi te sličnosti smešna. Tudi to dejstvo sloni zopet le na ponavljanju dotičnih potez: *C'est que la vie bien vivante ne devrait jamais se répéter.* Pravo, živo življenje ne kaže nobenega ponavljanja. Zato tiči tudi za sličnimi, t. j. ponavljajočimi se obrazi neki protiživljenjski mehanizem, ki daje tem obrazom značaj industrijskih fabrikatov in je edini vzrok našemu smehu: *Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est ici la vraie cause du rire.* — Ko je Bergson na podlagi teh trojnih primerov utrdil svojo glavno izhodno tezo, prehaja k sličnim pojavom na odru in razlaga kratko na isti način, zakaj se smejemo, kadar nastopi cela vrsta v vsem si podobnih oseb, ki v koraku prihajajo, na udarec skačejo, plešejo, se enako kretajo itd., zakaj, kadar se perijodično ponavljajo iste besede in situacije, na simetričen način zamenjavajo razne vloge itd. Bistvo veseloiigre obstoji torej — Bergson meri tukaj izrecno na svoja poznejša izvajanja — morda v tem, da pokaže življenjske dogodke v neki mehanski razporedbi pri vsej verjetnosti, t. j. življenjski dozdevnosti teh dejanj. (... *l'art du vaudevilliste étant peut-être de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance, c'est-à-dire la souplesse apparente de la vie.*) Tudi smešnost dogodkov na odru izvira torej le iz mehanizma, kažočega se v njih protiživljenjskem ponavljanju.

Vidi se, da je Bergson tukaj prvič poskusil tudi neki dokaz za dvoje svojih dosedanjih tez, s svojim zakonom namreč, da pravo življenje ne pozna nobenega ponavljanja, oziroma, da je tukaj vsako ponavljanje znak nekega protiživljenjskega, mehanskega avtomatizma. Kdor le nekaj pozna Bergsona, ve, da igra ta zakon kardinalno vlogo v vsej njegovi filozofiji sploh; nikjer pa ni podal Bergson še posebnega

dokaza za ta svoj zakon in ga tudi ni mogel, a, ker je prav lahko pokazati, da ta „zakon“ bistvu življenja, t. j. duševnosti naravnost nasprotuje, oziroma da bi salva veritate tega zakona bil vsak razvoj kake le kolikor toliko višje duševnosti v naprej izključen. Za primer navajam le dandanes vsakemu začetniku v psihologiji znane zakone neproduktivne asocijacije predstav, spomina in vaje. Med najvažnejše asocijacijske zakone spada n. pr. zakon zaporednega obnovnega sonastopanja predstav, ki so se bile iz katerihkoli razlogov že prej večkrat pojavile v istem časovnem redu. Ker se izkušenski veže n. pr. občutek bliska tolikrat z občutkom groma, gledanje nekega pašnika z videnjem pastirja, duh po karbolu z obvezanimi ranami itd., doživljamo pri drugih prilikah, kadar bi na podlagi takozvanih zunanjih dražljajev moglo priti le do predstav n. p. bliska, pašnika, karbola itd., tolikrat ob enem v istem časovnem redu n. pr. predstavo groma, pastirja, obvezanih ran itd. Neprecenljiva važnost te zakonitosti za ves razvoj duševnosti je na prvi pogled jasna, saj moremo na zadnje le na podlagi tega zakona, če vidimo, da se je stemnilo nebo, da pada dež, da je semafar na to ali ono stran postavljen itd., sklepati, n. pr. da je blizu vihar, da bo dobra letina, da pride vlak itd. Kar velja za „gledanje“, velja seveda tudi za „slišanje“, „vohanje“, „tipanje“ itd., tako da je splošno reči: le na podlagi omenjenega in ostalih asocijacijskih zakonov moremo doznati tudi to, kar je še skrito in nevidljivo, česar še ni, ker leži v bodočnosti, le na podlagi teh zakonov moremo skleniti v neko organično celoto vse to, kar nam je v sedanjem trenutku dano le v smislu nekih poedinih fragmentov. In vendar slone vsi ti zakoni na zakonitem ponavljanju istih ali sličnih doživljajev neke osebe! Isto velja tudi za spomin. Spomin na včerajšnjo gledališko uprizoritev, na neki prejšnji izlet, na mlada leta itd. predpostavlja brezpogojno neko ponovno predstavljanje dotične dvorane, oseb, besed, petja, gest..., dotične pokrajine, vremena, gore, naporov..., domače hiše, bratov in sester, že davno morda umrlih tovarišev, vaše lipe... itd. in vsi zakoni spomina, ki mi jih tukaj ni treba natančneje razvijati, slone na zadnje na takem ponavljanju istih ali sličnih doživljajev. Kdo pa more dvomiti o neprecenljivi važnosti spomina za razvoj vse duševnosti? Da nimamo spomina, bi stala naša duševnost še na nižji stopnji nego življenje marsikatere živali, tekoč enostavno naprej od občutka do občutka brez vsake nadaljnje in izkušenski neovrgljive vezi preteklosti s sedanjostjo in bodočnostjo, brez vsake enotnosti naše zavesti in brez vseh na tej enotnosti slonečih višjih duševnih aktov, n. pr. vseh onih

doživljajev, ki jih predpostavljajo specifično človeški kulturni činitelji kakor znanost, umetnost in religija; brez spomina, torej brez zakonitega ponavljanja raznih doživljajev bi v hipu prenehal vsak „razvoj“ duševnosti in s tem tudi vsaka „zgodovina“. Morda najjasneje pa se pokaže vse to pri psihološko nedvornem dejstvu vaje, ki obstoji splošno — posameznih zakonov mi tudi tukaj ni treba navajati — v tem, da postajajo isti doživljaji in duševni čini ravno na podlagi čestega ponavljanja vedno popolnejši. Ta izpopolnitev more biti pri tem, kakor znano, celo trojna. Prvič se more tikati preciznosti ali natančnosti dotičnih duševnih aktov: ponovno opazovanje (predstavljanje) istih barv, premikanj, prostornih količin... ponovno poslušanje istih glasov, intervalov, melodij..., ponovno pokušanje istih vin, likerjev, sladkorjev... itd. omogoči n. pr. vedno natančnejše razlikovanje med dotičnimi barvami..., glasovi..., vini... itd. Opetovano ponavljanje doživljajev in duševnih činov pospešuje drugič brzino njih aktualiziranja v določenem slučaju: na tej zakonitosti sloni n. pr. vedno hitrejša branje, mišljenje, telovadenje... učenca, ki se vse to pridno „učí“, t. j. često ponavlja doživljaje in duševne čine, odgovarjajoče branju (predstave črk, „pomenske“ doživljaje...), mišljenju (misli, sklepanja...), telovadbi (občutke napora, lege, „v sklepah, mišicah“, volja...). Slednjič pa se s pogostim ponavljanjem naša duševnost tudi po svojem predmetnem obsegu bistveno širi: Kdor isti predmet ponovno opazuje, posluša..., bo našel na njem vedno večje število prej neopaženih posebnosti, kdor neko dejanje večkrat ponavlja, bo trčil na vedno večje število okoliščin, ki jih mora pri tem vpoštevati itd. Na podlagi te trojne izpopolnitve (preciznosti, brzine, razširjenja) pa postajajo vsi duševni akti tam, kjer naj služijo določenim smotrom, z opetovanim ponavljanjem obenem vedno pravilnejši, oziroma pripravnejši za dosego smotrov, t. j. taki, da omogočijo vedno intenzivnejše duševno delo z vedno manjšim naporom in z vedno manjšimi pogreški. Iz tega si lahko vsakdo sam izvede pomen, ki gre vaji, torej zopet zakonitemu ponavljanju duševnih aktov za razvoj naše duševnosti: tudi brez vaje bi ostal ta razvoj na najnižji stopnji.

(Dalje prihodnjič.)



FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Dalje.)

Že ta kratka izvajanja, mislim, zadoščajo, da spoznamo neutemeljenost in napačnost Bergsonovega kardinalnega „zakona“ (ki je obenem ključ vse njegove filozofije): življenje ne pozna ponavljanja. Ponavljanje spada narobe vsaj med najbistvenejše faktorje življenjskega napredka, brez orisanega zakonitega ponavljanja življenjskih aktov bi ostalo življenje neobhodno na stopnji najnižjih organizmov! S tem pa padejo vsa zgorajšnja Bergsonova izvajanja smešnosti nekih pojavov iz njih „protiživljenjskega“ ponavljanja. Ponavljanje ni protiživljenjskega značaja, temveč tvori narobe, kakor smo videli, neobhoden predpogoj za vsak razvoj življenja sploh. Sicer pa se pokaže zdaj še v posebni luči skrajna nelogičnost vsega Bergsonovega argumentiranja. Mi se gotovo večkrat smejemo vedenju prepirajočih se govornikov, posnemanim potezam, sličnim obrazom in vsemu temu odgovarjajočim pojavom na odru. Je pa v resnici le ali sploh ponavljanje neke duševnosti oni činitelj, ki nam v teh in podobnih slučajih izvabi smeh? Da je temu tako, tedaj bi se nam vsekako moralo zdeti smešno tako izrazito ponavljanje duševnosti, kakor smo ga morali ugotoviti n. pr. pri vsaki reproduktivni asocijaciji predstav, pri spominu in vaji. Kdo pa se bo smejal samo zaradi tega, ker sam ali kdo drug n. pr. misli, opazivši temno nebo, na bodoči vihar, se spomni svoje mladosti, se uri v branju, mišljenju, telovadbi, memorira neko pesem itd? Da je ponavljanje ali vsaj možnost ponavljanja duševnih aktov, t. j. Bergsonov „mehanizem“ življenja kot tak zadnji izvor smešnosti, tedaj bi se vsi omenjeni in podobni pojavi, ki so tolike važnosti za vsako življenje, ki se naj razlikuje od prostega životarenja najprimitivnejše živali, morali smatrati naravnost za tipično smešne ali komične. Tu ne pomaga Bergsonu nobeno izvijanje ali izgovarjanje, nisem ga dejal v španske hlače neke srednjeveške silogistike, temveč postavil pred oklep nekih rezultatov moderne psihologije, ki zahtevajo od njega le dvoje: ali da opusti vse svoje (dosedanje in bodoče) teze o smešnosti ali pa da smatra smešnost, oziroma komiko za znak naprednega življenja. Če stori prvo, molčim seveda; če pa stori drugo,

bi ga moral razen tega, da mu te eventualnosti ne bo nikdo priznal, opomniti še na to, da bi s tem tudi od te strani prišel v največje nasprotje z glavno tendenco svojega lastnega spisa, ki obstoji, kakor sledi deloma že iz njegovih dosedanjih izvajanj, vendar v tem, da le pravo, napredno življenje ni — smešno življenje. Aut, aut! Bergson torej ni na noben način dokazal ne svoje prve podrobne teze, da more postati komična vsaka abnormalnost, v kolikor se da posnemati, ravno tako pa ne druge, da so lege, poteze in premikanja smešna, v kolikor nas spominjajo na neki prosti mehanizem. Njegov dokaz za prvo tezo sledi pravzaprav šele pri razvijanju druge, kjer določa posnemanje z neke vrste ponavljanjem, dočim dokazuje drugo tezo neposredno s pojmom ponavljanja. Zdaj vemo, kaj leži na tem ponavljanju; za utemeljitev teh tez bi prišla torej v poštev le Bergsonova prejšnja principijelna izvajanja, orisana v prvem odstavku. Potemtakem pa morem zopet ugotoviti, da z njegovo tamošnjo „vodilno mislijo“ tudi vsa njegova sedanja podrobna izvajanja stojijo in padejo.

Kaj pomaga po tem takem, če Bergson zopet opominja, da se vsa ta izvajanja ne smejo smatrati v smislu neke enostavne formule. „V nekem smislu se seveda nahaja taka formula, toda konkretna komika se ne razvija iz nje enostavno le v eni smeri.“ Pot duha je sličen vijugi, ki jo proučava matematik pod imenom rolete (roulette), cikloidi, ki jo opisuje n. pr. neka točka na periferiji kolesa voza, premikajočega se v ravni črti naprej: *ce point tourne comme la roue, quoi qu'il avance comme la voiture*. Ta točka se premika, kakor kolo in teče vendar obenem naprej kakor voz. Kar nam pri vsem tem mora ostati kot jasen kažipot pri raziskovanju smešnosti, je le mehanizem, kakor neka skorja nad življenjem: *Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter, image centrale d'où l'imagination rayonne dans des directions divergentes*. V kolikerkoli smereh se pa razvija konkretna komika iz tega središča? Bergson navaja troje takih smeri.

a) Najprej se more mehaniziranje življenja pokazati v katerikoli okornosti, ki zatemnjuje gibčnost življenja (*une raideur quelconque appliquée sur la mobilité de la vie*). Semkaj spada n. pr. vsaka maskerade, smešnost mode, pobarvanih las, rdečega nosu, zamorca, ki se nam zdi umetno preoblečen, itd. Globlje se pojavlja ta okolnost tam, kjer se tiče neposredno notranjosti, torej n. pr. pri oni graščakinji Jeromeovi, ki dá, da more z vso lahkoto opravljati dobra dela, v svoji bližini nastaniti ateista, ki ga potem spreobrne, ki napravi iz poštenih ljudi pijance, da jih potem reši teh strasti itd. V družbi se pa pokaže ista smešna okornost pri takozvanih družabnih oblikah, ceremonijah,

ki so za socialno telo to, kar obleka za posameznega človeka itd. Slednjič pa pride ista smešna okornost na dan povsod tam, kjer kažejo naša dejanja ali naše besede stremljenje po neki nadvladi nad samim življenjem, kar se vidi v besedah zdravnika v Monsieur de Pourceaugnac: „Vaša dijagnoza je tako učena in tako lepa, da pacient ne more biti nič drugega nego hipohondričen melanholik; in če bi še to ne bil, tedaj bi moral to postati že radi lepih reči, ki ste jih govorili, in radi izvrstnosti dijagnoze, ki ste jo postavili“. V vseh teh slučajih teče torej mehanizem življenja od umetnega mehaniziranja človeškega telesa do kakršnegakoli zamenjanja življenjske naravnosti z mehanično umetnostjo.

b) Dočim se je zgoraj pokazala smešnost v tem, da je otopelo človeško telo do enostavnega stroja, se pa kaže druga smer izviranja komike iz mehanizma življenja tam, kjer duševnost sama ne stopi v dovoljno nasprotje s fizičnim telesom. Za to smer postavi Bergson to-le formulo: *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.* Komičen je torej vsak dogodek, ki obrača našo pozornost na fizično naravo neke osebe tam, kjer gre za njeno duševnost. Le iz tega razloga se smejemo n. p. besedam, kakor: „Bil je pošten in čisto okroglega telesa“, govorniku, če mora najlepše perijode naenkrat prekiniti radi hudega zobobola, osebi, ki se pri vsaki svoji besedi pri- tožuje čez svoje tesne čevlje ali svoj pretesni pas, sploh človeku, čigar pozornost nadleguje le njegovo telo. Le radi tega razloga junaki žaloiger ne pijejo in ne jedo in, če le mogoče, tudi ne sedajo; kdor namreč sredi kakega patetičnega govora sede, nas spomni na to, da ima tudi telo. In Napoleon je po bitki pri Jeni prusko kraljico, ki ga je sprejela kakor junakinja žaloigre, po kratkem razgovoru čisto prav najprej prosil, da naj — sede. Semkaj spada tudi vsaka oblika, ki hoče zatreti vsebino, črka, ki hoče vladati nad duhom, kar se kaže n. pr. pri advokatih, sodnikih in zdravnikih, kadar ti o zdravju in pravičnosti govore tako, kakor da je glavna stvar pri vsem tem le to, da imamo sploh zdravnike, advokate in sodnike. V teh slučajih stopi sredstvo na mesto smotra, poklic ni več za občinstvo, temveč občinstvo za poklic. Zato se taki motivi uporabljajo tudi često na odru, n. pr. v „*Amour médecin*“, v kateri komediji reče n. pr. Bahis: „Bolje je, da umrje po pravilu, nego da se reši proti njemu“, Desfonandrès: „Naj pride karkoli, oblika je treba ščititi“, kar še njegov tovariš Tomès posebe utemeljuje, rekoč: „Mrtev človek je mrtev človek, ničesar drugega; zanemarjanje oblike pa škoduje vsemu medicinskemu poklicu“ itd.

c) Življenje se giblje vedno okoli neke osebnosti, dočim je mehanizem prosta stvar (une chose). Iz tega izvaja Bergson to-le tretjo smer izviranja komike iz mehanike življenja: Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose. Mi se torej smejemo vselej, kadar dela kaka oseba na nas vtis neke stvari. Radi tega se smejemo Sanchu Pansi, če pada gor in dol kakor kaka napeta vreča, baronu Münchhausenu, če frči skozi zrak kakor kanonska krogla, klovnom, ki padajo sem in tja ne kakor živa človeška telesa, temveč kakor mrtve žoge, sploh ljudem, ki se vedejo, kakor lesene lutke. Semkaj spada tudi pojav sugestije, ki omogoča hipnotizerju vsako nakano z dotično osebo, kakor da je oseba postala neživa stvar. Med vsemi zgorajšnjimi surovimi nastopi in najfinejšo sugestijo pa leži seveda v smislu iste smeri izviranja komike iz mehanike življenja cela vrsta smešnih učinkov, ki se pojavijo, če se stavi človek enostavno v isto vrsto z mrtvimi stvarmi, kakor n. pr. pri Labicheu, kjer prešteva gospod Perrichon kratko pred odhodom zaradi večje varnosti svojo prtljago na ta način: „Štiri, pet, šest, moja žena sedem, moja hčerka osem in jaz devet“ itd.

Kako pa pride do tega, da se vse te omenjene smeri smešnega od toliko različnih strani in vidikov vendar strnejo v le eno celoto konkretne komike. „Pod vplivom katerega pritiska in katerega čudnega sunka drči komika od slike do slike, vedno bolj se oddaljujoč od svojega izvora, dokler se ne prekine in izgubi v neskončno dalekih analogijah? Toda mi vprašamo tudi, katera moč deli in iznova deli veje drevesa v vejice, korenine v koreninice?“ Le neki strog zakon prisili vsako živo energijo, da si izvojuje toliko prostora, kakor sploh more. Or c'est bien une énergie vivante que la fantaisie comique, plante singulière qui a poussé vigoureusement sur les parties rocailleuses du sol social, en attendant que la culture lui permît de rivaliser avec les produits les plus raffinés de l'art. Tudi komika ima torej svojo življenjsko energijo in tej energiji je pripisovati, da je in ostane na socialnih tleh vzrastli tok konkretne komike kljub vsem posameznim diferencijacijam organsko-enotnega značaja.

Jasno je, da slone vsa ta izvajanja neposredno na Bergsonovih prejšnjih premisah, ki se tičejo njegovega pojma mehanike življenja. In če smo se dosedaj mogli prepričati o tem, da je ta pojem napačen in da ga Bergson ni mogel posebe dokazati tudi ne s svojim podarjanjem ponavljanja, tedaj nam tudi ni treba več nobenih posebnih argumentov proti Bergsonovemu orisu zgorajšnjih trojih smeri nastajanja komike. Bergson sam izhaja tukaj ponovno iz svoje mehanike

življenja kot nekega centralnega središča konkretne komike. Take mehanike pa sploh ni, to se pravi ni mehanike, ki bi *nasprotovala* življenju. Življenje, to je duševnost, ostane — duševnost, naj se kaže na ta ali na drug način, zakoni življenja ostanejo zakoni življenja, to se pravi, ni zakonov, ki bi kot zakoni zunanje, fizične narave nastopali obenem kot zakoni življenja in to življenje „mehanizirali“. Če kdo hoče, ga še opomnim na absolutno avtonomijo moderne fiziologije na eni in psihologije na drugi strani, iz katere jasno sledi, da ni nobenega prehoda iz fizične v psihično zakonitost in narobe, vsaj nobenega v Bergsonovem smislu.

Sicer pa se izkažejo tudi Bergsonova tozadevna posamezna izvajanja precej klavrna. Seveda se mi vsi smejemo pri vseh slučajih, ki jih je navedel Bergson. Toda prašanje ostane, ali se smejemo tukaj tudi iz onih razlogov, ki jih je bil navedel on. Kak smisel pa naj ima, govoriti o protiživljenjski mehaniki maskerad, raznih ceremonij, notranjosti n. pr. zdravnika, ki mu ne gre za bolnika, temveč le za svoj poklic itd.? Tudi vsi ti pojavi so pojavi življenja in ne bilo bi jih, da ni življenje tako, kakor faktično je. In če obrne kak dogodek našo pozornost od psihične strani človeka na njegovo fizično, ali se pravi to, da je ta psihična stran sama postala fizična? Na tej nemožnosti se pa razbijejo posebe vse Bergsonove razlage smešnosti njegovih primerov. Isto velja za njegovo tretjo smer, kjer nastopa neka oseba kakor kaka stvar. Tudi tukaj se moremo brezdvomno smejati, toda tudi tukaj se smejemo kvečjemu ravno nasprotju med osebo in stvarjo, ne pa temu, da je duševnost postala — neduševnost, ne temu, da so v duševnosti zavladali zakoni zunanje fizične narave. To je vendar y naprej izključeno. Proti koncu pa si Bergson očitno nasprotuje še sam sebi, govoreč o neki „življenjski energiji“ komike, ki naj bo zadnji razlog za organski tok te komike. Če je komika sama par excellence protiživljenjskega značaja, kako more tedaj sloneti njen tok na neki življenjski energiji? In če je Bergson v pričetku teh podrobnih izvajanj govoril o tem, da se njegove premise ne smejo smatrati za neke ostre formule, češ, da slede vsa pojasnila pozneje, tedaj je on zdaj na koncu izvajanj podoben človeku, ki dela vedno na novo dolgove, ne da bi jih mogel kdaj plačati. Koliko važnosti pa je pripisovati njegovemu kratkemu poudarjanju „socijalnih tal“ komike, sledi že iz naših izvajanj v prvem odstavku. (Dalje prihodnjič.)



FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Dalje.)

B. Komika v situaciji in besedah.

Gledišče nam predočuje življenje v povečani in izenostavljeni obliki, radi česar nas tudi o komiki more najboljše poučiti komedija. Morda pa je glede enostavnosti smešnega treba iti še dalje nazaj do prvih mladostnih spominov in jo iskati pri igrah, ki smo se jim smejali kot otroci. Brezdvomno: „zveza med otroškim veseljem nad igro in istim veseljem odraslega ne more biti nikjer pretrgana. In v resnici je tudi komedija igra, igra, ki posnema življenje“. Iste odnošaje, ki vežejo med seboj lutke in plesače otroka, najdemo v subtilnejši obliki pri situacijah veseloiger. Torej pa nam treba le slediti nevidnemu procesu, na podlagi katerega postajajo za otroka lutke vedno večje, žive in prehajajo končno v ono srednje stanje, „kjer niso prenehale biti lutke in vendar postale osebe“. Nous aurons ainsi des personnages de comédie. Tedaj stojimo že pred figurami veseloiger, ki nas bodo torej tudi glede situacijske komike vedle do sledečega zakona: Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un arrangement mécanique. Komična je vsaka vrsta dejanj in dogodkov, v kolikor zbuja v nas iluzijo življenja in obenem jasen občutek neke mehanske naprave.

Kakor vidimo, išče Bergson zopet v mehaniki življenja zadnji razlog tudi za situacijsko komiko. Tukaj pa mora osupniti vsakega na prvi pogled že njegovo tozadevno izhodišče. V otroških igrah se gotovo posnema življenje (odraslega), lutka otroka igra gotovo vlogo „osebe“ in vendar ne preneha biti le — lutka: življenje, ki ga kažejo otroške igre, je torej po vseh Bergsonovih premisah smatrati v resnici za „mehanizirano“ življenje. Je pa to življenje le radi tega že tip komičnega ali smešnega življenja? Znano je, da so otroku ravno take igre, s katerimi se posnema življenje odraslih, n. pr. vojaške, svatbene, rodbinske, mašne igre itd. neka prav resna zadeva; to ve najboljše ceniti dober vzgojitelj, ki se ne smeje takim igram, dobro vedoč, da bi mu vsak tak smeh otroško dušo le odtujil. In če se mi sami večkrat smejemo nad takimi igrami, ali se smejemo nad njimi kot „igrami“, ker in v kolikor

se ž njimi *sploh posnema* življenje? Zakaj sledi narobe n. pr. mati, želeča si, da postane njen otrok kdaj mašnik, s toliko resnostjo „maši“, „pridigi“ tega otroka itd.? Zato, ker ji je življenje samo, *ki ga* ta otroška igra posnema, nad vse vredno in resno. Takih in nasprotnih, t. j. smešnega življenja tičočih se primerov je nešteta obilica, ki jasno kaže, da morejo otroške igre za nas (in za otroka samega) biti smešne *in resne* in da je zadnja alternativa vsaj povsod tam, kjer gre v resnici le za vpliv dotične igre kot take in ne za kake slučajne stranske pojave, odvisna od tega, ali je življenje samo, *ki ga* igra posnema, za nas (in za otroka) smešno ali resno, komično ali tragično itd. Vse to pa bi bilo naravnost izključeno, da so lutke otroka, kakor misli Bergson, *kot take* prve figure — veseloiger, da so otroške igre prve — komedije, ker se s temi lutkami in igrami — posnema, t. j. mehanizira življenje. O tem posnemanju sam ne dvomim; trdim le, da to posnemanje kot tako še daleko ne zadostuje za eventualno smešnost dotične igre. Razen tega pa nasprotuje temu Bergsonovemu pojmovanju otroških iger najodločnejše dandanes splošno priznana pedagoška vrednost teh iger: iz tega razloga so tudi na mestu trgovine z lutkami, z vojaki iz svinca, z lesenimi puškami, sploh z otroškimi igrači. Vse to bi ne bilo mogoče, da so otroške igre kot take najenostavnejši pojavi komike v Bergsonovem smislu. Da je smešno le *mehanizirano* (otopelo) življenje kot tako, ki zahteva, kar razvija Bergson dosledno tudi tekom tega odstavka, neposredno „korekturo“, ležečo ravno v našem smehu nad tem življenjem, in da pripada *ta* komika otroškim igram kot takim, tedaj bi izginil pač vsak povod, da sploh puščamo otroka pri njegovi igri, da, tedaj bi bila naša socialna dolžnost, da otroka od igre sploh odvrčamo, ker bi tedaj tudi ves naš smeh nad temi igrami bil le neka „socialna gesta“, naperjena kot svojevrstna družabna „kazen“ (!) napram protizivljenjskemu posnemanju življenja. Kako nasprotje med Bergsonovo teorijo in faktičnim življenjem, ki si ga ravno ta teorija lasti kot svoj edini in neposredni vir! Napačna je Bergsonova trditev, da so otroške igre kot take istovetne z najenostavnejšimi smešnimi situacijami — „smešnimi“ v Bergsonovem smislu besede —, s tem pa tudi napačno njegovo sklepanje, da mora metodično raziskovanje situacijske komike izhajati iz nekih pojavov, stoječih v najtesnejši zvezi z otroškimi igrami. V to svrho služi Bergsonu troje takih pojavov: 1.) *skočimož* (Le diable à ressort), 2.) *lutka* (Le pantin à ficelles) in 3.) *snežena kepa* (La boule de neige). Dosedaj Bergson ni dokazal zgorajšnjega zakona komike dejanj in dogodkov; ta zakon sloni narobe na njegovem dosedanjem pojmovanju komike. Verjetnost naknadnega dokaza je pa že

zdaj prav majhna, ker izhaja zdaj poleg istih znanih še, kakor smo videli, iz posebe napačnih premis.

1.) *Skočimož*: če ga potisneš k tlom, skoči zopet kvišku, čim globlje ga potisneš dol, tem više skoči kvišku. „To je boj dvojih protivnosti (obstinations), izmed katerih se pa navadno mora ena, čisto mehanska namreč, umakniti onemu, ki ga to veseli“. Na ta način se zabava mačka, igrajoča se z miško. Isto se ponavlja v gledišču, začeti je treba le pri gašperčku. Kakor hitro si upa mož postave na oder, ga že podere, „kakor da bi to moralo biti“, udarec na tla. „Vzravna se, zadene ga drug udarec. Zopetnemu povratku sledi zopetni udarec“. Mož vstaja in pada ritmično kakor pero, ki se napne in odneha, in ravno temu velja vedno večji smeh gledavcev. Mislimo si zdaj neko bolj duševno pero (un ressort plutôt moral), misel, ki se izraža in katere izraževanje se zabranjuje, nekoga, čigar besedičenje se prekinja in ki vedno iznova pričinja. „Tukaj imamo zopet sliko moči, ki se trdovratno protivi, in druge, ki jo istotako pobija“. Ne nahajamo se več pred gašperčkom, temveč spričo prave veseloigre. Semkaj spada mnogo komičnih prizorov. Le tako je interpretirati n. pr. komiko prizora med Sganarellom in Pankracijem v Molièrovi „Mariage forcé“: boj med Sganarellovo mislijo, ki hoče prisiliti filozofa, da ga posluša, in trdovratnostjo filozofa, pravcatega avtomatično poslujočega stroja. Slika skočimoža postaja vedno jasnejša. Sganarelle tiši nasprotnika za kulise, ta pride vedno iznova na oder in ko ga prvi srečno potisne v hišo, se Pankracijeva glava pokaže pri oknu. Kot zadnje bistveno jedro naše slike peresa, ki se napne, spusti in spet napne, pa nam preostane „neko uzuelno postopanje v klasični komediji, namreč *ponavljanje* (le répétition)“. Odkod komika ponavljajočih se govorov na odru? Ponavljanje samo ne dela govora smešnega. „Smejemo se mu le, v kolikor je simbol za izvestno igro duševnih elementov, ki je zopet simbol za neko čisto materijelno igro. Igra mačke z miško je“, igra otroka s skočimožem. Iz tega pa sledi ta-le „zakon“ komike ponavljajočih se govorov: Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort et une idée qui s’amuse à comprimer de nouveau le sentiment. Pri takih govoricah se torej nahajata splošno dva člena, neki stisnjeni občutek, ki poskoči kakor pero, in neka ideja, ki potisne igrajoč ta občutek zopet nazaj. Semkaj spada na prvi pogled komika raznih vedno ponavljajočih se vprašanj in vzklikov, ki zbujejo v nas vtis nekih vedno poskakujočih peres; tako pero je v Molièreovih komedijah n. pr. Orgonovo prašanje: „In Tartuffe?“ napram Dorininemu pripovedovanju o

bolezni njegove žene, Harpagonovo vzklikanje: „Brez dote!“ napram Valèrovem očitaniu, zakaj daje svojo hčer možu, ki ga ne ljubi itd. Tako pa moremo tudi v drugih težjih slučajih zaslediti isti „mehanizem ponavljanja“ (*mécanisme à répétition*), isto „mehaniko v življenju“ (. . . *du mécanique dans du vivant . . .*“), ki se nam je bila že dosedaj izkazala kot bistvo komike. Od materialnega mehanizma skočimoža smo dospeli do duševnega mehanizma.

2.) *Lutka*: v veseloigrah nastopa nešteto oseb, ki mislijo, da govore in ravnajo prosto, v katerem slučaju obdrže bistvene znake življenja, dočim se vendar izkažejo kmalu kot igrače v rokah koga drugega. Od lutke otroka do takih komičnih junakov ni dolga pot. Semkaj spadata Geronte in Argante, ti igrači v Scapinovih rokah, ki sam pravi: „Stroj je docela gotov“ in „Nebo samo ju pelje v moje mreže“ itd. Za to komiko zadostuje že, če vidi gledavec sam v dotičnih osebah le neke lutke, kar se dogaja n. pr. tedaj, če kdo neprestano koleba med dvema nasprotnima sklepoma: junak te vrste je Panurge, povprašujoč vsekrog pri Petru in Pavlu, ali se naj oženi. „Vsa resnoba življenja izvira iz naše prostosti“. Naša čustva, strasti in dejanja delajo življenje resno in tu pa tam dramatično, v kolikor izhajajo iz nas in spadajo popolnoma k nam. „Na kak način se da vse to pretvoriti v komedijo? Treba si le misliti, da se za dozdevno prostostjo skriva mehanska igra, da nismo tukaj, kakor pravi pesnik, ničesar drugega nego le . . . uboge lutke . . .“. Pod tem vidikom more postati vsak resen, dramatičen prizor — komičen.

3.) *Snežena kepa*: tudi tukaj je važna vloga, ki gre našim mladostnim spominom pri tehniki veseloiger. Pri tem ne gre toliko za neko posamezno otroško igro, temveč v prvi vrsti za mehansko napravo, ki tiči za vsako tako igro. Prehod preko otroških iger do iger moža se vrši le v smislu neke abstraktne, shematične formule, veljavne za vse te igre. Tako pa spada semkaj tudi navzdol podeča se snežena kepa, ki postaja vedno večja in večja. Misliti moremo tudi na vojake iz svinca stoječe v eni vrsti: če podereš prvega, pade na drugega, ta na tretjega itd., dokler vsi ne leže, — ali na s trudom sezidano poslopje iz kart: prva, ki jo pomakneš, se še pomišlja, prihodnja se odloči hitreje in razdor se nujno bliža z vedno večjo brzino končni katastrofi. Isto kažejo razne slike za otroke, pri čemer se vedno ista mehanska naprava razvija že v smislu komičnih prizorov: obisk strmoglavi v salon in trči na damo, ki razlije čašo čaja na starčka, ta se umakne nazaj in zlomi šipo, ki pade zunaj stražniku na glavo, ta spravi na noge vso policijo itd. Isto se ponavlja pri najraznejših veseloigrskih prizorih, kjer sledi

n. pr. proces procesu v smislu nekega vedno hitreje poslujočega mehanizma, kjer pretepe prvi drugega, ta tretjega itd., kjer hoče nekdo na vsak način priti do posesti nekega predmeta (n. pr. pisma), ki mu pa vedno zdrči iz rok, ki misli, da ga že ima, podeč se skozi vso igro in zapuščajoč za seboj vedno bolj zapletene prizore. „Vse to kaže mnogo večjo sličnost z otroško igro, nego bi kdo na prvi pogled mogel misliti. To je vselej posledica snežene kepe“. — Vsaka mehanska kombinacija se pa v splošnem da tudi obrniti. Otrok se smeje, če napravi potočena krogla vedno večji nered med kegeljčki; še močneje se pa smeje, če pride pri tem krogla po vseh ovinkih in stranskih potih zopet nazaj na svoje izhodno mesto. Naš mehanizem zbuja že smeh, če se vrši v premi črti; še smešnejši pa je, če postane vijugast in dovede vsled usodepolnega izmenjavanja vzrokov in učinkov vse napore človeka zopet na prvotno, izhodno mesto. Ta motiv se najde pri mnogih veseloigrah: Dva znanca, neoženjenec in stara devica, dnevno kvartata; oba sta se skrivoma obrnila do iste posredovalnice za ženitve. Skozi tisoč težkoč hodita tekom vse igre drug mimo drugega oni bodočnosti naproti, kjer se osupnjena zopet najdeta. V stiski pride neki oženjen mož na misel, da uteče svoji ženi in svoji tašči morda potom ločitve. Zopet se oženi. Toda ta ženitev mu donese še groznejšo taščo v obliki njegove prejšnje žene.

Krivo bi pa bilo, na podlagi teh zadnjih primerov s Spencerjem, oziroma Kantom, izvajati komiko iz duševnega napora, oziroma napetega pričakovanja, ki se spremeni naenkrat v prazen nič. Razen tega, da mnogo takih brezuspešnih naporov ne zbuja nobenega smeha, se ta definicija ne strinja s prejšnjimi primeri majhnih vzrokov in velikih učinkov (n. pr. obisk — policija). Mi se smejemo le neki mehanski razporedbi (*arrangement mécanique spécial*), ki seva iz neke vrste vzrokov in učinkov. „Zakaj pa se smejemo tej mehanski razporedbi?“ Topi mehanizem, na katerega trčimo tu pa tam v živem stiku človeških pojavov, nas mora zanimati, „ker izgleda kakor neka *raztresenost* življenja (*distraktion de la vie*)“. Če bi mi vselej pazili na življenje, če bi ostali v neprestanem stiku z drugimi in s seboj, tedaj bi se v nas nič ne moglo vršiti kakor po peresu ali po nitih. Smešnost je ona stran človeka, ki ga dela sličnega stvari (*chose*), posnemajoča mehanizem, avtomatizem, sploh neživo gibanje (*mouvement sans la vie*). Smešnost „izraža torej neko individualno ali kolektivno nepopolnost, ki zahteva takoj korekturo. Smeh je ravno ta korektura. Smeh je izvestna socialna poteza, ki neko določeno raztresenost ljudi in dogodkov kot tako označuje in zavrača (*souligne et reprime*)“.

Dosedaj smo skušali najti v igrah odraslih mehanizem, ki se mu smeje že otrok. Naše postopanje je bilo empirično. Zdaj pa je čas, da se poslužimo neke metodično popolne dedukcije, ki nam bo omogočala da premostimo vsa sredstva, ki stoje na razpolago komediji, le pod vidikom enega samega in enostavnega načela. Komedija razvršča dogodke tako, da spravi v zunanji tok življenja neke vrste mehanizem. Če hočemo torej dospeti do neke splošno veljavne abstraktne formule, nam je treba le določiti vse bistvene znake, ki ločijo za nas življenje od prostega mehanizma, in se potem držati ravno vseh nasprotnih znakov. Življenje se nam nudi kot izvesten razvoj v času in kot izvestna zapletenost v prostoru“. Z ozirom na čas pomenja nepretrgan napredek v svojem bistvu, ki postaja vedno starejše: „to se pravi, da ne pride nikdar nazaj in da se nikdar ne ponavlja“. Z ozirom na prostor pa kaže življenje koeksistentne elemente, ki so tako tesno zvezani med seboj, da bi ne mogel noben izmed njih pripadati obenem dvema raznima organizmoma: „vsako živo bitje je sklenjen sistem fenomenov, izključujoč vsako deležnost drugih sistemov (incapable d'interférer avec d'autres systèmes)“. Bistveni znaki, ki ločijo za nas življenje od prostega mehanizma, so torej neprestano spreminjanje aspekta (Changement continu d'aspect), nemožnost obračanja fenomenov (irréversibilité des phénomènes) in popolna individualnost neke na sebi sklenjene vrste (individualité parfaite d'une série enfermée en elle-même); potemtakem pa morejo tudi vsa sredstva, ki se jih poslužuje komedija, biti le trojna: 1.) *ponavljanje* (la répétition), 2.) *inverzija* in 3.) *interferenca* vrst (l'inversion et l'interférence des séries).

1.) *Ponavljanje*: zdaj ne gre samo za ponavljanje nekkih besed, temveč celih situacij, za kombinacijo okoliščin, ki se vedno vračajo. Komika te vrste nastane že, kadar nekoga večkrat zaporedoma srečamo. Na odru spadajo semkaj prizori, ki se ponavljajo, bodisi tako, da se vrše vedno okrog istih oseb, bodisi tako, da se ponavljajo sami okrog različnih oseb. Navadno se vije neka gruča oseb skozi vsa dejanja, dohajajoč v najrazličnejše položaje, pri čemer pa je vendar vedno isti vzpored simetrično si odgovarjajočih dogodkov in srečolovstev. Tako n. pr. Molièrov George Dandin opazi, da ga njegova žena vara, pokliče njene starše na pomoč in se mora končno zopet sam opravičiti. Tu pa tam se ponavljajo tudi isti prizori okrog različnih oseb. Tako tvori često prvo skupino gospoda, drugo pa sluge, ki ponavljajo — seveda po svoje — prizor, ki ga je bila pravkar igrala gospoda. Primeri: Dépit amoureux, Amphitryon in Benediksov: Der Eigensinn.

2.) *Inverzija*: misli si osebo v neki situaciji; prizor postane komičen, če se obrne situacija ali če se izmenjajo vloge. V tem smislu je smešna n. pr. dvojna rešitev v „Voyage de M. Perrichon“. Sicer pa se v tem smislu smejemo že obtožencu, ki uči sodnika morale, otroku, ki hoče poučiti svoje starše, sploh vsemu, kar imenujemo „narobe svet“. Iz tega izvira cela kopica tozadevnih veseloigrskih motivov, ki se vrste osobito okrog osebe, ki pade v svoje lastne mreže: zlojezična žena zahteva od svojega moža, da opravlja vse hišne posle; vse je točko za točko natančno označila na listu. Ko pa pade v sod, je njen mož noče rešiti, „kajti tega ni na listu“. Itd.

3.) *Interferenca vrst*. Semkaj spadajoča komika zahteva morda sledečo definicijo: „Neka situacija je vselej komična, kadar pripada istočasno dvema med seboj absolutno neodvisnima vrstama dogodkov, tako da dopušča tolmačenje v dveh, bistveno različnih smislih“. Taka situacija je uresničena že pri vsakem komičnem zamenjavanju oseb; tudi zamenjavanje je situacija, ki ima dva smisla: enega, edino možnega ima v očeh nastopajoče osebe, drugega, resničnega pa za nas gledavce. Mi poznamo pravi smisel situacije, ker nam je pesnik bil že pokazal vse premise; od nastopajočih oseb pa pozna vsaka le eno stran položaja: odtod njihove zmote kakor glede njih okolice tako glede samih sebe. Mi pa kolebamo med obema smisloma in ravno iz tega kolebanja izvira naše veselje nad takim zamenjavanjem. Krivo bi pa bilo, iskati zaradi tega po vzorcu nekaterih filozofov bistvo komike v boju ali istočasnosti dveh nasprotnih sodb. Prvič ne velja ta definicija za vse slučaje, drugič pa je jasno, da je prizor komičnega zamenjavanja le poseben slučaj naše interference neodvisnih vrst, tako da zamenjavanje ni na sebi komično, temveč le kot eksponent takih interferenc. Namesto istočasnih vrst si moremo misliti eno vrsto preteklih in eno vrsto sedanjih dogodkov: če trčita obe vrsti v naši fantaziji skupaj, nastane komika, čeprav ni tu nikakega zamenjavanja. Tega postopanja sta se posluževala n. pr. Daudet in Labiche. Neka ideelna vrsta dogodkov sili v resnično vrsto, neka preteklost morda, ki bi jo dotična oseba rada zakrila in ki se vendar neprestano vdira v sedanjost in ki se mora torej tudi neprestano spravljati v soglasje s situacijami, ki jih hoče podreti. Vselej pa gre za dvoje neodvisnih vrst dogodkov, ki padeta deloma skupaj. Itd.

Naj bo interferenca vrst, inverzija ali ponavljanje, smoter je vedno isti: burka hoče doseči to, „kar smo mi imenovali mehaniziranje življenja“. Resnično življenje je burka v isti meri, v kolikor proizvaja učinke, podobne dogodkom burke, torej v isti meri, v kolikor se samo

sebe pozablja; „kajti če bi na vse pazilo, bi ostalo tudi vselej nepretrgani razvoj, nepovraten napredek in nedeljiva enota.“ Komika dogajanja se more definirati torej tudi kot neka raztresenost reči, kakor leži tudi komika individualnega značaja le v neki fundamentalni raztresenosti dotičnega posameznika. Toda ta raztresenost dogodkov (*distraktion des événements*) je izjema. Njeni učinki so brezpomembni in na vsak način nepopravljivi, tako da tudi nima smisla, da bi se nad njimi smejali. Zato bi človeku gotovo nikdar ne prišlo na um, jih pretiravati in iznajti zanje posebno umetnost, če bi smeh že sam na sebi ne bil neka zabava (*si le rire n'était toujours un plaisir*), ki jo človek išče pri vsaki priliki. „Tako je razložena tudi burka (*vaudeville*) . . . kot veliko umetno pretiravanje izvestne naravne okornosti (*raideur*) reči.“ Le tanka nit veže torej burko z življenjem. Mnogo globlje v pravem življenju pa leže korenine *komedije značajev*, (*comédie de caractère*), katero bomo v prvi vrsti proučevali v zadnjem delu te študije.

(Dalje prihodnjič.)



STANO KOSOVEL:

BREZ BESEDE.

Mnogokrat sem mislil, kaj je cilj življenja,
čemu naša duša pada in se dviga,
kakšna tista vzmet je, ki nikdar ne jenja,
da se v naši krvi proži in podžiga

voljo nam k naporu. Najprej bil sem vere,
da je to globoka in božanska sila,
ki bi proučaval lahko vse večere
jo in ure dneva, ne da bi odkrila

mi skrivnosti svoje. Potlej bil sem nade,
da odgovor dalo samo bo življenje,
kadar nanj jesenski mrak izkustva pade.

Mrak izkustva pal je — ali odgovóra
odnikoder nimam. Moje zadoščenje
krije v pragloboki temi mračna gora.



FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Dalje.)

Da uvidimo napačnost Bergsonovega argumentiranja, nam je treba le na kratko premotriti na eni strani troje njegovih *empiričnih* izhodnih primerov (skočimož, lutka, snežna kepa), na drugi pa njegovo naknadno *deduciranje* (ponavljanje, inverzija, interferenca vrst).

a) Bergsonovi primeri in izkušnja sama.

Skočimož. — Seveda je brez dvoma smešen prizor, ki ga nudita „Skočimož“ in „Gašperček“. Tem slabša pa je Bergsonova *interpretacija*. Krivo in vsej naši izkušnji nasprotujoče je Bergsonovo nazorje, da imamo v vseh teh prizorih, v kolikor se jim smejemo, pred seboj neko pero, ki se enostavno napne in zopet odneha, torej *goli mehanizem*, kateremu ravno velja vedno večji smeh gledavcev. Vsakdo mi bo priznal, da izgine spričo vseh takih prizorov vsak povod za naš smeh ravno tedaj in v toliko, kadar in v kolikor motrimo te prizore le pod vidikom golih mehaničnih naprav. To razlaga tudi, zakaj se takim prizorom smejo v prvi vrsti prav otroci. Kadar se otrok igra s skočimožem, mu ta ni le „skočimož“, t. j. gola mehanika, temveč — *živo bitje*, ki se v strogem in v nikakem mehničnem smislu besede *bori* proti vsem poskusom otroka, potlačiti ga k tlom. Igrajoč se s skočimožem, polaga ali projicira otrok v dotično mehnično napravo *življenje* v strogem pomenu besede in ta igra mu donša veselje v toliko, v kolikor je ta igra zanj borba življenja z življenjem, osebe z osebo, volje z voljo. Bergson sam priznava, da gre tu za „boj dveh protivnosti“, dostavlja pa še, da se mora ena, *čisto mehanična namreč*, umakniti drugi in da utemeljuje ravno gola mehanika tega umikanja naš smeh. Ta Bergsonov dostavek je napačen. *Boj* v strogem pomenu besede se nahaja le tam, kjer se nahaja dvoje ali več *nasprotujočih si stremljenj*, bodisi v okviru lastne duševnosti, oziroma lastnega „jaz“-a — to je „boj“ s samim seboj — bodisi med raznimi „jaz“-i — to je „boj“ osebe z osebo, oseb z osebami: boj in boje nahajamo le v čisto psihični ali življenjski sferi v najožjem pomenu besede, t. j. brez vsake in kakršnekoli „mehanične“ primesi; bistveni znak „boja“ je pri tem ta, da nastopa v tej nemehanični sferi poleg drugih doživljajev (občut-

kov, predstav, misli in čustev) stremljenje proti stremljenju, oziroma, da se pojavijo v tej sferi stremljenja z nasprotnimi cilji. Naj mi nihče ne ugovarja, da govorimo vendar neštetokrat o „boju“ človeka z naravnimi silami, n. pr. o boju mornarja z valovi, da celo n. pr. o boju skale z valovi itd., tako da se zdi, da „boja“ ne nahajamo samó v nemehanični duševnosti, temveč tudi med duševnostjo in neduševnostjo, da celo med zgolj mehaničnimi pojavi. Ta ugovor ne velja. Vsakdo uvidi namreč, da gre tu prvič le za metaforično izraževanje pojmov in da velja drugič tudi pod vidikom takega izraževanja le naša zgorajšnja določitev „boja“: tudi pesnik, ki govori o „boju“ človeka z naravnimi silami, oziroma o „boju“ naravne sile z drugo, polaga v te na sebi zgolj mehanične sile — *življenje* sploh in *stremljenje*, nasprotujoče *stremljenju* človeka, oziroma drugih sil, posebe, tudi pesnik (in ž njim vsak človek), ki govori o „boju“ z mehaničnimi silami, oziroma o „boju“ med mehaničnimi silami, *že nima več pred seboj mehaničnih sil, temveč — čisto življenje, boreče se z življenjem*. (Na zunaj se kaže to že v izrazih kakor: valovi *hočejo* požreti mornarja, razrušiti skalo itd.). Vse to pa velja dobesedno tudi v našem slučaju. Otrok se ne „igra“ in ne „bori“ s skočimožem kot zgolj mehanično napravo (kakor je znana n. pr. obrtniku, ki jo je izdelal), temveč *z življenjem*, ki ga (podzavestno) polaga v to napravo, sploh in posebe *z nasprotnim stremljenjem*, javljajočim se v tem življenju. Isti pojav se le nadaljuje in pogloblja pri „Gašperčku“ in sploh pri vseh nadaljnjih od Bergsona navedenih prizorih. Povsod se takoj pokaže, da nimamo pred seboj dveh protivnosti, izmed katerih bi bila le ena nemehanična, druga pa mehanična, *temveč le zgolj nemehanične protivnosti*, protivnosti v strogem pomenu besede torej, t. j. *stremljenja z nasprotnimi cilji*. Kar nam zbuja pri tem radost smešnosti, ni nikaka mehanika (ki tukaj že v principu odpade), temveč le okoliščina, *da se pri tem izkaže ravno eno stremljenje napram nasprotnemu vedno kolikrajno ali popolnoma brezplodno in neuspešno*. Ponavljanje, ki ga Bergson tolikrat poudarja, pa nam pri vsem tem *le povečuje to brezplodnost in neuspešnost* in s tem obenem „smešnost“ dotičnega stremljenja, oziroma dejanja, izvirajočega iz tega stremljenja, ali osebe, ki je subjekt tega stremljenja: smešnost ne temelji v *mehaniki ponavljanja*, temveč v *neuspešnosti* nekega toli- in tolikrat ponavljajočega se *stremljenja*.

Bistvena hiba sedanjih Bergsonovih izvajanj je torej ta, da izbaja Bergson iz nekih zgolj mehaničnih naprav, išče že pri teh pojav komike in prede *odtod* niti do zgolj duševnih pojavov, skratka: da išče pot

od materijalnega mehanizma skočimoža do „duševnega mehanizma“. Mi smo pa videli, da goli materijalni mehanizem že v principu ne pride v poštev kot izhodišče kakršnekoli komike, ne sam na sebi in tudi ne v zvezi z drugimi nemehaničnimi ali duševnimi pojavi. *Tam, kjer govori Bergson o mehanizmu, je že — življenje sploh in stremenje posebe in nič mehničnega.* S tem pa je seveda tudi Bergsonu onemogočen vsak *prehod* od materijalnega do nekega duševnega mehanizma.

Lutka. — V tem primeru se kaže ista napaka morda še v jasnejši luči. Ali je lutka otroku, kadar se ž njo „igra“, zavzemajoč napram njej n. pr. stališče „matere“, le ali sploh „lutka“, t. j. zgolj mehanična naprava, znana dotičnemu obrtniku? Ne, v takih trenutkih je ta lutka za otroka — otrok v strogem pomenu besede, bitje torej, ki tudi misli, čustvuje in sfremi („spi“, „se veseli“, „se joče“ itd.), duševno bitje brez vsake mehanične primesi. V takih trenutkih lutka otroku sploh ni „igrača v njegovih rokah“, temveč samostojno duševno bitje, kakor on sam, in le na tej relaciji med otrokom (duševnostjo A) in lutko (duševnostjo B) temelji *smisel* in *pomen* dotične otroške „igre“. Bergson sam priznava lutki v takih slučajih bistvene znake življenja, dostavlja pa, da se ta lutka izkaže kmalu kot „igrača v rokah koga drugega“. Kakor zgoraj je tudi tukaj ravno ta dostavek napačen. Bergson zamenjava tukaj igranje otroka z onimi lastnostmi lutke, ki to igranje omogočajo: te lastnosti pa pretvarjajo, kakor smo videli, za otroka tudi „lutko“ prav v lastno in samostojno duševnost. S tem pa je iz istih razlogov kakor zgoraj Bergsonu zopet zaprta pot od materijalnega do duševnega mehanizma, od lutke otroka do — komičnih junakov; tudi tukaj ni nikakega mehanizma niti tam, kjer ga Bergson vsaj izhodno predpostavlja. Torej je tudi napačno *njegovo* tolmačenje vseh višjih komičnih prizorov, češ da so tudi komični junaki kot taki le igrače v rokah drugega, torej le navidezno žive, pravzaprav pa mrtve — lutke. Kakor lutka otroku, tako so nam tudi junaki na odru — bodisi komični, bodisi tragični — le tako ali tako misleče, čustvujoče in stremeče *osebnosti*, kratko: *stroge duševnosti*, ki stoje izven vsakega mehanizma in izven vsakega nalikovanja po vzorcu strogo mehaničnih pojavov. Kdor na to pozabi, pozabi prav na oni nepremostljivi prepad med duševnostjo in fizikalnim svetom, ki je istoveten s prepodom med *življenjem* na eni in *mehanizmom* na drugi strani. Le poizkusi uživati n. pr. kako komedijo v smislu Bergsonovega tolmačenja, t. j. smatraj, gledajoč na oder, dotične junake le za neke „stroje“, njihova dejanja in nehanja le za avtomatično višje-

ča se mehanična dogajanja: tvoje uživanje bo izginilo kakor pena, ki se razpoči, čeprav bi, da ima Bergson prav, prav v tem slučaju tvoje estetično uživanje moralo postati še tem intenzivnejše in čistejše!

S tem je pokazano, da se Bergson v svrhu utemeljitve svojih nazorov popolnoma neopravičeno naslanja na Scapinove besede: „Stroj je docela gotov“, „Nebo samo ju pelje v moje mreže“ itd. S tem se ne misli in ne more misliti na mehanizem duševnosti n. pr. Gerontove in Argantove (takega mehanizma ni ne na sebi, ne od strani gledavcev), temveč s tem se le na drastičen način že v naprej označuje *popolna brezuspešnost in brezplodnost vseh temeljnih lastnih stremljenj* dotičnih junakov: ti junaki niso „komični“, ker se nam zde kot mehanični avtomati (v tem slučaju bi ravno izginilo naše estetično uživanje), temveč ti junaki so nam komični kot „samostojne in samonikle osebnosti, stoječe izven vsakega „mehanizma“, *kajih stremljenja pa ne vedejo do nikakega cilja*. Isto velja n. pr. za Panurgea, povprašujočega vseokrog pri Petru in Pavlu, ali se naj oženi: dokler *samo* povprašujem, ali naj kaj storim, tako dolgo ne dospem do čina samega in naj je moje stremljenje še tako intenzivno. *To* razmerje med stremljenjem in „uspehom“, oziroma med stremljenjem in njegovo „smiselnostjo“ je pa svojevrstno (še premalo raziskano) razmerje, ki meri le na *duševnost* v strogem pomenu besede in stoji izven vsakega mehanizma in izključuje vsako tozadevno nalikovanje.

Iz istih razlogov prede Bergson tudi na napačen način nit, ki naj veže komiko z dramatičnimi pojavi v ožjem pomenu besede, češ da delajo naša čustva, strasti in dejanja življenje resno in dramatično, le v kolikor izhajajo iz nas in spadajo popolnoma k nam, dočim si nam, da postane to *isto* življenje komično, treba le misliti, da se za to dozdevno prostostjo skriva le — mehanična igra. Razen tega, da se glasom izkušnje vsakomur, ki bi opazoval življenje na odru le pod tem vidikom, njegovo uživanje, kakor sem že rekel, razblini v prazen nič (ker v tem slučaju dotičnik sploh nima več pred seboj — življenja!), nasprotuje to Bergsonovo pojmovanje temeljnim načelom moderne psihologije. *K nam* spadajo *vsi* doživljaji, ki jih doživljamo, kakor se tudi naš *značaj*, torej to, kar tvori najgloblje jedro našega duševnega bivanja, določa izključno le po *kakovosti in številu* vseh naših faktičnih doživljajev (n. pr. čustev, strasti in stremljenj); doživljajev, ki bi ne izvirali iz *naše* duševnosti, temveč, ki bi se le zunanje bogve od kod zasajali v nas, kakor se n. pr. koščki nekega meteora zasajajo v telo naše zemlje, takih doživljajev ni! Z drugimi besedami: Iz naše „prostosti“ (v psihološkem in Bergsonovem smislu besede)

ne izvira samo „resnoba“, temveč tudi komika življenja. Kljub temu lahko tudi jaz trdim, da je zadnji psihološki izvor n. pr. komičnih in tragičnih pojavov — *eden in isti!* Kakor komika, tako temelji tudi tragika nazadnje na *neuspešnosti stremljenja*: razlika je pri tem le ta, da je v slučaju komike dotično stremljenje *a)* stremljenje po (vsaj od *naše* strani) malenkostnih predmetih, *b)* absolutno neuspešno in da *c)* nima ta neuspešnost za dotičnika (vsaj od *naše* strani) katastrofalnih („žalostnih“...) posledic, dočim je v slučaju tragike to neuspešno stremljenje *a)* stremljenje po (vsaj od *naše* strani) visokih vrednotah, *b)* le relativno, t. j. le z ozirom na *faktičen* doseg dotičnih ciljev, nikakor pa v *moralmem* pogledu neuspešno (tudi padeč tragičnega junaka ima „pomen“, kažoč kot tak veličino njegove duševnosti!) in da *c)* ima ta neuspešnost za dotičnika (vsaj od *naše* strani) katastrofalne („žalostne“...) posledice. Ta določitev smešnega in tragičnega se da, če se le *stvarno* vzame, prenesti na vse posamezne slučaje, čeprav tukaj ne morem tega izvesti, ker naloga te razprave ni, da podam in podrobno izpeljem lastno teorijo smešnega. Eminentne koristi našega pojmovanja so pa že zdaj razvidne: 1.) ne zahteva za razumevanje smešnosti nobenega pojma kake „mehanizirane duševnosti“, pojma, ki nasprotuje temeljnemu načelom moderne psihologije; 2.) le to pojmovanje omogoči in naravnost zahteva, da je potek dogodkov tudi v okviru komedije — *dramatičen* („igra“ — „protiigra“)! Da ima Bergson prav, bi morala izginiti iz *komedije* vsaka pristna dramatika: dramatika izvira iz *boja*, boj se pa ne da spraviti v zvezo z „mehanizirano duševnostjo“. Lastna estetična izkušnja in razvoj moderne dramatike pa uči, da je vsaka komedija tem boljša in popolnejša, čim manj se razlikuje od tragedije — v dramatici svojega ustroja. Temu postulatu pa zadošča le naše pojmovanje smešnega: neuspešnost nekega stremljenja se kaže najjasneje prav v luči *nasprotnega* in uspešnega stremljenja. (Zakon kontrastov!)

Snežna kepa. — Kdor mi je sledil dosedaj, temu ne dela nobenih težkoč tudi Bergsonova snežna kepa. Prvič se lahko sploh le na najumetnejši način zamislim v „smešnost“ (komiko!) navzdol podeče se snežne kepe, ki postaja vedno večja in večja. Da zbudajo taki prizori otroku in nam „smeh“, ne dokazuje nič, ker nas izkušnja uči, da se mi moremo smejati in faktično smejemo spričo najraznejših pojavov, tudi spričo takih, ki stoje brezdvomno izven vsake komike; treba je le misliti na smeh, ki je obenem odmev najgloblje bolesti. (Polna *takih* smehov je n. pr. *ruska* literatura!) Iz tega pa sledi, da je skrajno napačno, iskati v *principu* komiko, ozi-

roma njen izvor v smehu, oziroma v izvoru smeha. Kdor pa se spričo omenjene snežne kepe smeje v resnici pod vidikom komike v strogem pomenu besede, doživlja zopet dvoje: ali projicira v snežno kepo samo *stremljenje*, ustaviti se, ali pa polaga v *druga* snežna telesa *stremljenje*, ustaviti podečo se kepo, oziroma ostati na svojem mestu kljub nasprotni tendenci te kepe. To *stremljenje* se izkaže v prvem kakor v drugem slučaju docela *neuspešno*, kar dela (ker za kakršnokoli „žalost“ ni nobenega povoda) situacijo v strogem pomenu besede *komično*. Kdor je zmožen vestnega samoopazovanja (introspekcije), temu moja formula ne bo dajala povoda za kako dlakopcepstvo, temveč to, kar se z besedami ne da izraziti in kar zahteva tole stališče napram Bergsonu: že pri Bergsonovi snežni kepi, v kolikor gre tukaj sploh za komiko v strogem pomenu besede, se ne nahajamo več pred nobenim mehanizmom, temveč pred istim — *življenjem*, ki smo ga bili že našli na progresivni črti: skočimožjunak na odru. Z vso jasnostjo se vidi to pri naslednjih Bergsonovih primerih (obisk — policija, drvenje za pismom — vedno bolj zapleteni prizori, neoženjenec in stara devica, oženjen mož — zopetna ženitev itd.); da, če primerjamo možnost obračanja vsake mehanične kombinacije, ki jo Bergson tukaj posebe poudarja, z dotičnimi njegovimi primeri samimi, pridemo naravnost neposredno le do mojega naziranja: vsa skrivna *stremjenja* in skrivni boji našega neoženjenca in stare device se izkažejo prav spričo končnega rezultata kot docela brezplodni, ker bi se *ta* rezultat bil lahko dosegel *brez* vseh teh bojev, t. j. brez posredovalnice za ženitve. Isto velja *mutatis mutandis* za oženjenca, ki hoče uteči ženi potom ločitve. V kolikor pa govori Bergson tukaj o neki „mehanizirani“ duševnosti, češ, da kaže značaj mehanične inverzije, se enostavno moti; bistvo mehanične inverzije obstoji namreč, kakor znano, v tem, da si moremo namesto vsake faktične kavzalne verige mehaničnih (fizikalnih) procesov: $p_1 \rightarrow p_2 \rightarrow p_3 \rightarrow p_4 \rightarrow p_5 \rightarrow p_6 \dots p_n$ zamisliti brez notranjega protislovja kavzalno verigo z *istimi členi*, t. j. z *istimi* posameznimi procesi, ki pa slede drug drugemu v *dijametralno nasprotnem redu*, torej verigo: $p_n \dots p_6 \rightarrow p_5 \rightarrow p_4 \rightarrow p_3 \rightarrow p_2 \rightarrow p_1 \dots$ (*De jacto* pa tudi tukaj take inverzije ni, radi *entropičnega* značaja fizikalnega sveta namreč, kakor je poudaril to že n. pr. kemik Ostwald.) Na prvi pogled se pa vidi, da nimajo duševni procesi v zgorajšnjih primerih ničesar opraviti z orisano *mehanično* inverzijo, temveč da značijo le *višek brezplodnosti* nekih *stremljenj*, torej nekaj, kar stoji *že pojmovno* izven

vsakega „mehanizma“. (Zgolj *mehanični* pojavi kot taki niso ne „uspešni“, ne „neuspešni“!)

Sledeča Bergsonova kritika zadene torej pač Spencerja in Kanta, ki izvajata komiko iz duševnega napora, oziroma napetega pričakovanja, ki se spremeni naenkrat v prazen nič, nikakor pa ne tangira našega pojmovanja smešnosti. Seveda imamo celo vrsto komičnih prizorov, ki pomenijo neprestano kopičenje vedno večjih učinkov (semkaj spada n. pr. Bergsonov primer: obisk — policija), *toda ti vedno večji učinki označujejo le vedno manjšo uspešnost dotičnih stremljenj* (obiskovavec *hoče* sporočiti n. pr. važno novico, uspeh: trči na damo; dama se *hoče* umakniti, uspeh: razlije čaj na starca; starec se *hoče* umakniti, uspeh: razbije šipo in spravi policijo na noge itd.). V kolikor pa Bergson trdi, da mnogo brezuspešnih naporov ne zbuja nikakega smeha, je reči: ne gre za to, ali se nam zazdi vsak brezuspešen napor komičen, temveč le za to, ali se vsak pojav, ki se mu smejemo pod vidikom komike, izkaže v svojem zadnjem bistvu kot neko gori podrobneje določeno neuspešno stremljenje. Le v tem smislu se da interpretirati komika vseh primerov, ki jih je Bergson navedel v svojem spisu, nasprotnega primera ne bo našel oni, ki sledi le izkušnji in glasu samoopazovanja. (Konec prih.)



FRANJO ROŠ:

NOVEMBER NA VASI.

V molku in hladu čepijo za grapavo cesto hiše.
Izza črnih debel-krivulj, venečih trav,
golih brajd strmijo okenca. Mirno riše
pozno solnce na stene lise utrujenih barv.

Tam za hišami goli stoje visoki topoli
v vrsti ob cesti, mrki stražniki mrtve vasi,
preko koč in polj strmijo vsenaokoli,
da bi zagledali novo mladost, ki je davno še ni.

ali je to pesem? ali gre o tem
kaka beseda; ali gre kaka misel na
Pete, 24

FRANCE VEBER:

BERGSONOVA TEORIJA SMEŠNEGA.

(Konec.)

b) Bergsonova definicija življenja in življenje samo.

Bergson ni prišel slučajno do svojih nazorov; to kaže njegovo, svoj čas omenjeno *principijelno* pojmovanje življenja, t. j. duševnosti, s katerim njegovo naziranje o komiki enostavno stoji in pade in iz katerega skuša Bergson, kakor smo videli, to svoje naziranje v resnici tudi deduktivno izvesti. Bergsonu je duševnost izvesten razvoj v času in izvestna zapletenost v prostoru, ki ne pozna nobenega ponavljanja in nobene deležnosti od strani drugih sistemov. Najvažnejša stran duševnosti, ki jo nepremostljivo loči od mehaničnih pojavov, je pri tem *njena časovnost*. Čas zgolj mehaničnih procesov je prazen in homogen, dopušča poljubno ponavljanje in obračanje teh procesov in izključuje v okviru *teh* procesov vsako „napredovanje“ in „nazadovanje“.

Čas duševnosti je pa konkreten in heterogen, stori, da je vsaka duševnost le neko *vedno novo nastajanje* s svojo „zgodovino“ in s svojo „bodočnostjo“, da, duševnost je le to *realno in heterogensko trajanje* (*durée réelle!*). Da je vsemu temu tako, tedaj bi mehanizem ločilo od duševnosti seveda le troje znakov, namreč svoj čas omenjeno ponavljanje, inverzija in interferenca vrst.

Proti tem rezultatom Bergsonovega „intuicionizma“ pa govori najodločneje že najprimitivnejša izkušnja, najprimitivnejše samoopazovanje in moderna psihologija.

Že pri drugi priliki sem tekom te razpravice moral opozoriti na dejstvo, da tudi duševnosti v strogem pomenu besede ni *ponavljanje* tuje, da, da bi brez tega ponavljanja morala ostati duševnost brezpogojno na najnižji stopnji svojega razvoja. (Misli le na zakone reproduktivnih asociacij, spomina, vaje itd.!) V tem stiku opozarjam le še na sledeče: Kakor moderni človek *misti, čustvuje* in *stremi*, tako je mislil, čustvoval in stremel že n. pr. stari Grk, Rimljan, Sloven itd.; morda so se pri tem nekoliko spremenili *objekti* tega mišljenja, čustvovanja in stremljenja, isto pa je ostalo to mišljenje (misel!), čustvovanje (n. pr. veselje-žalost) in stremljenje (n. pr. volja-odpor) samo. Pri vsem valovitem značaju življenja ostajajo vedno isti neki *elementarni doživljaji*, ostajajo vedno isti splošni *psihološki zakoni*: le to dejstvo

omogoča psihologijo kot znanost na eni in *pragmatične zgodovine* vseh vrst (tudi n. pr. literarno zgodovino) na drugi strani! Iz tega pa takoj sledi, da se *glede ponavljanja* fizikalni svet ne razlikuje od duševnosti. Tudi v fizikalnem svetu se vrši neprestano spreminjanje in novo nastajanje (tukaj je treba le misliti na moderno kemijo oziroma na moderno elektrodinamično pojmovanje fizikalnih procesov!), toda tudi tukaj ostajajo nekateri elementarni pojavi pri vsem tem valovenju vedno eni in isti (bodisi, da mislimo pri tem na molekule, atome ali celo na ijone, elektrone itd.). Tam kakor tukaj isto *neprestano valovanje* na eni, isto *ponavljanje* na drugi strani!

Kar se pa tiče Bergsonove *inverzije*, sem moral že gori ugotoviti, da de facto te inverzije tudi fizikalni svet ne pozna. Taka inverzija bi se dala zagovarjati kvečjemu na podlagi „klasične mehanike“ Newtonove, v kateri ne igra *čas* v resnici nobene stvarne vloge, nastopajoč le kot neka v Bergsonovem smislu prazna in homogenska dimenzija. Da temu ni tako, je pa z vso javnostjo pokazalo nepretrgano delo poznejših mož (Carnot, W. Thomson, R. Clausius, Helmholtz, Descoudres, G. Helm, Ostwald i. dr.) Ti znanstveniki so dokazali *enosmernost* vsega fizikalnega dogajanja in s tem pokazali, da igra *čas* tudi pri tem dogajanju bistveno in konstitutivno vlogo; vse fizikalno dogajanje je *entropično*, podvrženo *zakonu disipacije*: uporabna energija se na zakonit način *vedno bolj razpršuje*, radi česar ima *čas* tudi tukaj *nedoprinesljiv pomen* (na ta način razpršena energija se sama *nikdar* več ne vrne!), radi česar ima tudi vse fizikalno dogajanje svoj „razvoj“, svojo „zgodovino“. Znano je, da izvaja Ostwald iz te *enosmernosti vsega dogajanja* svoj „energičen imperativ“: Ne troši energije, uporabljal jo! Jasno je na vsak način, da nam pojem Bergsonove inverzije ne pouda nikakega kriterija za razlikovanje med fizikalnim svetom in duševnostjo. Tam kakor tukaj ni inverzije, tam kakor tukaj vlada Bergsonov konkretni, heterogeni čas!

Preostane torej le še *interferenca vrst*. Tudi glede tega pojava ni razlike med mehaničnimi pojavi in duševnostjo. Da se Bergsonova interferenca vrst nahaja v fizikalnem svetu, je seveda jasno: tok kake reke se ne določa samo po tej reki sami, temveč po rajraznejših komponentah, izvirajočih iz drugih „sistemov“ (površje zemlje, vreme, kanalizacija itd.), vplivajočih na reko; premikanje zemlje se ne vrši le po njej imanentnih silah, temveč obenem pod vplivom solnčnega sistema, ta pod vplivom drugih astralnih sistemov itd. Vse to pa ne pove nič drugega, nego da v zunanjem svetu ne nahajamo nikakega bodisi največjega, bodisi najmanjšega *poedinega* sistema procesov, ki bi bil kot

tak *absolutnega* značaja, temveč da se tzv. *sklenjenost* fizikalne kavzalne vrste tiče le *celokupnosti vseh* mehaničnih procesov sploh. Toda vse to velja naravnost dobesedno tudi za duševnost! To more zanikati le oni, ki je popolnoma slep za pojave kakor: pouk, vzgoja, kazen, pomen življenja v družbi, za narod, za državo itd. Tudi *duševnost* poedinca ni nikak „sklenjen sistem“, ker se *njen* razvoj določa v fundamentalnih ozirih: obenem tudi po komponentah, izvirajočih iz *tuje* duševnosti, tudi duševnosti *vsakega* (bodisi še tako „samostojnega“) poedinca je le „relativen sistem“ duševnih procesov, ki se ne da tako dolgo v polni meri razumeti, dokler se ne vpoštevajo obenem *drugi* taki sistemi (duševnosti *drugih* poedincev, družbe...), stoječi v kavzalni zvezi z duševnostjo dotičnega poedinca. Kam bi prišel zgodovinar sploh in literarni historik posebe, ki bi v smislu Bergsonovega recepta smatral duševnost neke zgodovinske osebe za „sklenjen sistem fenomenov, izključujoč vsako deležnost drugih sistemov“ in bi se torej pri svojem delu tudi ne oziral na nikake *druge* psihične sisteme (na „duševni milieu“ dotične osebe)? Ali da se pozitivno izrazim: Tudi duševnost poedinca se ne razvija le po svojih imanentnih silah, temveč obenem in nujno tudi potem, v kolikor je *deležna* ravno teh in onih *drugih* duševnih sistemov; le na tem neovrgljivem faktu sloni nazadnje pomen in smisel pouka, vzgoje, narodnosti, države. Torej se tudi o *sklenjenosti duševne kavzalne vrste* more govoriti le z ozirom na *celokupnost vseh* duševnih procesov sploh, tekočih iz — neskončnosti v neskončnost. Potemtakem je do evidentnosti pokazano, da tudi Bergsonova „interferenca vrst“ ne loči duševnosti od fizikalnega sveta: to interferenco nahajamo v polni meri tam in tukaj!

S tem je zdaj vsa Bergsonova teorija smešnega še enkrat in naravnost in *v principu* ovržena. Bergson sam je hotel tukaj podati deduktivno izpeljavo svoje teorije, ki naj razsvetli vsa njegova dosedanja in utemelji vsa njegova poznejša izvajanja (komika v značaju); tukaj smo dospeli do onega mesta, okrog katerega se vrti ves Bergsonov spis kot okrog svojega *idejnega žarišča*. To je *πρωτον ψευδος* Bergsonove teorije, njegovo mnenje namreč, da se mehanizem razlikuje od duševnosti po a) ponavljanju, b) inverziji in c) interferenci vrst in da je torej komika duševnosti, kažoča na tega ali onega teh treh pojavov, le — mehaniziranost te duševnosti. Ta sklep je napačen, ker sloni na krivih premisah, t. j. ker se mehanizem *ravno glede Bergsonovih kriterijev prav nič ne razlikuje od duševnosti*: ponavljanje in interferenca vrst se nahajata tam in tukaj, inverzije pa tam in tukaj — ni! Da se duševnost razlikuje od mehničnega sveta, in sicer nepremost-

ljivo razlikuje, o tem tudi jaz ne dvomim, le *Bergsonovi* kriteriji nimajo ničesar opraviti s to razliko; njegova teorija smešnega pa izgubi prav brez teh njegovih (napačnih) kriterijev sploh vsak smisel. S tem pade seveda takoj tudi Bergsonovo tolmačenje njegovih naslednjih primerov (Gorge Dandin, *Dépit amoureux*, *Amphitruon*, dr. *Eigensinn*, *Voyage de M. Perrichon*, „narobe svet“ itd.); kdor se spomni naše zgorajšnje formule, bo kmalu uvidel, da leži zadnje jedro komike tudi pri vseh teh primerih v neuspešnosti in brezplodnosti nekih stremljenj, ki jih mi projiciramo v dotične prizore. —

Prvotno sem nameraval orisati v posebnem odstavku (C. Konuka v značaju) tudi naslednja Bergsonova izvajanja. Ta oris bi imel pomen morda za one čitatelje, ki se zanimajo za *psihološko* jedro višjih dramatičnih umotvorov (komedije - tragedije). Tega orisa pa *tukaj* žal ne morem več podati. Ker pa slone vsa naslednja Bergsonova izvajanja v principu in v podrobnostih na njegovem pravkar orisanem pojmovanju življenja, je posebna kritika teh izvajanj tudi komaj potrebna: Kdor je dosedaj sledil meni, ta v bodoče ne more slediti Bergsonu. Zame bi imel ta zadnji odstavek ta pomen, da bi ravno v njem mogel podrobnejše podati lastno teorijo komike in tragike. To bom storil pač o drugi priliki, kjer bom mogel naknadno orisati tudi Bergsonovo stališče napram komiki značaja. —

III. Epilog.

Da me nihče krivo ne razume, se mi zdi vendar potrebno, da izgovorim še nekaj besed o glavnem namenu te razprave. Sam cenim visoko Bergsona kot onega misleca, ki spada med prve in najodličnejše *boritelje proti nizkotnemu materijalizmu naših dni. V tem pogledu se z Bergsonom popolnoma strinjam.* In če je res, na kar so me z navedbo sličnih misli pri drugih francoskih pisateljih iz prejšnjih časov opozorili prijatelji, namreč da se v Bergsonovem mišljenju manifestira *mišljenje francoske rase* na svoji najvišji stopnji, tedaj zasluži *iz istega razloga* tudi ta rasa naše spoštovanje, in sicer tem večje spoštovanje, čim nizkotnejši je duh naše dobe. (Morda leži tudi tukaj zadnji razlog za dejstvo, da se vrši dandanes ravno od strani francoskega naroda malone edini uspešni odpor napram najraznejšim modernim pokretom, slonečim na zgolj materijalističnem pojmovanju sveta, življenja in zgodovine.)

Poleg vsega tega pa vendar ne smemo prezreti prašanja, ali se je Bergsonu posrečila tudi *znanstvena izpeljava* njegovih idej. Če prezremo to prašanje, dajemo sami svojim (in Bergsonovim) nasprotnikom v roke najboljše orožje. Tu ne pomaga nobeno opiranje na neko izven

znanosti stoječo „intuicijo“. Nikakor ne zanikam, da so možne „genijalne“ osebe, ki gledajo stoletja naprej in spoznavajo „intuitivno“ resnice, ki jih mora znanost potrditi in potrjuje šele mnogo pozneje. Da se taka intuicija de facto nahaja, o tem priča najbolje zgodovina vseh znanosti. *Ne morem pa priznati nobene intuicije, katere rezultati bi striktno nasprotovali že obstoječim faktičnim rezultatom katerekoli znanosti.* Znanost se v resnici počasi, zelo počasi razvija, toda kar se *na ta način* dožene, velja zato sub specie aeternitatis. Kakor se menjava „moda“ za „modo“ v obleki, hrani itd., tako se menjava tudi „moda“ za „modo“ v človeškem mišljenju, čustvovanju in stremljenju, noseča v sebi kal smrti že ob svojem prvem koraku. Kakor se je v srednjem veku vsepovsod govorilo o nekem „kamnu modrosti“, ki ga nihče ni videl, tako se dandanes govori o neki skrivnostni „intuiciji“, čeprav je nihče ne pozna. Le — *znanost* hodi pri vsem tem strastnem padanju in dviganju hladnokrvno in neomajno svojo pot, le ta mirna in tiha znanost je pri iskanju resnice naša zadnja in edina solidna opora; kdor *zametuje* to oporo, sledi v najboljšem slučaju le svojemu *subjektivnemu* čustvu ali pa praznemu slavohlepju.

Jaz se torej popolnoma strinjam z Bergsonovim *principijelnim* nastopom proti dandanašnjemu puhlemu materialističnemu svetovnemu in življenjskemu naziranju, ravnotako občudujem Bergsona sam kot izredno duhovitega pisatelja; njegovemu pisateljevanju odrekam le znanstveni značaj: Bergson človeka *pregovarja*, ne *prepričuje*. S to kritiko sem hotel podati le *en* primer za ta način njegovega pisateljevanja.



ALOJZIJ GRADNIK:

ŽARIŠ IN ŽGEŠ . . .

Žariš in žgeš in v tvoji zlati luči
vsa trudna duša moja trepetá.
O solnce moje ti! Do dna, do dna
izpali me, do smrti me izmúči!

Naj tvoja vsa me prepoji svetloba,
in če zaprém poslednjikrat oči,
o, bodi lučka vsaj, ki večne dni
sijála mirno bo v globine groba.

