

Pozice ústředního díla Jaroslava Haška v českém písemnictví je velmi zvláštní a ojedinělá: *Osudy dobrého vojáka Švejka* se řadí svým charakterem k oněm typům moderní literatury — u nás vlastně vzácným —, o nichž se úsudky přímo diametrálně a velmi vášnivě rozcházejí. Je-li na jedné straně Haškův Švejk považován — s docela jasným souhlasem cizí kritiky — za dílo světového formátu, je mu se stejnou vehemencí upírána umělecká kvalita vůbec a je vlastně vylučován z oficiálních dějin české literatury. A právě toto pobouření a vytlačování Haška do outsiderské pozice načalo jeho slávu. Už síla tohoto odporu dala prozíravým a trochu zkušeným lidem od samého počátku tušit, že Švejk šel do živého, že v něm byla otevřena problematika širší, revolučnější a současně obecnější, než jaká by mohla být vyvozována z pouhé interpretace jeho námětu, z obrazu boje českého člověka proti rakousko-uherské státní mašinérii. *Osudy dobrého vojáka Švejka* bolely, dráždily a drze provokovaly i po pádu mocnářství, stejně jako většina ostatních děl Haškovy generace, vyrostlé politicky z revolučního anarchismu. Buřičský, revoluční nebo přinejmenším dopalující tenor Haškova románu měl však větší a širší dosah než kterékoliv ostatní dílo této fáze: nenavazoval totiž literárně na předchozí fáze dekadentní poezie konce století, z které vyrůstali básníci-anarchisté od Gellnera až po Neumanna. Navázal na tradici docela jinou a v tomto období velmi nezvyklou a neuznávanou, totiž na takzvané „nízké umění“, jehož lidovému, drsně nefalšovanému tónu a vulgárnosti se společnost bránila nejen z důvodů krasocitných.

Tento fakt je prvním vysvětlením ojedinělého postavení Haškova díla v české literatuře. *Osudy dobrého vojáka Švejka* vznikají v letech těsně po válce, kdy se počíná určitěji a přesněji rýsovat nová fáze české literatury — jak poezie, tak prózy — a kdy se jasněji formuluje vůbec nové pojetí literární kultury a celého umění. Přes celé devatenácté století až zhruba do první světové války byly hlavní proudy českého písemnictví, jak uvádí Jan Mukařovský, tu více, tu méně vázány vnitřními i zvnějška kladenými

úkoly nahrazovat určité chybějící prvky v národním životě. Vývoj literatury byl touto funkcí natolik zatížen, že literatura jako do jisté míry autonomní a ze sebe rostoucí struktura nebyla „schopna rozvinout svou vlastní dynamiku: byla donucena přijímat své vývojové podněty zvenčí, nikoliv přímo vytěžené z rušného proudění národního života“ (Mukařovský na sjezdu českých spisovatelů v červnu 1946). Tu je velmi přesně postížen fakt citelného nedostatku živé spojitosti mezi tím, co bylo literatuře kladeno za úkoly konsolidujícím se národním celkem, a mezi vlastním literárním vývojem, literaturou samotnou. Literatura nebyla plně zaklíněna — ač to zní paradoxně — do duchovního života národa *svými vlastními prostředky*. To vedlo na jedné straně k přijímání hotových uměleckých podnětů, jak uvádí Mukařovský, na druhé straně pak k převážně ideologickému pojetí literárního díla: literatura tu vznikala především z naprosto zřejmých nedostatků a potřeb. Zápasila teprve o oprávnění sebe sama jako společenského faktoru v národním životě. Necítila tradici jako danost, ale jako problém, jako úkol, jehož řešení patří mezi nejnaléhavější. To všechno způsobovalo zvláště ve vztahu k literaturám jiným její vnitřní nejistotu a odtážitost. Odtud také onen silný a vše převažující sklon k funkcím historickým, osvětovým, filologickým, pedagogickým atd. a automatický vývoj k tomu, že se tyto funkce staly základními kritérii literatury vůbec, že teprve jimi a skrze ně byla literatura chápána a hodnocena. To je nejtypičtější fáze obrozeneckého umění, v němž vlastní kritérium estetické — více či méně stabilní u literatur, jimž je tradice daností, — je nebezpečně rozkolísáno a celé písemnictví nabývá charakteru abstraktně ideologického, aspoň ve svém živém průměru.

V moderní české literatuře po první světové válce — nejzřetelněji samozřejmě v poezii — jsou tyto ideologické funkce zatlačovány více do pozadí. Antitradicionalistické tendence poválečné moderny vedou v myšlenkové rovině k inklinaci k socialisticky zainteresovanému umění (proletářské umění), současně však odvracejí literaturu od ideologicky jednostranného vztahu ke skutečnosti směrem k širší objektivaci skutečnosti v celé její rozloze — a bez nároků na tendenční řešení. Tento rys nového umění, ve vztahu k předchozí literatuře revoluční, charakterizuje i Haškovo největší dílo. *Osudy dobrého vojáka Švejka* také vybředají zcela přirozeně a cestou velmi spontánní z ideologické přetíženosti literatury a z jejího historis-

mu. Hašek nechce už kázat, řešit a napravovat, nemá moralizující sklony (ač tento tón nebyl jeho dílu cizí, jak ještě uvidíme). Jeho dílo pouze v suverénní humoristické zkratce typizuje válečnou skutečnost 1914—1918 jako obraz celé moderní skutečnosti ve všech jejích vztazích a protikladech. Tradice pro Haška není už problémem: je mu daností. Jeho dílo roste z ní, nikoliv směrem k ní. Je to arci tradice, jak jsme už poznamenali, jiná, lidovější, elementárnější, a je do jisté míry jen prostředkem, kterým Hašek aktualizuje drastiku svého obrazu. Bylo by zajímavé podrobněji prostudovat, jak je v *Osudech dobrého vojáka Švejka* dovršen a současně přetvořen literární realismus. Je tu jistě dosaženo maxima jeho požadavků. Současně je tu však zřetelně vidět, jak modernímu nazírání na skutečnost nedostačuje vlastní aparatura realismu devatenáctého století: totiž psychologismus a mechanická analytičnost bez fantastiky a „nadreálné“ zkratky, která je pro Haška tak typická. Toho se však aspoň zběžně dotkneme.

24 | V celé světové literatuře jsou dva různě konstituované typy literárních děl. Především díla, jejichž významová výstavba i zaměření jsou jasně a jednoznačně postižitelné. Jsou to díla psaná v nejobecnějším smyslu slova jako odpověď na určitou otázku, jako jednorázové nazření určité skutečnosti, jako řešení konkrétního problému a úkolu — ať už je úkol dán jakkoliv a kýmkoliv. Druhým typem jsou pak díla, jejichž významová výstavba není takto jednoznačná: její záměr a smysl nejsou explicitně vyjádřeny, jsou naopak implikovány, rozpuštěny ve směru několika aspektů uvnitř básnického tvaru a jsou spíše jeho vnitřní hnací silou než vnější výslednicí. Mnohoznačnost tohoto druhého typu — naše dělení je ovšem jen pomocné a vědomě preparuje celou otázku — je buď obsažena v díle samotném v okamžiku jeho zrodu, nebo vzniká historicky, časovým odstupem, v okamžiku, kdy dílo měří pozdější doba, pro niž nemá problematika díla tentýž význam nebo nedosahuje téhož stupně reálnosti. Díla tohoto typu bývají vrcholnými díly s vysokým stupněm nazírací objektivity, který právě budí nové a nové reakce a nové pokusy o jednoznačné pojetí a interpretaci. Cervantes, úhelný básník španělské duchovní problematiky, a Shakespeare jsou tu prototypy. Dokonce prototypy zvláště výraznými: oba končí scholastickou literaturu středověku a zahajují éru exaktního realismu, bořícího ruku v ruce s vědou aristotelský systém světa a vesmíru.

25

V české literatuře patří k těmto mnohoznačným, a jak se říká nejasným nebo temným dílům, snad nejvíce torzo poezie Máchovy, jejíž problematika má samozřejmě užší dosah. Nepřihlížíme tu ovšem k literatuře, která je zproblematizována dodatečně zkoumáním historickým, filologickým atd. A patří sem také částečně *Osudy dobrého vojáka Švejka*. Jestliže jsme však v předešlých řádkách mluvili o Cervantesovi a Shakespearovi, je třeba hned — aby nevznikl nesprávný dojem — dodat, že Haškův *Dobrý voják Švejk* není tak bezpečně románem světového formátu: musíme aspoň v něčem souhlasit s Šaldou, kterému byl Švejk příliš „neuvědomělý, příliš blátivě beztvarý, aby stačil na reka, byť pasívného“. Šalda nicméně hledal v Haškově románu především pevnou zákonitost Švejka jako osobnosti v klasickém smyslu slova: psychologické vymezení a jednotu charakteru, jeho myšlenkovou polaritu a vnitřní patos. V tomto smyslu však Švejk vůbec není myšlen, a kdybychom jej jen takto hodnotili, unikla by nám celá komplexnost této postavy, která není vysvětlitelná psychologicky, neboť je myšlena mimo oblast psychologie a přesahuje strukturu psychologického realismu. Už zde nacházíme první rozpor v pojímání tohoto díla. Ukazuje zcela jasně na to, že postava Josefa Švejka, která je ideovým centrem románu, je stěží vysvětlitelná jednostranně. Není tedy pochyb o tom, že *Osudy dobrého vojáka Švejka* patří mezi literaturu temnou a problematickou. Úkolem naší stati je pak jenom pokus o načrtnutí několika aspektů, z kterých může být Švejk pojímán, a několika základních motivů a jejich kořenů, jak se objevují v Haškově díle.

Haškovy krátké povídky, črty a humoresky, které vývojově předcházejí *Osudům dobrého vojáka Švejka*, ukazují přesně názorové stanovisko, z kterého Hašek vychází. Hašek je především humorista. V souboru jeho drobnějších prozaických prací pak nacházíme několik typů humoristické prózy. Především jsou to drobné humoristicko-satirické črty, příběhy a povídky, používající běžných klíšé realisticko-humoristického žánru: prózy zesměšňující lidské slabosti a hříchy, lidské pokrytectví a sobectví. Odhalují je docela vnějšně, nahodilou a improvizovanou situační komikou. S tímto typem pak splývají podobné črty, avšak se značným sklonem k sentimentalitě: moment odhalení pokrytectví a přetvářky, který je jinde zdrojem komiky, je tu převeden na romantický moment životní dezi-

luze: odhalení životní nudy, prázdnoty a únavy. Jsou to například prózy *V rodném hnízdě* nebo zvláště silná črta *V Havlíčkových sadech*, kde je stručným a sugestivním naturalistickým pohledem viděna prázdnota, mělkost a prostřednost života středního měšťáka. Tady se už objevuje zřetelněji protiměšťácké zaměření Jaroslava Haška: má trochu dekadentní kořeny, ozývají se v něm polotóny životního splínu, zvláštní hluboký smutek nad pustotou filistrovského života. Může však každou chvíli přeskočit v agresivní škleb a nehoráznou hyperbolu, jejímž motivem bude ona bezmocná touha „poděsit měšťáka“. Dalším typem jsou tragikomické povídky, v nichž sentimentální moment dostává slabší nebo silnější sociální název a satirický osten. To je například pro Haška velmi příznačná próza *O panu Valentovi* nebo několikrát se opakující motiv *Idyly z chudobince*. Zde se ukazuje nejzřetelněji jeho sociální zaujetí. Silné tendenční a moralizující tóny se ozývají v několika krátkých črtách či spíše člancích nebo pamfletech, v nichž rozhořčeným a mravně zaujatým tónem bojuje proti vědě ve službách války, proti neúčinnosti některých institucí atd. Jsou to články většinou nepodložené, nevěcné, dokazují však karatelský a reformátorský postoj Haškových začátků.

V celku je možno říci, že se celá Haškova povídková tvorba pohybuje na linii dickensovského humoru. Stručná groteska, zaujetí malým a prostým člověkem, sentimentální humor, satira a především drobnokresba, kterou vidí bídu člověka a směšnost velikých institucí, přetvářku i faleš. Zde je Hašek stále odvozený a nepůvodní. Jeho originalita se teprve projevuje ve velké povídce *Šťastný domov*. Tady už není jeho metodou realistická satira, groteska a drobnokresba se všemi odstíny malého žánru, ale zcela naopak hyperbola, fantastické zveličení skutečnosti, její vyzdvižení z roviny běžné empirické reality a přenesení do sféry, kde může být domyšlena *ad absurdum*, do alogismu. Tady jsme u nejvlastnější podstaty Haškovy komiky, která je jeho originálním přínosem. Je to komika, která spočívá v zveličení skutečnosti do maximálních, obludných rozměrů, kde ztrácí svou logickou funkci, ač zachovává svou vnější podobu. Ztracená, logického smyslu zbavená funkce věcí při zachované vnější podobě věcí — tento rozpor je podstatou Haškovy komiky. Takto nalézá Hašek svou metodu: zesměšňuje skutečnost tím, že ji dohání do nejzazších důsledků, do absurda. Odtud, z povídky *Šťastný domov*, je pak metodologický přechod k humoru *Osudů dobrého vojáka Švejka*.

Hašek nebyl spisovatelem širokého myšlenkového rozpětí. Byl to typ více přírodní, spontánní. Mezi jeho povídkami a *Osudy dobrého vojáka Švejka* není tedy myšlenkově velký rozdíl: základní téma a jeho prvky se nezměnily. Převědeme-li ideové zaměření díla na tu nejjobecnější základnu, vidíme stále totéž: odhalování lidského pokrytectví, surovosti, falešného idealismu a zchátralosti společenských institucí. Změnila se však šířka, rozloha a rozpětí skutečnosti, v které Hašek tyto vlastnosti vidí, a tím se změnila i metodika, kterou je pojímá. Jednotlivé lidské slabosti a zvrhlosti, které satirizuje v realistických povídkách a příbězích o několika lidech, dorostly, rozšířily se a objevily se v jediném symbolu, kterým je v *Osudech dobrého vojáka Švejka* válka. Proti této široké skutečnosti, která je znásobením a zhuštěním všeho zla a lidské bídy, nebude už humorista Hašek postupovat realistickou satirou a komikou. Malý žánr tu prostě nepostačuje, je třeba prostředků jiných, velkorysejších, suverénnějších a současněji otrlejších a drastičtějších. Zde tedy dospívá Hašek ke své hyperbolizaci skutečnosti, která ve zkratce a bez sentimentality kreslí obludnost současného života, zde dospívá od humoru dickensovského k humoru dadaistickému. Je to humor tak drsný a robustní, aby se mohl ozývat těsně vedle zániku a hrůzy hromadných smrtí.

*Osudy dobrého vojáka Švejka* jsou velmi šťastným náběhem k humoristickému románu velkého formátu: k románu, který vzniká vždycky v okamžiku dějinných přelomů, v okamžiku, kdy se zápasí o prosazení a dominanci nové duchovní orientace a nového životního stylu. Boj o novou myšlenku je pak v lidských dějinách vždycky bojem životného proti ustrnulému, bojem temperamentu proti schématu a formuli, bojem života proti smrti. Humor, který spočívá ve vyhledávání a prudkém srážení protikladů, má v tomto zápase své důležité, ne-li nejpřednější místo. Je přímo projevem mládí a pružnosti a ze samotné jeho povahy vyplývá, že jeho objektem a terčem musí být strnulost, petrifikát, neadekvátnost a rozpornost, ať už v lidech, v institucích, nebo systémech. Proto je na výši tehdy, když běží o svržení systému, který se stává balastem celého vývoje, mířícího stále vpřed. Přirozený objekt humoru vykazuje v takovém okamžiku nejvyšší stupeň aktuálnosti a obecně pociťované reálnosti a zásah do něho je silně pociťován.

Světová literatura má mnoho příkladů pro tento druh

humoru. Jmenujme jen ty nejznámější a z té oblasti, které jsme se už dotkli: Rabelais, Cervantes, Shakespeare. Robustní Rabelais ohlašuje nápor mládí humanismu proti středověké scholastice. Cervantesův *Don Quijote* je epilogem středověkého životního stylu, ale současně formuluje nový ideál renesanční osobnosti. Konečně pak Shakespeareův humor, velkorysý a obecný, ostatně nejtypičtější ukázka anglosaského humoru vůbec: je hluboký a všelidský a charakteristický pro plynulý vývoj anglického ducha, v kterém není náhlých přelomů, neboť se v něm nikdy nenahromadí na dlouho absolutisticky vládnoucí jednostranná orientace, která by petrifikovala. Je ukázkou oné nedůvěry v systém a instituci a víry v živého člověka pohybujícího se v rovnováze.

I když Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* nemůžeme vždycky s těmito díly srovnávat, patří mezi ně svým charakterem. Také u něho má humor smysl revoluční a průbojný a je přímo symbolem vítězství života nad schématem. Stejně pak, jako ona díla, stojí Haškův román na rozhraní.

28 | Je ještě jedna postava v evropském písemnictví, s kterou je Haškův *Dobry voják Švejk* spojen úzce příbuzenskými vztahy. Je to legendární hrdina Belgie, bojovník za svobodu, Tyll Ulenspiegel. A přes tuto postavu přicházíme k dalšímu důležitému prvku, který tvoří složitou strukturu Haškova hrdiny. Je to prvek lidový, folklórní, vstupující do tohoto díla skrze kolektivní, anonymní básnictví. Zabýváme-li se problémem Josefa Švejka jako osobnosti, najdeme zde mnoho podstatného k jeho vyřešení. Zde, v tomto lidovém básnictví, z kterého Hašek ovšem čerpá nepřímo a přímo jen z folklóru městského a speciálně pražského, krystalizuje typicky lidové pojetí hrdinné osobnosti, které je postavě Švejka mnohem bližší než kterékoliv jiné. Toto pojetí je vlastním kondenzátem lidové moudrosti, jeho touhy, většinou potlačované a umlčované. Ve skvělé studii o Chaplinovi nachází Kozincev základní výraz lidové moudrosti v postavách takzvaných chytrých bláznů, v Punchovi, Karagezovi, Hanswurstovi, Kašpárkovi atd. „Lidová moudrost se v umění nikdy neprojevovala ctnostnými průpověďmi a načesanými ponaučeními,“ píše Kozincev. „Vznikala vždycky v žertu. ‚Plebs‘ měl v umění vyhrazen humor.“ Rouška kašpara a blázna chránila tedy před trestem, stíhajícím nemilosrdně toho, kdo se odvážil reptat a pronášet pravdu nepříjemnou vrchnos-

ti. V podstatě blázna mohl tedy jedině lid vyslovit nebo i realizovat svá potlačená přání a tužby, a tudy se proměnil šašek v lidového hrdinu a nositele odboje.

Tento motiv „trpkého blázna“ (Shakespeare) vstupuje pak přes lidovou literaturu i do literatury umělé a polo-umělé a stává se ústřední postavou takzvaného nízkého umění, především divadelního: Harlekýni a Pieroti italské komedie, hrdinové pantomim sedmnáctého a osmnáctého století, od nich pak vede vývoj až k moderním klau-nům a excentrikům, kde původní smysl tohoto druhu umění poznenáhlu mizí.\*

Tento základní motiv blázna, kterému jedinému je dovoleno mluvit pravdu, je vlastně v samém základu postavy Švejka. Také Švejk může mluvit pravdu a bourat Rakousko a nakonec se mu nemůže nic stát: byl superarbitrován pro blbost. Kolem jeho postavy je dokonce udržována ona nejasnost, typická pro motivy šašků — mudrců: čtenář je na pochybách, je-li Švejk opravdu duševně méněcenný, nebo je-li tak dokonale mazaný. Motiv šaška je v *Osudech dobrého vojáka Švejka* ovšem ještě více zaktivován než kdekoliv jinde. Stává se vlastním principem románu, hnací silou, která převrací celý svět naruby a kterou Hašek dosahuje oné hyperbolizace skutečnosti, jak jsme o ní mluvili.

Nicméně tímto lidovým motivem blázna jsme se ještě nedobrali plné struktury *Osudů dobrého vojáka Švejka* a jejich souvislosti s celkovým literárním kontextem doby. *Osudy dobrého vojáka Švejka* jsou poválečným románem, budovaným na tomtéž principu, jako romány lidské depersonalizace a noetického relativismu. Je to literatura, zachycující rozklad systémů a institucí, které tvoří strukturu společnosti a dávají člověku, který v ní žije, pevný soubor životních norem, pravidel a záruk. Tento soubor norem, pravidel a záruk tvoří rámeček životního stylu každého jedince, opravňuje jeho jednostrannost a zaujetí a dává mu vědomí vlastního smyslu a smyslu úkolu, který vykonává. Poválečné proudy světové literatury pak ukazují stále postupující rozklad soudobé společnosti a souboru jejích norem a tím i rozkolísání základny a životního slohu onoho určitého, konkrétního a historicky vymezeného člověka, který je s ní svázán. Tento člověk ztrácí svou jistotu, svět se mu rozpadá v chaos. Je depersonali-

\* Viz zmíněnou studii Kozincevovu v knize Chaplin.



zován: ztrácí svou jedinečnost, která byla jeho tvůrčím zájmem a oprávněním jeho existence, a je redukován mnohde jen na svou biologickou základnu. Nemá jiné jistoty krom nahého života. Literatura této depersonalizace je pak ovládána myšlenkou najít v tom, co zbývá, to jest v nahé existenci člověka, nějaké východisko, najít vnitřní smysl tohoto chaosu a nepořádku a z něho pak vyjít. Návrat není možný, neboť jistoty, které byly zničeny, nemohou znovu ožít a byly už strnulými formami. Tato literatura, kterou bychom nazvali literárním existencialismem (aniž bychom ji řadili do současného existencialistického směru Sartrova, ačkoliv on právě vyšel z ní), je napojena naprostou skepsí k jakémukoliv utopismu, k jakémukoliv náhradnímu řešení kritické situace. Odmítá chiliastickou „věčnou budoucnost“, do které se obyčejně odkládá problematika v okamžicích největší krize. Odmítá každé idealistické řešení své situace, odmítá zarazit revoluci a chce zničit všechno staré do posledního zbytku, byť by na počátku nové dráhy měla stát s holýma rukama.

*Osudy dobrého vojáka Švejka* rostou také z této situace. Nevedou k žádnému utěšujícímu a idealisticky vykonstruovanému řešení. Je to stejně jako díla, která jsme jen povšechně bez podrobného výčtu charakterizovali, obraz zkázy světa, postaveného na starých systémech a plánech. Je tu jakýsi pokus najít východisko v elementárním, biologickém existencialismu. To je jedna výslednice, v které se Haškův anarchismus slučuje dobře s prvky folklórního hrdiny—šáška. To je postava Švejka. Ale, jak jsme už řekli, není možno Švejka interpretovat jako postavu jednostranně realistickou: je myšlen mimo rámec realismu, zvláště realismu psychologického. Je opravdu někdy těžké definovat, je-li Švejk tímto vítězným chytrákem vědomě, nebo náhodně, je-li skutečně oním páleným kostelníkem, nebo opravdovým prošťáčkem božím a tak trochu satirou sebe sama. Není však důležité po tom pátrat. Švejk je mnohem víc než realistickou osobností. S poukazem na všechny předešlé vývody můžeme říci, že Švejk je především průvodce světem, který Hašek kreslí, je dynamickým činitelem, kterým může být podán v každém okamžiku horizontální i vertikální průřez skutečnosti. Řekli jsme, že tvůrčím principem *Osudů dobrého vojáka Švejka* je hyperbola, zveličení skutečnosti, její dovedení ad absurdum: nuže tvůrcem této hyperboly je Švejk. V románovém plánu je toto jeho základní rys a jeho funkce. Ne protestuje proti skutečnosti, není to rebelant. Je ke

skutečnosti *důsledně konformní* a právě touto svou absolutní konformností dožene každou situaci až tam, kde se stává nejobludnějším nesmyslem a protikladem sebe sama. Jedině na této rovině se můžeme dobrat celistvosti postavy Josefa Švejka, nikoliv cestou psychologického rozboru. Je to rovina jen zdánlivě formalistická: ve skutečnosti je však jen nerealistická, rozumíme-li realismem prostě a nekomplikovaně určitý úsek uměleckého vývoje, usilujícího o přesné zpodobení vnější skutečnosti. Je nerealistický asi v tom smyslu, jako je nerealistická folklórní postava šaška—mudrce: není opisem jednoho psychologického modelu, ale kondenzátem skutečnosti i zkušenosti hlubší, nadosobnější, kolektivnější, je svého druhu symbolem.

Současně je Švejk — což je ve shodě s tím, co jsme o něm právě řekli — symbolem elementárního života, primitivní biologičnosti, prostého a obyčejného života, který je nezničitelný a který svou moudrostí vítězí nad sebeobludnějším systémem a řády. Jedině zde je Haškův akt víry. Nic více a nic méně.