
Boje o Švejka

Author(s): RADKO PYTLÍK

Source: *Česká literatura*, 1983, Vol. 31, No. 1 (1983), pp. 5-33

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43745362>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

JSTOR

RADKO PYTLIK

Boje o Švejka

Boje o Švejka začínají hned po vydání prvních sešitů. Mnozí knihkupci totiž odmítali toto dílko, vydávané v podivuhodném nakladatelství Hašek a Sauer, prodávat, neboť prý obsahuje vulgární výrazy a nemá dostatek výchovné a vzdělávací tendence. Nakladatel Eduard Weinfurter například napsal: „S takovou sprostou literaturou, která má za účel místo inteligence vychovávat národ neomalenců a sprostáků, nepracujeme a nechceme hanobit jméno naší firmy. To je literatura jen pro komunisty, a ne pro českého člověka.“ Tím více doceníme podnětný a průkopnický přístup Ivana Olbrachta, jenž ihned po vydání prvního dílu uveřejnil objevnou stať (Rudé právo 15. 11. 1921), v níž vymezil základní problematiku Haškova románu. Pokusil se ji rozčlenit do několika okruhů:

1) Odmítá vylučování tohoto díla z literatury za to, že Hašek užil několika syrových výrazů, aby dokumentoval, „jak lidé skutečně mluví“, a aby nehledanými slovy „vyjádřil vztah českého člověka k byzantinismu rakouské moci a armády“. Haškův sloh je Olbrachtovi „bezděčným políčkem staré i nové literární estetiky, a hlavně starému a novému literárnímu estétství“.

2) V Haškově Švejkovi vidí Olbracht nejlepší český román válečný. Zásahu na tom má Haškův zvláštní groteskní způsob vidění světa, který Olbracht označuje jako „geniální idiotství“:

„Přečetl jsem několik válečných románů a sám jsem konečně i jeden napsal. Ale z žádného nevysvítá celá ta ničemnost, blbost a surovost světové války tak zřejmě jako z knihy Haškovy. Nás všechny bila válka kyji do hlavy, když jsme psali, seděla nám v týle a srážela čela na papír, a dovedli-li jsme se vzpřímit, dělo se to jen s napětím vši vůle i svalstva. Hašek neměl potřebí válku v sobě přemáhat a vítězit nad ní. Stál nad ní již od samého počátku. On se jí smál. Dovede se jí smát celé i v podrobnostech, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské krčmě.“ (Ivan Olbracht: *O umění*. Praha 1958, s. 179)

3) Ve Švejkovi objevil Hašek světový typ literární a lidský, jenž vychází z lidové tradice. (Český Honza, poprvé objevený v umělé literatuře a zasazený do rušného novodobého života.) Je to typ jadrný, drasticky kontrastující se složitostí a problematičností moderní doby. Je odrazem mentálních rysů národních (zvláštní poměr ke státní autoritě a válce) a všelidských. V závěru Olbracht konstatuje, že „švejkovina je součástí nás všech, podobně jako donkichotština, hamletovština, faustovština, oblomovština“.

Není pochyby, že Olbracht přesně vystihl hlavní rysy Haškova ztvárnění. (Jeho esejistický způsob vyjádření však způsobil, že z některých formulací vyplynula později řada nedorozumění. Je to například paralela

mezi Haškem a jeho postavou, vyjádřená výrazem „geniální idiot“, který Olbracht dále specifikuje a zpřesňuje na Švejka, a výraz „švejkovina“, jímž Olbracht míní sociální vlastnosti literárního typu, nikoliv sociologický fenomén, samostatně žijící a odtržený od textu.) Pro Olbrachta, revolučního spisovatele, poučeného sovětskou kulturní politikou a statěmi A. V. Lunačarského, je Haškovo dílo spojeno s obrovskou proměnou estetického cítění a vkusu, k němuž dochází ve válce a v socialistické revoluci. Ve Švejkovi vidí dílo nové pravdivosti a nových forem, dílo hluboké destrukce konvenčního stylu, které je současně i syntézou hodnot, jež se teprve rodí. Hašek se mu stává spolu s Wolkrem a Vančurou čelným představitelem tzv. proletářské literatury, objevující oblast každodennosti i mentalitu člověka z davu. Současně se inspiruje formami pražské periferie, tzv. hospodskou historkou, obsahující primitivní metaforu, asociaci a prvky epické koncentrace.

Všechny tyto okolnosti vedly Olbrachta k tomu, že později sám zařazuje Haška do proletářského období, mezi průkopníky naší socialistické literatury a umění. Svědčí o tom jeho prohlášení v anketě Indexu, jež byla inspirována tzv. druhou vlnou proletářské literatury z počátku třicátých let, kdy napsal: „Poučky o proletářské literatuře jako písemnictví literátů proletářského původu, psaného o proletářích a pro proletáře, v její určitosti a pro evropský západ nynější doby přijmouti nemohu. Tane mi přitom na mysli Jaroslav Hašek, který proletářského původu nebyl a jehož svět, o kterém píše, je většinou maloměstácký, nikoliv proletářský. Pokládám totiž Dobrého vojáka Švejka, dílo proniknuté proletářským myšlením, cítěním a nazíráním, za vrcholné dílo české proletářské literatury.“

O socialistickém zaměření Haškova díla, které se na přelomu let dvacátých vrátilo do bojů o charakter republiky, svědčí i skutečnost, že už v únoru 1921, tedy těsně před započítím Švejka, navazuje autor spoluprací s komunistickým Sršatcem a v březnu téhož roku, společně s prvními sešity Švejka, píše ostře kritické a sarkastické satiry do Rudého práva. Není tedy pochyb, že Švejk byl, je a zůstane dílem politickým.

K Olbrachtově ocenění se připojil v Tribuně publicista Alfred Fuchs. Považuje rovněž Haškův nápad za geniální: Švejk je sluha, který svým „pitomým“ pohledem ničí autority. Nerevoltuje proti nim, neboť je vůbec nebere na vědomí. Ve Švejkově neporozumění je skryta jeho síla. K mínění, že Švejk vyjadřuje postoj českého člověka ke světové válce, vrací se Fuchs ještě jednou, po Haškově smrti. (Několik vážných poznámek k humoru Jaroslava Haška. Socialistická budoucnost 14. 1. 1923.) Také zde zdůrazňuje tragikomičnost Haškova vyjádření, nedovede ji logicky spojit s rysy spontánnosti. Švejk vítězí tím, že velké události podceňuje. Je českým Honzou, jenž v sobě nese rysy slovanské.

Téměř ve stejné době, ba o něco dříve (7. 11. 1921), vychází v pražském německém tisku recenze Maxe Broda na divadelní inscenaci Švejka v Longenově Revoluční scéně. Také on shledává hlavní rys Švejka v protikladu velkých událostí a životních zájmů malého člověka. Tento protiklad nevyznívá však jako individuální vzpoura, rebelství, boj za spravedlnost (jako například u Kleistova Michaela Kohlhaase). Švejk je moudřejší. Necháává události běžet s vědomím, že to tak musí být. Švejkovo flegma vykládá Brod jako odvěkou pasivitu lidu, který nemá zájem o politiku

a o záležitosti moci. Švejkův typ chápe jako nadčasový, jenž osvětluje „nejtajemnější základy bytí všeho lidstva“. Na otázku: „Člověk je dobrý?“ odpovídá autor recenze aforisticky: „Člověk je nezničitelný.“

Zatímco Olbracht vidí Švejka historicky konkrétně, připomněl Brod spíše obecně lidské základy Švejkovy figury, jeho flegma, lhostejnost, a naopak zase laskavou účast k okolnímu světu. Přitom tyto významy posunuje z polohy historické do polohy mýtu. Švejk je mu ve své pasivitě, ale i hluboké moudrosti jednak výrazem křesťanské trpnosti, jednak i velkorysého slovanství. Zásluhou Brodovy recenze se problematika Švejka dostává do pražského německého kulturního kontextu, navazujícího v té době intenzivní styk s kulturním životem českým (srov. paralelu mezi Brodovým románem *Česká služka* a Šaldovým dramatem *Dítě*). Brod si také přisuzoval zásluhu, že objevil pro světovou veřejnost Haška, stejně jako Leoše Janáčka. Napsal o tom později do programu Piscatorova divadla: „Vzbudilo jistý podiv, když jsem nejprve v článku a přeložením jedné epizody, pak ve své knize *Sternenhimmel* poukázal na Haška jako na originálního génia, jenž patří do světové literatury.“ (Schulter am Schulter, Berlin 1928)

Jestliže si temperamentní kritik a publicista přisvojuje zásluhy o „světovost“ Haškova Švejka, je to pochopitelné. Podivnější je, že autor haškovské monografie Gustav Janouch, vkládaje v duchu své mystifikující metody výrok do úst Z. M. Kuděje, snaží se znehodnotit Olbrachtův přínos jednostranným vyzdvížením postřehu Brodova: „Olbracht věděl, že Hašek má velké starosti, jeho fejeton byla přátelská služba. Velké novátorství, hodnotu a význam Švejka poznal a pochopil teprve Max Brod. Napsal o Švejkovi tak krásný a chytrý článek, že celá německy mluvící veřejnost užasla... Max Brod objevil světu Švejka.“ (Prager Begegnungen, Leipzig 1959)

Ale tyto kladné ohlasy Švejka zůstaly ojedinelé. Oficiální literární kritika zachovávala rozpačité mlčení. Po Haškově smrti se sice vynořilo několik nekrologů s dobrými postřehy (Otakar Hanuš, Josef Hora, Josef Kopta aj.); také Jarmila Hašková se soustavně zabývá apologií díla svého manžela. Většina literárních kritiků se však tváří, jako by Hašek do české literatury nepatřil. Namísto toho vzniká pokleslá memoárová a anekdotická literatura, která vytváří z Haška legendární obraz šprýmovného bohéma, pražského kumpána, popřípadě tajemného „rudého komisaře“.¹ K seriózním vzpomínkám patří časopisecký seriál Jana Morávka: Jaroslav Hašek — dobrý voják Švejk (České slovo 1924) a vzpomínky Františka Langra a Josefa Macha Strana mírného pokroku a jiné příhody (Pestrý týden 1928).

Objasnit průkopnický význam Haškova díla se v záplavě této literatury nepodařilo. Obrovská čtenářská obliba díla, které vyjadřuje nedávnou historickou zkušenost, způsobila, že se Švejk stává něčím víc než literaturou: proměňuje se tu v uctívaný, tu v prudce zavrhaný národní epos. Tím více se však republikánská kritika brání pomýšlení, že by Švejk měl

¹ Například Antonín Bouček: *Padesát historek ze života Jaroslava Haška*; Z. M. Kuděj: *Ve dvou se to lépe táhne*; František Kysela (Sauer): *Franta Habán ze Žižkova* a *In memoriam Jaroslava Haška* (spoju s Ivanem Sukem); Ladislav Hájek: *Z mých vzpomínek na Jaroslava Haška, autora dobrého vojáka Švejka a úborného českého humoristu*; atd.

reprezentovat českou literaturu anebo dokonce českou národní povahu v očích ciziny. Rozpačité mlčení mění se pomalu, ale jistě v negativní hodnocení.

Ottův literární slovník z roku 1923 Haška například vůbec nezná; rovněž ruský vydaná příručka od Jakubce — Nováka z roku 1926 o Haškovi nic neříká. V Novákových Stručných dějinách české literatury z roku 1922 se na pěti řádcích dočteme, že Hašek byl „prudký smíšek“. V německé mutaci Českého písemnictví z ptáčích perspektivy od Arne Nováka (1923) je dobrý voják Švejk typem „živočišného občánka, pudově odpírajícího válce a s ochotou předstírajícího blbství, aby z nesmyslného masakru světového v c. a k. uniformě prošel s vítězným úsměvem cynické převahy a se zdravou kůží“. Pejorativní hodnocení Švejka dovršil Arne Novák v přehledu české literatury pro Handbuch der Literaturwissenschaft, vydané O. Walzlem v Potsdamu 1933. Píše se zde doslova: „Světové pověsti došel díky svému panevropskému defetismu a své nevyčerpateľné trivialitě Jaroslav Hašek, zcela neliterární spisovatel, když vytvořil neodolatelný válečný typ, dobrého vojáka Švejka, zbabělého a nechutného, idiotsky se tvářícího šaška, jenž s vítězným smíchem své cynické převahy nad rakouskou armádou zachraňuje zdravou a páchnoucí kůži.“

Z čeho pramení taková zaujatost a nepochopení?

Hlavní záminkou pro útoky na Švejka se stávají prvky jazykové, tzv. „silná slova“, drsné, nehledané výrazy, jež Hašek ve svém díle zvolil. Nutno však zdůraznit, že jejich funkce není dějová ani charakterizační, že nemají jen přiblížit prostředí pražské periferie a pražského lidu, ale že jsou součástí groteskní, demaskující tvářnosti Haškovy komiky. Jejím osou je svěbytný, relativně samostatný lidový svět, řídící se spíše intuicí a „podprahovou“ inteligencí drobného člověka, zbabělého účastí na dějinách, který však svou přirozenou životní empirií odkrývá prázdnotu „doby“, jejich symbolů a konvencí.

Proč k docílení tohoto demaskujícího komického efektu neváhal Hašek užít i hovorových výrazů, jichž předtím neužíval? To souvisí zřejmě s jeho situací po návratu do vlasti, kdy byl vlasteneckou buržoazií prohlášen za „velezrádce“, kdy se chtěl vypořádat s oficiální obřadností a s mravním pokrytectvím společenské smetánky. Drsným tónem Švejka navazuje kontakt jak s tzv. černým humorem, který se vyvíjí v generaci „prokletých básníků“, tak se stylovou disparátností poválečné revoluční literatury, která je pro období dvacátých let příznačná.

Užití nespisovných prvků a slangu v jazyce poválečného Švejka je však současně odvážnou fixací poetických hodnot velkoměstské periferie slovesnosti. Hospodské historiky a vyprávění anekdotického původu jsou originálním a grandiózním pokusem o snížení „akademického“ literárního stylu, vyrostlého z tradice 19. století a procházejícího na prahu století dvacátého, v souvislosti s nástupem moderních směrů, dobou krize a stagnace.

Změnilo se i sociální prostředí tvorby. Namísto dekadentních estétských kaváren převládá na počátku století bohémská hospoda. Tohoto sociologického momentu si všiml sovětský publicista dvacátých let Michail Skačkov: „Hašek nejenže šel na ulici, on na ulici žil, tvořil na ulici. Když vyprávěl, pozorně naslouchal a pozoroval své druhy, chtěl zachytit efekt, jenž ‚udělá‘ povídku. Tento původní — a může být i opravdový — tvůrčí proces uskutečnil se v rozhovoru v hospodě, v hovoru s obyčejnými

lidmi, kteří jsou postavami jeho povídek... Hovořit s takovými posluchači mohl Hašek jen jejich jazykem, jazykem ulice, pražským argotem, a hovořit bylo u Haška totéž co psát... Literatura byla u něj v přímé funkční závislosti na životu a v technickém smyslu byla zvláštní formou fixace ústní slovesnosti." (Revolucija i kultura, Moskva 1929)

Nutno konstatovat, že právě v letech dvacátých se objevuje příkrá propast mezi živou hovorovou češtinou a mezi strnulým jazykem literárním. Literární čeština udržuje konvence a zvyky, jež pramení z doby obrozenecké, kdy péče o jazyk byla spojena s bojem za národnost. V české jazykové enklávě, v malém, uzavřeném celku stojícím proti mnohonásobné převaze, byl boj za spisovnou češtinu i bojem proti cizím vlivům (germanismům), proti vlivům hovorovým, které jsou chápány jako snížení stylové a jazykové úrovně.

Demokratizace jazyka prochází v české literatuře velmi pomalu; v dobách realisticke prózy a dramatu projevuje se například příklonem k dialektismům, které zvyšují krajový svéráz díla. V republice má tento boj o čistotu jazyka a proti rušivým vlivům charakter apologetický: je spojen s obranou zkostnatělých nacionalistických „ideálů“ proti „rozkladnému“ vlivu války a proti revoluční literatuře. (Patosem tohoto neúnavného boje byla stržena i liberární žurnalistika; srov. například útoky Ferdinanda Peroutky proti Devětsilu.)

V době, kdy tradice literatury „národní“ splývá s konzervativními a zpátečnickými vlivy, jeví se ovšem Hašek jako zjev výlučný a negativní. Není třeba zdůrazňovat, že obavy z rušivého vlivu tohoto stylu, sahajícího až k užití obecné řeči a vulgarismů, umělecky vždy funkčních a vyvážených, jsou přehnány. Celý další vývoj, zvláště po druhé světové válce, dává Haškově snaze po pravdivosti, autentičnosti a upřímnosti literárního výrazu za pravdu.

Mlčení oficiální literární historie ostře odsoudila mladá komunistická kritika. Právě ona, jsouc bez předsudků, naplněna duchem optimismu a poválečného veselí, chápe sociální motivaci Haškova výrazu. Vzhledem k okolnostem však zůstaly snahy po tvůrčím kontaktu s Haškovým dílem pouze v náznaku a kontakty a paralely mezi Švejkem a mladým revolučním uměním byly pouze nadhozeny a nepropracovány.

Počátek nového přístupu k Haškoví naznačil Josef Hora ve stati Zájem o Jaroslava Haška. (Pondělní noviny 6. 10. 1924) Komentuje kriticky probouzející se zájem o anekdotické memoárové příběhy, jež tvoří současnou literaturu o Haškoví:

„Je pravdou, že Hašek nemůže v nejmenším za své nynější propagátory. On byl humorista a ironik, ale tyto vlastnosti považují se u nás stále za šaškovství. Zatím se nenašel jediný slušnější kritik, který by se věnoval Švejkovi... Ať už se přestane dělat šašek z tohoto autora, který je jediným opravdu českým humoristou tohoto století!“

Po Horově výzvě přiblížil se k ocenění uměleckých hodnot Haškových mladičkový komunistický novinář Julius Fučík. V článku Početí dobrého vojáka Švejka (Rudé právo 4. 10. 1925, Dělnická besídka), v němž recenzuje nový svazek Sebraných spisů Jaroslava Haška, nazvaný Za války a za sovětů v Rusku, píše:

„Uzná se: Ano, sociologická pozoruhodnost. A mluví se o tom s tučnou dávkou paradoxů. Ale literární význam, skutečnou hodnotu přiznat Haškovi? ——— A přece je Hašek jedním z nejmělečtějších českých humoristů, velkorysostí svého humoru přímo ojedinělý. To nebyl pouhý životní vtipkář, to byl skutečně pracující umělec, který složitě připravoval ten přirozený vodopád kontrastů a úmyslných alogičností, jež činí jeho případy humoristickými... Literární historii zbývá přece jen velký úkol, stylový rozbor jeho humoru.“

Pozoruhodná je i druhá stať Fučíkova o Švejkovi, otištěná v časopise Q (1926), v níž nejde jen o uznání uměleckých hodnot Švejka, ale o jeho souvislost s vývojem moderního umění. Komentuje zde anketu Tribuny, jež kulturním pracovníkům položila otázku: „Kterých pět knih byste zvolil, kdybyste se octl na dlouhý čas na pustém ostrově nebo na jiném osamělém místě, odříznutém od veškeré knižní kultury, — a kterých pět knih byste pak pro tutéž situaci nezvolil?“ Fučík si všímá jednoznačné odpovědi Josefa Hory: „Vzal bych Dobrého vojáka Švejka,“ a stejně jednoznačné odpovědi na zápornou část otázky od Jana Herberna a Miloslava Hýska, „jehož nástupce na univerzitní stolici objeví Jaroslava Haška a napíše o tom spis, který proslaví svého autora“. Fučík zdůraznil přirozenou a samozřejmou sociálnost Haškova humoru, který volá po lidech a chce se odrážet ve společnosti. Připomíná, že Hašek kanonizoval lidovou češtinu, podtrhuje plebejskost a spontánnost jeho humoru a nalézá v ní spojitost s civilismem a optimismem mladého umění: „Jak by strašila a těžce doléhala tato civilní radost z člověka, kdyby lidí nebylo?“

Postřehy o sociálním charakteru Švejka spojuje Fučík se situací mladého revolučního umění, jehož byl průkopníkem. Nastoluje odvážně otázku o vztahu Haškova díla a avantgardy, ovšem širším způsobem než kritik poetismu Karel Teige. Ten hledá sociální význam Haškova humoru pouze ve spontánnosti a uvolněnosti tvorby, bez jakýchkoliv nároků myšlenkových. (Srov. Teige ve stati O humoru, klaunech a dadaistech, Sršatec 1924.) Paralely s Haškem nalézá Teige ve spojení lidovosti a absurdity, v destrukci, rozptylující pohled do nepatrných groteskních detailů, v inspiraci lidovou pouliční anekdotou.

Není sporu o tom, že ve zmíněném článku Karla Teiga, který se stal základem jeho pozdějších knih Svět, který se směje a Svět, který voní, jsou naznačeny obrysy uměleckých formací, jež mají společnou platformu se stylem Haškova románu.

Jde například o příbuznost stavebních prvků poetismu a estetického smyslu lidových anekdot: „Nové verze a druhy vtipů... se zcela shodují s formami nového umění svým principem záporu konvenční logiky, metodou náznaku, šifry, překvapivosti, zkratky, principem vzdálených a rychlých asociací, svou stručností, a hlavně svým nesporným bezprostředním fyziologickým efektem.“ (Svět, který se směje, Praha 1928, s. 23)

Paralela mezi estetickým a společenským smyslem této lidové anekdotické slovesnosti a principy básnické avantgardy zasahuje do oblasti absurdity. Teige dokonce naznačuje spojitost této lidové komiky s oblaští snů a podvědomí. „Takové vtipy, žerty a anekdoty mají komiku nesmyslna. Jejich absurdita, podávající dojem výstřední a básnické hry představ a kombinace asociací, jsou též podstaty jako absurdita snová.“ (Tamtéž, s. 26.)

Haškovým dílem, jehož jméno se objevuje už v úvodní partii Teigovy knihy (Švejk je oceňován jako moderní Sancho Panza a nejvyzrálejší výtvar. poválečného humoru), se zřejmě inspirovali formulace vyzdvihující drsnou realnost a idiotskou klaunérii periferní anekdoty: „Vedle intelektuálních vtipů, jež jsou vytříbeným a mrštným šermířstvím paradoxů, vybuchují nejen v kabaretech, cirkusech a na poutích, ale i na dlažbě ulic hrozitánské nápady, naprosto nelogické, idiotské a peprné. Pepické rozpravy pod maskou klauna.“ (Tamtéž, s. 22.)

Některé formulace jako by přímo vycházely z Olbrachtovy interpretace Haškova Švejka: „Hloupost, toť prý nejvyšší schopnost být šťasten. Je třeba chvílemi být oddán pošetilosti, je třeba chvílemi zakoušet štěstí, nevyšší velebnou spokojenost, žít „na vrcholcích radosti momenty naivní a svobodné veselosti“. A veselí takových vtipů není ledajaké umění.“ (Tamtéž, s. 26.)

Vůči ztotožnění Haškova díla s poetismem zvláště v interpretaci Teigově se však objevují námitky. Není pochyby o tom, že poetismus, který zdůrazňuje hravost a spontánnost tvorby, nezachycuje obrovské společenské zázemí Haškova humoru. Nabízí se spíše souvislost Švejka s válečným a poválečným dadaismem, s jeho protestní, destruktivní negací; ale i zde existují značné rozdíly. Zatímco dadaismus spojoval svůj protest s nonkonformismem uměleckým, míří Haškova negace zcela nepokrytě k problematické společenské a dějinné. Vyvrženec tak fatální, jakým byl Hašek, nespokojuje se jen s průnikem do reality, chce také svět změnit. Haškův humor má od počátku ráz kritický, světonázorový.²

V duchu dobového pojetí dadaismu srovnává například Václavek Haškova Švejka s románem Vladislava Vančury *Pole orná a válečná*. Zatímco Vančurovo dílo označuje jako dada tragické, je mu Haškův Švejk příkladem dadaismu komického, humorného. (Česká literatura 20. století, Praha 1947, s. 128)

Václavek podobně jako Teige užívá pojmu dada ve dvojnásobném smyslu. V užším smyslu označuje mu umělecký směr, jenž vyrůstá z pocitu nesmyslnosti měšťáckého světa a znamená, při bohaté rozrůzněnosti svých projevů, „zmatený, ale upřímný výraz doby předrevoluční“. V širším smyslu označuje pak pojem dada tragikomickou absurditu světa. Václavkovo označení mělo tedy podtrhnout komickou absurditu Švejkova typu. Při hlubším zkoumání by ovšem vynikl rozdíl mezi gestací dadaismu, znamenající revoltu a destrukci, a dobovým českým poetismem, vyživajícím se na poměrně úzkém poli básnivého lyrismu. (Na vývojově rozpornou českou transformaci dadaismu upozorňuje v článku *O dadaismu tvořivém* Václavek v *Hostu do domu* už v roce 1924 a František Halas v přednášce *O dadaismu* v roce 1952.)

O vřelém poměru mladé avantgardní generace k Haškovu dílu svědčí dále první ročník pokrokového studentského časopisu *Trn*, jenž obsahuje mnoho zmínek o Haškovi včetně článku Franty Sauera a jehož druhý ročník je uveden programovým prohlášením: „Švejk je náš program!“ (K nej-

² Na spojitost Fučíkova článku s dadaismem upozorňuje Jiří Opelík ve stati *Fučík jako kritický vykladač Haškova Švejka* (Česká literatura II, 1954, č. 4). Je k tomu veden zaměřením časopisu, jenž byl orgánem *Devětsilu* a nastupující literární avantgardy. Na vnitřní rozpornost dadaismu a jeho kořenů v české literatuře v souvislosti s přijetím Švejka upozorňuje Milan Janekovič ve stati *K otázce komiky Haškova Švejka* (in: *O české satíře*, Praha 1959, s. 275).

oblíbenějším reklamním sloganům Trnu patří heslo otištěné na první stránce každého čísla: „Humor, psina, švejkovina!“]

Haškův vztah k mladé generaci se ovšem nevyčerpává jen charakterem komického ztvárnění. Jeho destruktivní humor, jehož výrazem je už před válkou, tedy dávno před vznikem dadaismu jako uměleckého směru, odvážný politický pamflet Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona, který je zároveň satirou a zesměšněním doby, má ráz verbální improvizace. Pozoruhodná je spojitost mezi dadaistickou tezí, že „myšlení se vytváří v ústech“, a Haškovou hospodskou improvizací, která vyplývá z jeho kabaretních projevů. (Zde na str. 41 až 50.) Ostatně i sám základní tvůrčí postup Haškův, zakládající se na principu kolážového, kontextového humoru, zesměšňujícího dobu nikoliv kritickým nadhledem a subjektivní deformací, ale jejími vlastními prostředky, prostřednictvím faktů a frazeologie, má blízko k pozdějšímu vývoji moderní poezie a moderního umění.

Jak vůbec souvisí Haškův humor s vývojem tzv. umělecké avantgardy?

V této otázce se nelze omezit na dobově podmíněné analogie s dadaismem, ale bylo by nutno promítnout snahy a tendence tzv. předválečné generace, jež vychází z dobové reakce na umění dekadence a symbolismus. Ten vytvořil v básnictví velmi ucelený systém znaků a šifer, směřující k jistému univerzalizmu formovému i obsahovému. Je s to vyjádřit kosmické bezčasí (Březina) i pocity mystických dojmů a nálad (Sova, Šlejhar aj.). Mladá generace reaguje na symbolismus, na jeho únik od skutečnosti a abstraktnost jeho znakové soustavy negací, především však prudkým životním zážitkem. Právě tato smyslová oproštěnost umožňuje pronikat k všední skutečnosti, objevovat tabuizované oblasti skryté a neznámé. Hašek tuto tendenci ztělesňuje naprostým ztotožněním života a tvorby, gestem „prokletých básníků“, jež nabývá nový sociální význam. Poznání a průnik ke skutečnosti se totiž současně stává demaskujícím odhalením.

Prvky tohoto groteskního, absurdního ztvárnění jsou dvoustranné: směřují jak k dobovému expresionismu, jehož úzkostné sny z absurdity jsou zachycovány s fenomenologickou přesností například v díle Franze Kafky (o tom viz níže), tak k pozdějším směrům avantgardním, jež hledají svůj výraz v umění zkratky a v objevení poetičnosti všedního. Tento vůdčí rys v Haškově tvorbě, který souvisí s objevem tvůrčí spontánnosti a s hledáním „zázraku“ všedního dne, podtrhl Jindřich Honzl v anketě z roku 1935: „Haškův humor, který stále žhářsky zapaluje, ten nevězí v jeho tématu, v jeho protiválečné či jiné tendenci. Haškovo téma i jeho tendence závisí od něčeho vyššího, co neodpustí spisovateli ani člověku žádný filistr, moralista, od svobod jeho spontánního spisovatelství, které tvořilo lehce, jež se vyjadřovalo přímo, které psalo bez uměleckých, morálních, náboženských, v. asteneckých i jiných cenzur.“ (Haškovy noviny, Program D 35, s. 10)

V tomto a jedině v tomto hlubším smyslu možno chápat souvislost Haškova díla s pokrokovým uměním let dvacátých.

Souvislosti díla Jaroslava Haška s moderním uměním připomínáme s vědomím rozpornosti moderních básnických směrů, a to jak poetismu, tak dadaismu. Nutno pochopit i zvláštní charakter Haškovy „neliterárnosti“, kterou se jeho výraz vymyká avantgardní programové účelnosti a záměrnosti.

Ve dvacátých letech šlo ovšem jen o náznaky takového přístupu k Haš-

kovu dflu. Jestliže k interpretaci uměleckých hodnot nedošlo, jestliže zůstalo jen u několika postřehů (Fučík, Václavek, Teige, ale i divadelníci — Honzl, E. F. Burian, V+W), bylo to proto, že tato umělecká problematika byla koncem dvacátých let zastíněna problematikou ideologickou, polemikou o společenský charakter Švejkova „hrdinství“. Namísto literárního významu Švejka jako umělecké kreace se předmětem diskuse a vášnivé polemiky stává „švejkovina“, sociologický fenomén, týkající se chování českého vojáka ve světové válce a vyjadřující moralistickou kritiku mentality poválečné mládeže.

Počátek litého sporu o Švejka vyvolal vlastně už Karel Vaněk, pokračovatel Osudů dobrého vojáka Švejka a autor Švejka v ruském zajetí, jenž v článku Za mrtvým humoristou (Rudé právo 6. 1. 1924, Dělnická besídka) píše:

„Švejk je vyvrcholením lidské moudrosti. Hašek — Švejk nevidí ve válce nejvyšší tragédii lidstva, kterou naše pokolení prožívalo... Nikdo u něj pravý smysl války neobjevil, všichni jej nacházejí po svém způsobu. Hrát mariáš je důležitější než celá světová vojna, prohlašuje Švejk jda na frontu, to je krédo devíti desetin těch, kteří tam byli...“

Snad právě tato nepatrná závěrečná poznámka, situující Švejka jako dokument ze světové války, zasela semínka polemiky, která má ráz ryze politický. Pozornost se soustředila nikoliv k umělecké podobě Švejka, ale k chování českého člověka za Rakouska a během světové války. (K tomuto významovému posunu přispělo zřejmě i Vaňkovo pokračování Švejk v zajetí, které znamená odklon od uměleckých hodnot Haškova Švejka a stalo se často pouhým dokumentárním anekdotáriem z dob světové války.)

Hlavní ideové námitky proti Švejkovi vycházejí z pozic tzv. legionářské literatury, která v schematickém obrazu legií a jejich boje na sibiřské magistrále viděla idoly vojenských ctností a válečného hrdinství. Rozsáhlá legionářská literatura chtěla tímto tendenčně zkráceným zobrazením vytvořit ideální obraz českého člověka za války, byla vlastně doprovodem a ilustrací republikánské osvobozenécké legendy. Podle ní byla světová válka „vítězná“, neboť vedla k vítězství dohodových mocností a k vytvoření samostatné republiky.

V duchu této oslavné apologie legií je například koncipována románová epopéj Rudolfa Medka zvaná Anabaze, jejíž první díl, Ohnivý drak, je vydáván téměř souběžně se Švejkem. Rétorický a patetický styl, oživovaný rádoby humornými lidovými postavami (pan Kódl), odhaluje papírový schematicismus, na který později v recenzi dramatu Plukovník Švec poukázal kriticky F. X. Šalda. Haškův Švejk se svým negativním pojetím války i drsně pravdivým stylem stává přímo antipólem legionářského hrdinství. (Podle svědectví Hanuše Jelínka prohlásil Medek, že svůj román Legenda o Barabášovi [1932] psal jedině z toho důvodu, aby se vyrovnal se Švejkem a jeho neblahými důsledky. In: La revue française de Prague 11, s. 59.)

Švejk popírá celým svým zaměřením „osvobozenéckou legendu“; svým protiválečným vyzněním a svou skepsí způsobí vážné problémy poválečnému nacionálnímu iluzionismu, izolacionismu a provincialismu. Byl proto od počátku solí v očích popřevratové veřejnosti, která cítila jako

neodpustitelnou hanbu, že se v očích světové veřejnosti stal Švejek nejen „hrdinou“ světové války, ale i výrazem českých národních vlastností.

Dříve rozpačitý přístup k Haškovu dílu mění se nyní v hrubé osočování. Arne Novák v Dějinách české literatury z roku 1933 například píše: „Uprostřed hromadných výlevů lidových a řízných, leč hrubých karikatur se zvedá pravdivý, byť politováníhodný vtip šaška a zbabělce, idiota a požívačnicka, cynika a sprostáka, jenž docela tvrdošíjně a s úspěchem popírá nejen válku, ale i stát, mužnou čest, hrdinství a vlastenectví.“

Základní nedorozumění vzniká ovšem z odtržení ideologické stránky díla (které v roce 1926 vychází už v osmém vydání) od stránky umělecké.

Oheň nastávající prudké polemiky o Švejka zažehl bezděčně spisovatel Josef Kopta, jenž v Přítomnosti (list Ferdinanda Peroutky, stojící blízko středostavovské liberární inteligenci) otiskl článek O českém všiváctví (6. 1. 1926). Jeho stať se týká historické mentality českého národa a jeho chování v krizových situacích, přičemž fenomén „všiváctví“ slouží jako pojistný ventil. Jenže Kopta označil za klasický obraz „českého všiváctví“ — dobrého vojáka Švejka.

S drtivou, ba přímo flagelantskou kritikou české národní povahy přispěchal záhy katolický básník a kritik Jaroslav Durych v článku Český pomník — dobrý voják Švejek (Rozmach, č. 4, 15. 3. 1927). Haškův Švejek je mu historickým dokumentem, z něhož se pozdější generace poučí více než z celé police kulturně historických svazků:

„Voják Švejek, to je holá trest i pravá a dokonale věrná podoba českého lidu... Toto dílo není jen zrcadlem českého člověka v jeho vývojovém tvaru před válkou a za války, ale nejznamenitějším pomníkem českého lidu a všech jeho snah...“ Tyto vývody dovozuje Durych vcelku výstižným postřehem „fenomenologické“ stránky Haškova humoru: „Tato kniha není jen dílem zábavným a humoristickým. Humor Haškův roste z jeho světového názoru, z jeho intelektu a z jeho zkušeností... Bylo by třeba uvést ještě mnoho citátů z líčené prostředí tohoto malého českého člověka z pražské periferie, jichž je v knize nadbytek a které ukazují sympatie autora k těmto drobným pasákům a zlodějům nejen proto, že jsou pronásledováni zákonem, ale pro vlastní půvab a specifické vlastnosti jejich řemesla. Miluje pasáky pro jejich pasáctví, zloděje pro jejich zlodějství, a touto svou láskou takřka očisťuje a pozdvihuje tyto věci, smíruje se s nimi a vyrovnává je s jinými řemesly a živnostmi, jež dřívější společenský řád kladl výše.“

Označuje-li básník-absolutista v závěru své stati Švejka za „pomník české intelektuality, české morálky a českých vlastností“, míní ovšem svůj soud ironicky. Švejek je pouze záminkou k sžíravému, mučivému výsměchu, namířenému proti českému poválečnému relativismu, ale i proti „české revoluci, jež sesadila boha a nastolila kult člověka pragmaticky utilitárního a zezvířetělého“. Ironický smysl Durychovy eseje je patrný i ze zařazení mezi polemické stati v knize Ejhle člověku! (1928), která je postavena na kritice relativismu a pragmatismu tzv. čapkovské generace.

Správně postřehl Šalda, že Durychův výsměch českému pragmatismu se oddává „ohavné rozkoši sebemrškačství“ a že se vlastně vůbec netýká Haškova Švejka. „Švejek je svého druhu pomník, a dokonce pomník hanby,“ píše Šalda, „jenže ne hanby čes-

kého lidu, nýbrž těch, kteří jej tak ponížili a potupili tím, že mu vzali všechnu možnost obrany čestné a slušné, až se musí bránit tak, jak se právě brání Švejk.“ (Zápisník 1, 1928, s. 17)

K zostření sporu přispěla další významná událost: německý překlad Švejka a jeho ohlas v levicové kritice. (Na jaře 1926 vychází překlad Grety Reinerové v Praze v Synkově nakladatelství, a ještě téhož roku zařazuje Roda-Roda ukázkou ze Švejka do třídílné antologie světového humoru, vycházející v Německu.) Tím Haškův román pronikl za hranice země a dostal se do povědomí evropské kulturní veřejnosti.

Takový vřelý ohlas byl pro českou literární veřejnost studenou sprškou; teď už nebylo možno rozpačitě mlčet ani váhavě přešlapovat. Nejde také jen o základní umělecké hodnocení tohoto díla (pobouření vzbudilo, že překladatelka v úvodu přirovnává Haška k Cervantesovi); jde o významný přínos německé levicové kritiky k interpretaci Švejka, v němž lidé proslulého jména viděli velký protiválečný typ světové literatury.³

Zmíňme se o charakteru tohoto ohlasu podrobněji. K nejvýznačnějším patří stať Kurta Tucholského (pod pseudonymem Ignaz Wrobel ve *Weltbühne*, č. 23, 1926). Tuchoľský vychází z uměleckého poslání Švejka, neboť ten zvyšuje účinnost Haškova satirického obrazu válčícího světa: „Švejk je malý člověk, jenž se dostane do ohromného dění světové války, jak se tam většina lidí dostává, bez viny, nevědomky a nečekaně, bez vlastního přičinění... A tu dělá Švejk něco, co není každému dáno. Usmívá se přívětivě, je ještě o něco vychytralejší než ostatní a nepojímá nic vážně. A to je nejchytřejší ze všeho, co může udělat.“ Převahu Švejkovu nad situací a prostředím vyjadřuje Hašek komicky povzneseným pohledem na světovou váku: „Švejk není jen obyčejný ulevák, zachraňující svou kůži, má neobyčejný zájem o vše, co se kolem děje. Je zastáncem zdravého rozumu, poslední nadějí rozumných. Stanuv tváří v tvář velmocem země říká, potutelně posmrkáváje, pravdu. A v tom je i jeho estetická hodnota: je vždy krásné, je-li slabší silnější.“ Tucholský uznává světový význam Haškova Švejka, vadí mu pouze lokální charakter německého překladu.

Z odlišného úhlu přistupuje ke Švejkovi Willy Haas, který postřehl spíše tušené mentální zázemí, z něhož se Švejk jakoby zázrakem vyloupí: „Snad ještě nikdy nebylo s tak děsivou ostrovní vyjádřeno tajemství pojmu lid... Jest to vůbec lid, který zde mluví, ve zcela jiném světě, ve zcela cizí řeči srdce, se zcela jinými pochody myšlenkovými, se zcela jiným citem právním, s jinou zvědavostí, s jinou žízni po věděni, s jinými dělitky důležitého a nedůležitého.“ (*Die literarische Welt* 1926) Německá kritika, vycházejíc zřejmě z podnětů Maxe Broda, spatřuje ve Švejkovi symbol češství a slovanství: „To mohl namalovat jenom Slovan. U všech slovanských národů byl lid od individua po staletí odloučen... Tyto dvě rasy, individuum a lid, na sebe nepůsobily, každá žila pro sebe a vyvíjela se nedotčeně k takové pregnantnosti.“ (*Sancho Panza bez Dona Quijota*, tamtéž.)

Haas vidí ve Švejkovi národní epos s geniálně zřetelným a vyposlouchaným živlem lidovým. Tento postřeh rozšiřuje možnost chápání Haškova díla a zdůrazňuje kontrast mezi principem individualistickým a kolektivistickým. Odtud je jen krok k pochopení

³ Obrisy německého přijetí Švejka, jež souvisí s rostoucím kriticismem poražené země vůči válce a militarismu, vyznačil obsáhle J. O. Novotný ve stati *Rehabilitace Jaroslava Haška — Cesta 1926*, č. 8, 26. 11.)

komické univerzálnosti Švejkova typu. (V tomto smyslu přistupuje ke Švejkovi i J. R. Becher, jehož příspěvek však zůstal zapomenut.)

Vyvrcholením zájmu světové kritiky o Haškova Švejka byla však teprve Piscatorova inscenace v roce 1928. Pro rozvinutí těchto zahraničních podnětů nebyly v české kritice podmínky. (Sama stať J. O. Novotného, i když má v názvu „rehabilitaci“ Jaroslava Haška, podsunuje mu zúžené pojetí: „Švejk reprezentuje nevyslovený boj proti Rakousku tam, kde zjevný odpor by byl drasticky potlačen.“)

Německá kritika prolomila okruh mlčení, ale současně vzbudila „obranou“ reakci nacionalistické veřejnosti. Sympatie, které přicházejí z Německa, jsou jí vždycky podezřelé. Svědčí o rozkladné úloze Švejka, v němž se shledává hlavní příčina pádu Rakouska; nepřímě tedy snižuje boj legií a jeho mezinárodní význam. Spor o Švejka dostává obecnější povahu: jde o charakter českého člověka, o brannost národa. Švejkův defétismus je prostě nepřijatelný: ve švejkovině se shledává sabotáž všech pozitivních mravních snah a cílů. Odtud není daleko k moralistickému pokřiku nad zpustlostí poválečné mládeže, která je prý Švejkem nakažena.

Předzvěstí polemiky je stať Josefa Kodíčka, otištěná v *Tribuně* 10. 4. 1927. Autor zprvu vyzdvihuje Haškovu genialitu: „Vytvořil postavu, které do té doby nebylo a která se dotýká, ať jakýmkoliv způsobem, věcí podstatných a obecně platných.“ Podtrhuje i Švejkovu lidovost — Švejk vyjadřuje lidový typ, spodinu lidové duše v takové síle, že spodina stává se velikostí a nejsvobodnější ironií —, ale v dalším charakterizuje Švejka jako výraz české poroby a omezuje jeho význam na dobu světové války. Ve Švejkovi vidí jen rezervoár sebezáchovných hodnot pro možné budoucí doby národních potíží a komplikací. Kritické momenty, kterými Hašek reaguje na popřevratovou skutečnost, zůstaly mimo okruh autorovy pozornosti.

Ještě důrazněji odmítají Švejka vojáci. V *Lidových novinách* (1927) popírá V. Vodička tvrzení, že by Švejk byl zosobněním chování českého vojáka za války. Zatímco Švejk „šel na frontu, jak kázala povinnost, ale nevelel cit“, český voják přemýšlel, „mučil se rozpory“. Státisíce českých vojáků a tisíce legionářů prý protestují proti tomu, aby se jim Švejk vnucoval za představitele.

Také Arne Novák je znepokojen tím, že „nesoudná německá veřejnost s nadšením nachází ztělesnění české povahy a vyvrcholení české literatury v neblahé švejkovině“. V přednášce k Týdnu české knihy snaží se proti „nepěknému typu Švejka“ postavit dokonce typ pozitivní — Babičku Boženy Němcové. (Srov. B. Koutník, Švejk u literárního raportu, *Přítomnost*, č. 26, 7. 7. 1927.)

Pomalou se však schyluje k bouřlivé diskusi nikoliv už o charakteru Švejka, ale o významu švejkoviny a o jejím škodlivém vlivu na současnou mentalitu mládeže. Pod tímto zorným úhlem se zpětně hodnotí Haškův Švejk. V obranné reakci chápe česká kulturní veřejnost Švejka jako typ pasivního odporu, rozšířeného v Rakousku a nepřesahujícího do republiky. Cítí, že jde o širší konflikt mezi jedincem a mocí, nejvíce jí vadí Švejkův defétismus, jeho skeptické flegma. Je třeba bránit jeho rozkladnému vlivu, neboť ze Švejků „nelze stvořit demokracii, civilii-

zaci a kulturu“. Námitka, že „Švejk vybíjí tuto revoluční tendenci cestou neškodnou, že působí jako jakýsi sociální ventil“, sama o sobě neobstojí. Jeho negace vždy koneckonců zůstává „zradou na vývoji, je to vlastně únik, únik do idiotství“. (Podle zmíněného článku B. Koutníka.)

Jak vidno, nešlo o ideový rozbor Švejka, ale o moralistické úvahy nad jeho vlivem, plné nepřesných, podsunutých významů a tvrzení. Rozborem lze ukázat, že Haškův Švejk je především typem literárním, uměleckou kreací, jejíž vztah ke skutečnosti je mnohotvárný a mnohoznačný. Švejk nikdy nelze redukovat na význam jediný: ani na společenský průměr, ani na dobový postoj. Tuto uměleckou podstatu Haškova obrazu ovšem nemohla rozhořčená republikánská publicistika nikdy pochopit. V otázkách umění zůstala v zajetí sucharského pozitivistického kriticismu, jehož podstatou je racionální zacházení s iracionalitou. Dynamické rysy Haškova humoru, vyjadřující převratný charakter epochy, jí zůstaly utajeny. (Je přímo paradoxní, že odhlížení od uměleckých stránek díla a zaměňování Švejka se švejkovinou jako rysem národní povahy se projevilo ještě v diskusi v letech šedesátých.)

Pokusíme se proto odpovědět poněkud podrobněji. Lze Švejka chápat jako sociální fenomén, vystihující pasivitu české národní povahy?

Nejprve by bylo třeba říci, co je to národní povaha. Charakterizujeme ji jako soubor mentálních a psychických vlastností, jež nabyt národ jako společenský celek v dlouhodobém úseku historického vývoje. Národní povaha je tedy diferencována a modifikována podle těch kterých konkrétních podmínek. Švejk je naproti tomu svébytný literární výtvar, který nezachycuje průměr ani běžné rysy mentální a psychické. Jde o jisté zvýraznění, esteticky specifikovaný význam. Jeho mentální rozpětí sahá od prostáčekovské spokojenosti a veselí až po všerozleptávající ironickou kritičnost a groteskní idiotství, jehož charakteristickým rysem je mnohotvárná ambivalentnost, ale spolu s ní i dynamičnost, zobecňující schopnost. Švejk není obrazem konkrétních lidských vlastností, stejně jako Čehona není jen ilustrací českého postoje k Rakousku a Kondelík výrazem bodré měšťanské rozšafnosti. Umělecký obraz odráží skutečnost ve svém celku, v dialektických, proměňujících se vztazích. Mentální vlastnosti a prvky charakteristiky jsou v něm jen lehce rozptýleny a potenciálně naznačeny.

Švejk je především literární typ, tedy výtvar umělecký. Ale právě literární typ nese i jisté rysy mentální a psychické, které bývají přisuzovány určitým sociálním skupinám nebo národům. Nejedná se však o rysy odpozorované nebo staticky zjištěné, ale o rysy intuitivně vyhmátnuté a bohatě ztvárněné.

Švejka proto nelze ztotožňovat s jeho ohlasem, často významově posunutým, — nemá totiž jednoznačný význam mravní nebo psychický. S bohatě odstíněnou funkcí uměleckou, s tajemstvím groteskní masky prohlédá Švejk síť lží a iluzí, bystře a pohotově reaguje na absurdní souvislosti. Vůči jednoznačnému determinismu a zjednodušení nasazuje nevyzpytatelnou masku ironie a blbství. V nejsložitějších podmínkách zachovává si svou lidskou svébytnost, „božskou“ prostotu, zdravý rozum. Je svrchovaným výrazem tvůrčího poměru k řeči, radostné euforie, důvěrnosti a sdílnosti, která je vlastní lidovým vrstvám národa.

Je pochopitelné, že tak výrazný typ, jenž si svou přitažlivostí získal obrovskou oblibu, navazuje i na jisté tradice kulturní a historické. Uvádí se, že Švejk vyjadřuje chování českého člověka, zvláště jeho vztah k autoritě a moci. I tomu je třeba správně rozumět. V Čechách, které po porážce na Bílé hoře nemají vlastní šlechtu, sjednocuje se boj národnostní se sociálním. Pánem zde byl vždy cizí voják, šlechtic, úředník; úředním jazykem a jazykem vzdělanců byla latina a němčina. Tím se český lid (národní vědomí se udržovalo dlouho jen pomocí jazyka a ve vrstvách selských) ocitl v postavení bezprávném, v postavení fatálního outsidera. Přizpůsobivost a provizorium se stalo trvalým příznakem národní existence. Vlivem těchto historických okolností se v Čechách rodí zcela specifické zbraně odporu, intelektuálního a verbálního. Nevolník a rab bojují pasivní rezistencí, tváří se úmyslně naivně, a teprve v řadách nerozlišitelného davu se stávají nepřemožitelnými.

Švejk přirozeně obsahuje i reálné historické rysy mentální a sociální; užívá rovněž tradičních fint a obrazů lidového vypravěčství. Jeho hlavní umělecký význam však spočívá v tom, že odkrývá zákoutí moderní sociability. Primitivismus a přizpůsobivost, vlastní „malému českému člověku“, je jenom maskou. Je zdrojem emocí, které se svou jednoduchostí a prostotou liší od přebujelé složitosti moderní senzibility.

Ale vraťme se k líčení první velké polemiky o Švejka z roku 1928.

V roce 1927 se pokusil Josef Kopta usměrnit diskusi, kterou nechtěně vyvolal, v shrnujícím článku Hádání o Švejka. Upozorňuje také na uměleckou stránku tohoto typu, na jeho groteskní tvářnost, která se otázcí psychologické věrohodnosti pochopitelně vymyká: „Neboť Švejk, ten mazaný a dobrý blb, jest pouhou záminkou, aby bylo až s děsivou upřímností odhaleno všechno blbství režimu a státu, bez jehož existence by byl nikdy nevznikl.“ (Přítomnost, č. 37, 22. 9. 1927)

Ale chuť k polemice byla již příliš silná a nedala se zadržet; pojetí Švejka jako symbolu starého Rakouska bylo tak zakořeněno, že proniklo i do levicové kritiky. Svědčí o tom článek Karla Kreibicha v německém listě Vorwärts, přetištěný v Avantgardě 1926, č. 6, jenž komentuje německý překlad výkladem Švejka. Dobrý voják Švejk je u Kreibicha „zvláštní národně-český typ a produkt rakouského vládnoucího systému“. Ale redukce uměleckého díla na historický dokument je vždy spojena s popřením jeho aktuálního smyslu. Také Kreibich se obává Švejkovy popularity, neboť „základním rysem Švejkovy bytosti je jeho pasivnost“. Výtku pasivity, rezistence, sabotáže a ulejšivosti, interpretované jako nedostatek bojovnosti, spojuje s výzvou, aby se komunistická kritika pokusila Švejka překonat. Také Kreibich zaměňuje Švejka za švejkovinu.

Necitlivý a osvětářský přístup některých levicových publicistů — po nejvíce z řad bývalé sociálně demokratické inteligence — k umělecké problematice způsobuje, že redukuje složitou strukturu díla na postavu, v níž vidí reálný společenský prototyp. Teprve pod dojmem nadšeného sovětského přijetí Švejka Kreibich svůj zprvu negativní úsudek opravil. Uvědomuje si význam Haškovy parodie a groteskní nadsázky, ale stále vidí jeho smysl pouze v zrcadlení starého Rakouska. (Srov. Bravyj soldat Švejk, Vestnik innostrannoj literatury 1932.)

Rozpačité přijetí Haškova díla se projevuje i u předního českého kri-

tika, F. X. Šaldy. Zmínili jsme se už o jeho odmítavé reakci na ironickou kritiku Durychovu. Ve stati O tzv. nesmrtelnosti díla básnického vyvrací Šalda též námitku o nedostatku hrdinských vlastností Švejka, v němž vidí výraz světové války: „Ukazuje ty nutné pohyby, ty nevyhnutelné posuny, které musí učinit každý, ačli se chtěl zachrániti z tohoto rozpoutaného běsnění a rozkladu všech složek společenských, jímž byla světová válka. Z těch gest hlavní bylo jedno: přikrčiti se co nejvíce k zemi. Švejkovi je to snadné, poněvadž je malý.“ (Studie o umění a básnících, Praha 1941, s. 116—117)

Šalda se však vyrovnává se Švejkem až pod vlivem německého románu válečného, který v roce 1928 reprezentují dva překlady německých autorů: E. M. Remarquea a Ludwiga Rennu. Proto mu Švejk představuje jen „pudový lidový odpor k válce, vedený způsobem, jak bylo řečeno, geniálně blbým“. (Nejnovější krásná próza česká, Zápisník 7, s. 127) Velmi správně rozlišuje Šalda literární výtvar — Švejka od sociálního fenoménu — švejkoviny: „Švejk nesabotuje skutečný heroismus a skutečný patriotismus, nýbrž jen heroismus a patriotismus kaširovaný.“ (Tamtéž.) Šalda stál na prahu poznání literárních hodnot Švejka; protože však chápe Haškův román jako protiklad papírového a schematického románu legionářského, soustřeďuje se pouze k otázce formy. Jako literární kreace mu Švejk připadá blátivý, beztvary, amorfní: „U Švejka nemůžeme mluvit o žádném uvědomění a žádné záměrnosti. Proto není tak básnický velký a významný, jak nám chtějí namluvit jeho různí ctitelé. Jest to spíš dokument dobový než veliké básnické dílo. Bez myšlenkové polarity nemůže vzniknout opravdu velké dílo básnické. A Švejk je příliš neuvědomělý, příliš blátivě beztvary, aby stačil na reka, byť pasívného.“ (Tamtéž.)

Šalda se nebránil uznat průkopnický význam Haškova stylu a jeho literární improvizace. Švejka však chápal úzce jako románového hrdinu ve smyslu myšlenkové polarity, romantického vzdoru, patosu a psychologické problematiky.

K plnému pochopení literárního významu Švejka je třeba přehodnotit pojetí románového hrdiny, který se v tradici 19. století zaměřuje k vyjádření výchovných a uměleckých záměrů. Dochází k přehodnocení romantického titanismu, jaký byl obvyklý v individualistické literatuře z let konce století. Tento rys byl filozoficky ovlivněn německou romanistikou; jeho vnitřní patos se nalézal ve vzdoru a zápasu jedince se společností, v tragickém nostalgickém gestu a v subjektivním úniku.

Ale doba nepřála tomu, aby se nad Švejkem rozvinula debata ryze literární. (Právě tato okolnost však umožňuje vnímat boje o Švejka jako vzrušující drama.) Na začátku roku 1928 se na scéně avantgardního berlínského divadla objevuje Švejk v režii Erwina Piscatora, který podtrhl zejména jeho protiválečné zaměření. Tato inscenace vzbudila novou vlnu světového ohlasu a podnítila novou aktualizaci Haškova díla.

Aktualizace může být v zásadě dvojitá. Jednak znamená vyčlenění a osamostatnění určitých stránek významového komplexu, jež odpovídají časovým ohlasům; je však možná i aktualizace tvůrčí, která souvisí s interpretací díla, je rozvinutím a oživením jeho významového potenciálu s dobovým uplatněním „nesmrtelnosti díla básnického“. Mezi

těmito dvěma póly, jedním, který je veden snahou oživit umělecký smysl díla, a druhým, který podsunuje dílu význam z vnějšku, jako analogii k různým sociálním fenoménům, kolísá diskuse v roce 1928.

Jaká byla konkrétní situace, v níž k polemice došlo?

Blíží se desetileté výročí republiky. Hodnotí se události, které vedly ke vzniku státu, a účast spisovatelů na nich. Ve fejetonu Národních listů se široce rozepisuje Viktor Dyk o tzv. válečné literatuře. V den národní přísahy 13. dubna 1928 se objevují legionářské příběhy a Rudolf Medek otiskuje ukázky z básnické Pouti do Československa. V následujícím fejetonu, dne 15. dubna, vyrazí Viktor Dyk k útoku proti Dobrému vojáku Švejkovi:

„Nemíním se vůbec zabývat estetickou hodnotou Dobrého vojáka Švejka. Zajímá mě dnes pouze okolnost, že se stal hrdinou, populárním a vítězným hrdinou našich poválečných Čech. A zajímá mne problém, jak působit může na naši brannou pohotovost významná skutečnost, že ze všeho, co zde bylo, bilo se a umíralo, zbyl tu jediný živý hrdina, hrdina ulejšák...“

Nacionalistický básník a moralista ztotožňuje vzápětí Švejka se švejkovinou, v níž vidí úpadek mravů poválečné doby. Tento posunutý význam pak vztahuje k otázce brannosti národa:

„Švejk byl zásadním ulejšákem, ulejšajícím se stejně státu jako národu... Považuji za nebezpečné pouze psinářství, to jest psinu povýšenou na životní princip a životní moudrost... Cynismus Švejkův hoví duchu doby, jejímž nejnvtřnějším nutkáním je poválet se v bahně a chrochtati...“ (Výraz „psinářství“ je pravděpodobně Dykovou odezvou na článek B. L-ové v Přítomnosti Náš humor, jenž pojednává o generaci Trnu a vzniku tzv. švejkoviny. Také kamelotí Trnu, vyvolávající tehdy na nároží slogany: Trn, psina, švejkovina, přispěli k této záměně pojmů.) Dykův útok směřoval tehdy právě proti smýšlení levicově orientované mládeže.

Levicová kritika reaguje na Dykův útok polemicky, neboť v něm viděla příležitost vyrovnat se s ideologickými základy první republiky. Podtrhuje zejména kritický význam Švejkova typu, jenž směřuje k odhalení pseudovlasteneckých symbolů a ideálů. Námítku o škodlivosti Švejka na brannost národa odmítá s poukazem na historicko-společenské poměry, z nichž Švejk vyrůstá. Do popředí se dostává zejména stať Julia Fučíka, který sociální smysl Švejka spatřuje přímo v jeho kritickém a satirickém charakteru: Švejk je typ kritický. Všechny pojmy buržoazního světa, jeho vlastenčení, jeho morálka, jeho spravedlnost a pořádek jsou Švejkem uváděny v tak dokonalý posměch, že v tendenci měšťácké společnosti je vždy spíše bojovat proti němu než radovat se z něho.“ (Válka se Švejkem, Tvorba, č. 9–10, 1928)

Fučíkova stať je jedním z nejdůležitějších příspěvků marxistické kritiky k interpretaci Haškova Švejka. Vedle prvku neliterárnosti a dadaistické destrukce, o níž se Fučík zmiňuje již dříve, zdůrazňuje nyní zejména sociální vlastnosti tohoto typu. Je mu obrazem malého, nerevolučního člověka, který se teprve na vojně seznamuje s mašinérií kapitalistického státu. Ačkoliv je tento názor do značné míry poplatný dobovému sociologismu, jeho význam je v tom, že zařazuje Švejka do aktuálního kontextu: „Švejk není jen vojákem rakousko-uherské armády. Není také

jen dědictvím armády československé. Je to typ mezinárodní, typ vojáka ze všech imperialistických armád. — Švejk ovládá umění prohrát válku tomu, kdo ho pošle do boje.“ (Tamtéž.)

Z levé fronty se k diskusi vyjádřil také Josef Hora, jenž bystře postřehl vnitřní slabiny Dykova vystoupení: „Spodní a nejpravdivější tón tohoto básníka a bojovníka proti defétismu je skepse a negace, jež se musí nutit k víře, a měnič se v ní pod tlakem vůle, ráda by sprovedila ze světa všechno, co ji znepokojuje svými všetečnými otázkami.“ (Literární noviny, č. 9, 26. 4. 1928)

Redakce Avantgardy, která se jednoznačně postavila na obhajobu Haška, požádala o vyjádření překladatelku Gretu Reinerovou. Autorka vyvrací především námitku pasivity, kterou považuje pouze za logický důsledek Švejkova antimilitarismu. Švejkovo flegma srovnává s náboženským kvietismem Chelčického. K tomu podotýká: „Švejkův antimilitarismus není, jak se často falešně předpokládá, zásadním kvietismem, zásadním zřeknutím se každého boje a podřízením se každým okolnostem. Švejk není žádnou pasívní povahou, naopak je aktivním bojovníkem svého druhu, jenž se nedá tak lehce porazit.“ (Avantgarda, č. 4, 1928, s. 111)

V sovětském tisku byl v této souvislosti otištěn pozoruhodný příspěvek překladatele a publicisty Michaila Skačkova. (Revolucija i kultura 1928) Skačkov vidí v celé diskusi zcela zřetelně třídní boj reakční české buržoazie s revolucionářem Haškem. V této souvislosti upozorňuje i na zkreslování významu Švejka, k němuž došlo v tzv. pokračování Karla Vaňka.

Životopisná kniha E. A. Longena Jaroslav Hašek (1928), jež připomíná Haškovu bohémskou minulost, nemohla být v této situaci ničím jiným než zvláštním extempore. Longen vytvořil pozoruhodný portrét Haška jako prokletého básníka, buřiče a bohéma, posedlého nenávisť k měšťáctví. Ve snaze vyjádřit jeho souvislost s moderním uměním, podkládá mu Longen své vlastní programové názory na avantgardu, což vzhledem k originalitě Haškova zjevu působí značně nadneseně. — Jediného F. X. Ša'du zaujala v recenzi Longenovy knížky umělecká stránka Haškovy osobnosti.

V zápalu polemiky se nepodařilo rozlišit podsunuté významy a falešná východiska, oddělit Švejka jako literární typ od vágní sociologické kategorie švejkoviny, vyjadřující nihilistický vztah k uznávaným hodnotám. Zaměňování přidružených významů, často i takových, jež nejsou obsaženy v textu Haškova díla, se projevuje i v dalších polemikách.

Na čem vlastně ztroskotala a v čem zplaněla první diskuse z roku 1928? Apelativní vlastnosti uměleckého díla nelze směšovat s významy, jež jsou dílu cizí. Uměleckou groteskní formaci, vědomě oddělenou od morálních a historických souvislostí, nelze aktualizovat v duchu dobového cítění a morality. Sociální smysl literárního typu, pronikající jako základní orientace i do jeho struktury a aktivizující literárně estetické významy v živé hodnoty díla, musí vycházet především z interpretace textu.

Na přelomu let třicátých zájem o Švejka poněkud polevuje. Prostřednictvím překladů a uměleckých adaptací se tato postava stala trvalou součástí světového kontextu, zejména německého a ruského. Množí se i pokusy o jeho vážný literární a filozofický výklad. Ve stati Proč právě

Švejk se František Kovárna snaží poukázat na souvislost Haškova humoru s filozofií pragmatismu. (Signál, č. 4, 1928) Článek je vlastně opožděnou reakcí na Durychovu stať a má být obhajobou čapkovské generace. Švejkův způsob obrany chápe autor jako hodnotový relativismus; jeho přednost vidí ve vitalismu, který je Haškovi jedinou možnou životní jistotou — podobně jako Čapkovi v Továrně na absolutno. (Zmíněná dedukce je zajímavá spíše tím, nakolik musel autor slevit z nesmiřitelné, bojovné Haškovy satiry, aby ji mohl srovnávat s všeobjímající tolerancí Čapkovou z let dvacátých.) Shodné rysy obou děl vidí autor v radikálním odklonu od romantismu a v odporu k titánskému hrdinskému gestu. Kovárna nepostřehl, že na rozdíl od Čapka, u něhož je odklon od romantismu provázen bolestným tragismem („s nalomenými křídly vrací se ke skutečnosti nejbližších věcí“), Hašek nepropadá relativismu hodnot. Kovárna ovšem přiznává, že Haškův Švejk je „velký humor a dívá se z bodu, odkud vidí směšné a tragické zároveň“; tyto postřehy však platí jen tehdy, pokud nezakrýváme oči před kritickým ostřím Haškova pohledu a nesnažíme se ho „zjemnit“ pragmatickým relativismem.

Komikou Haškova Švejka zabýval se i jiný příslušník čapkovské generace, Karel Poláček. I u něho je kritický postřeh otupen obavami z přílišné syrovosti a drsnosti Haškova humoru. V přednášce O humoru v životě a v literatuře zdůvodňuje Poláček lidovost a sociálnost Švejka (vzpomeňme na postřehy Čapkovy o lidovosti humoru a anekdot); Hašek pak je typický český osud. Dále však vyslovuje své výhrady:

„Švejk je dílo zajímavé a myslím, že by se jím měla zabývat literární historie. Nejzajímavějším je to, že v celém díle není ani jediné artificiální věty. Ale mně se ji podařilo najít: ‚Švejk teplem svých modrých očí objal nadporučíka Lukáše.‘ Zdá se mi, že je to perzifláž. Švejk je příbuzný se Samem Wellerem. Švejk byl kdysi nedoceněn, nyní je zase přeceňován... Švejk sám je výplod nezřízené a opilé fantazie svého autora.“ (O humoru v životě a v umění, Praha 1961, s. 88)

Zůstává věren tradici českého humoru, rostoucího z žánrové drobnokresby, oceňuje Poláček zejména figury s realistickou charakteristikou, například Balouna, Lukáše, Palivce, ale i Bretschneidra: pochopit groteskní typ Švejka se mu však nepodařilo.

Úloha zhodnotit světový význam této postavy připadla prostředí „cizímu“, i když v něm Švejk zdomácněl a stal se téměř součástí jeho vlastní literatury. V sovětském tisku setkáváme se totiž od let dvacátých s názory, které představují hluboké sondy do Haškova humoru a svědčí o mimořádné schopnosti pochopit jeho strukturu i význam. Patří sem zejména studie Michaila Skačkova, sovětského publicisty, jenž byl důvěrně obeznámen s českými poměry a současně vycházel z podnětů tzv. formální školy.

Skačkovy postřehy rozvíjejí některé základní otázky Haškova díla a svými závěry dosahují až k dnešku. Je to již zmíněný postřeh o „snížení“ literárního stylu, jímž se Hašek postavil proti konvencí a v jistém smyslu i proti tradici národní. Poznatek o improvizovaném charakteru Haškova díla doplňuje Skačkov, který už ve dvacátých letech přeložil do ruštiny několik Haškových knih a pokusil se o první díl Švejka, poukazem na to, jakou roli hrají v Haškově tvorbě pražské hospody, jež

byly přirozenými středisky veřejného a kulturního života. Význam Haškova díla pro sovětské čtenáře formuloval Skačkov takto: „Jaroslav Hašek si zaslouží naši pozornost nejen jako jeden z nejzajímavějších spisovatelů Evropy, jediný současný satirik, odsuzující válku a veškerý ideový arzenál buržoazní společnosti, ale i jako spisovatel...“ (Revoluce a kultura, 1929, č. 19—20)

Důležitý je též Skačkovův postřeh o sepětí Haškova života a tvorby, jež se jeví ve zvláštní bezprostřednosti jeho stylu, v jeho komické spontánnosti, která je projevem vitality a temperamentu. Tuto vlastnost, jež je pramenem Haškovy odvahy postavit se proti literárním konvencím a napadat oficiální idoly a autority, vysvětluje Skačkov rysem „fyziologičnosti“ Haškova humoru.

Vychází přitom z termínu „fyziologická črta“, jež zdomácněl zejména v ruské kritice a shledává se v počátcích realismu zejména u Gončarova, Turgeněva. Fyziologická črta kreslí obraz ze života bez ucelenější fabule, představuje různá životní prostředí pomocí pitoreskních výjevů a typů. Tento rys, spjatý s realistickým způsobem ztvárnění, má v Haškově humoru poněkud jiný význam: je naplněn faktičností, „vědeckostí“, autobiografickou autentičností tvorby. Tímto postřehem Skačkov vlastně podtrhl souvislost groteskní destrukce Haškovy s tradicí realistického zobrazení.

Domnělá „fyziologičnost“ Haškova humoru ovšem není jen popřením artismu symbolistické literatury, její odtrženosti od života, ale je výrazem nového přístupu k tvorbě, nové sociální funkce literatury. V tom smyslu doplňuje kritik třicátých let Fedor Soldan Skačkovův postřeh o autobiografičnosti a „fyziologičnosti“ pojmem mystifikace, jež tvoří psychickou spojnicí mezi životem a dílem: „Hašek si nehrál na nic a jakožto humorista zůstal vždy v pozorovatelské rezervě i při nejdivočejším hýření svého vtipu a rozmarných nápadů. Režíroval si život kolem sebe se suverénní nenuceností divokého humoru a s pozorovatelskou zvědavostí, která bývala nebezpečná jeho okolí. Analyzoval společnost nezvyklým pohledem zdola a dělal to trpělivě, s rozkladnou vášní kritickou, celý život.“ (Rozpravy Aventina, č. 14, 26. 4. 1934)

Také Karel Kreibich opravuje své dřívější historizující pojetí hlubšími postřehy o Haškově humoru. V životopisném článku, otištěném v časopise Literatura mirovoj revolucii (1932), zdůrazňuje oblibu Haškova díla v SSSR a rozebírá specifický komický charakter titulu ní postavy. Švejkův idiotismus chápe jako masku, za níž se skrývá chápavý a chytrý obličej.

Jestliže Skačkov postřehem fyziologičnosti spojuje Haškův humor s literaturou ruskou, pak článek Maxe Broda, otištěný po Piscatorově inscenaci, vychází z tradice literatury německé:

„Právě to je geniálním rysem této figury: že není úmyslně antimilitaristickou, nýbrž podvědomě. Tak hluboko podvědomě, že navenek nemusí vůbec tento antimilitarismus osvědčovat, že se dokonce může chovat v některých scénách velmi patrioticky — a čím vážněji to činí, tím více demaskuje nesmyslnost vlastenecké fráze. Tajemství pravé umělecké tvorby vznáší se nad Švejkovou figurou: ironie!“ (Literární noviny, č. 15, září 1931)

Ironie je v západní a v německé literatuře zvláště specifickou literární a estetickou kvalitou, výrazem zvláštního povzneseného přístupu tvůrčího subjektu ke světu. Ironie totiž vede k sebepoznání, jímž subjektivita přesahuje sama sebe a dosahuje pravé svobody. V období romantismu roste

ironie z nespokojenosti s realitou a má většinou protestní aspekt společenský (Hegel). Moderní ironie bývá pak zakrývána maskou, jež na rozdíl od předmětné masky klaunské, divadelní, má rysy psychické, intelektuální. Tím se stává důležitým prvkem moderní lyriky (vyskytuje se v ní od dob symbolismu, wildovské dekadence a dandysmu), nebo prostředkem rozrůznění moderního vypravěčství (například u Thomase Manna). V mnohých případech je právě ironický odstup výrazem ztráty noetické odpovědnosti individua (Mukařovský). Zcela jiná je ovšem ironie Švejkova. Jejím zdrojem je kontrast, opírající se o pohled plebejce, o dravý a syrový jazyk pražské periferie, oproštěný od romantického vzdoru a patosu. Švejkova ironie vychází z analýzy situace, rozvíjí se sama od sebe, jakoby bez zásahu a vůle autorovy.

Tato formace vypravěče souvisí též s utvářením groteskního typu, což připomněl už dříve Teige: „Ironie znamená výsost ducha, tof vznešená zábava z podívané na jarmark bláznovství, poslední rezerva vitality.“ (Svět, který se směje, Praha 1928, s. 12)

Žádný z těchto publicistických postřehů však nepřerostl v celistvý literárněvědný a estetický rozbor. Oficiální literární kritika a historie setrvává nadále v odmítavém stanovisku, snižujícím ideový i umělecký význam Haškův.

Svědčí o tom již zmíněná charakteristika Arne Nováka (uvedená též v Čsl. vlastivědě roku 1937), ale i charakteristika Karla Poláka v Dějinách české literatury pro sborník Poznání (1935): „Dokumentárnost a sociální význam Švejka je v základním postřehu: Co v boji za vlastenecký ideál s člověkem, který je společenskou a duševní zřůdou? Co se stane, když právě takový prohlédne lživou nesmyslnost ideálů takto diktovaných? Ač nejde vůbec o umění, je Švejk také pro sociální funkci umění jedinečným příkladem, čeho lze dosáhnout zřůdným zneužitím slovesných prostředků k dokumentárnímu vyjádření hnusu a ošklivosti.“

Etické hodnocení, jež abstrahuje umělecké hodnoty, neboť je není schopno vůbec pochopit, zavádí stále k pojetí Švejka jako symbolu národní povahy, typu, který znevažuje pojem vojenské cti a hrdinství. Tím spíše nutno ocenit volání marxistické kritiky, aby bylo Haškovo dílo konečně řádně zhodnoceno i po stránce umělecké a tak zařazeno do české literatury. Laco Novomeský v jubilejním článku v Tvorbě 1933 kritizuje dosavadní znevažující postoj literární veřejnosti, která vidí v Haškovi krčemní typ a šíří o něm plytké anekdoty. K němu se připojuje i Fedor Soldan, jenž se snaží začlenit Haškovo dílo do tzv. druhé vlny proletářské literatury a vymezit třídní podobu Švejkova typu. Švejk podle něho vyjadřuje anarchistický typ lidové duše, který Hašek vyvažuje „obzíravým pohledem společenského soudce“.

Mezitím v Německu dochází k události, která znovu vrhá Švejka do osudového společenského zápasu. Při pověstném pálení knih v Berlíně dne 10. května 1933 ocitá se Haškovo dílo na hranici vedle protifašistických spisovatelů světové literatury. Tato událost překryla domácí spor mezi Fedorem Soldanem a Stanislavem Nikolauem, vyvolaný přednáškou, v níž Soldan srovnával Haška s Havlíčkem.

Podnětem k dalšímu střetnutí obou stran kulturní fronty byla významná inscenace Švejka v avantgardním divadle E. F. Buriana D 35. Sou-

časná situace československého státu, ohroženého vnějším i vnitřním fašismem, způsobila, že se Haškovu dílu znovu přikládá smysl, jenž daleko překračuje jeho literární význam.

D 35 prochází tehdy důležitým obdobím vnitřního přerodu; překonává artistní formalistické tradice avantgardy a hledá repertoárovou základnu, na níž by demonstrovalo své pojetí modernosti v objevování člověka ve společnosti a společnosti v člověku. Po úspěchu hry Ericha Kästnera *Život našich dnů* uplatňuje se Burianův jevištní lyrismus a melodika hlasového voice-bandu jevištním uvedením *Máchova Máje*. Současně objevuje Burian téma společenské v Brechtově *Žebrácké opeře*, v lidové *svitě Vojna* a v *Haškově Švejkovi*. V tomto smyslu uvítal provedení *Švejka* marxistický kritik Kurt Konrad: „A co je hlavním přínosem *Švejka* v D 35: *Švejk* není sám. Je velký rozdíl mezi bledostí a prostotou, a v D 35 rozbíjí se nesmyslná soudržnost válečného dění právě na lidské prostotě *Švejkovy* povahy, na jeho nesmlouvavé lidskosti a upřímnosti, která ovšem hraničí s mazanou a nepředstíranou horlivostí. Tím ovšem dostává *Švejk* záměr zcela aktivní...“ (Tvorba, č. 21, 1935)

Dochází tedy k zpřesnění *Švejkova* sociálního významu, ke korekci jeho zdánlivé pasivity. Na rozdíl od dřívějšího pouze dadaistického vitalismu a poetického lyrismu klade se nyní důraz na lidskou prostotu *Švejkovy* postavy jako na vlastnost sociální: v masce geniálního blba uvádí *Švejk* ad absurdum válku i vojenský režim. *Haškova* satira není neměřena proti rakouskému vojančení, nýbrž je útokem proti imperialistické válce vůbec: „D 35 vrátilo *Švejkovi* a jeho prostředí veškerou lidskou konkrétnost, z které vyrostl, a tím mu dalo i platnost nejobecnější.“ (Tamtéž.)

Vážený pokus o aktuální výklad sociálního významu *Švejka* však zhatila následující diskuse, která se opět týká domnělého rozkladného vlivu *Švejka* na brannost národa. Podnětem k polemice byl zkršený výrok člena sovětské delegace, zda v současné době fašistického ohrožení by neměl být programem *Žižka*, a ne *Švejk*. Falešné dilema rozvinul pravíkový tisk k ostrému útoku proti *Švejkovi* i proti divadelní avantgardě.

Meritum sporu objasnila diskuse (uvádí ji značka Litnov) v Literárních novinách 1935. Podotýká se v ní, že *Švejk* je sice typ negativní, možná anarchistický, ale taková že byla tenkrát forma a etapa boje. Je to protest člověka proti útlaku a válce. Česká literatura má i „tragického *Švejka*“, jímž je infanterista Hubáček z protiválečného románu Karla Konráda *Rozchod*. *Švejk* pak působil dále, než mě, stal se oblíbenou figurou mladé generace. *Švejka* však nelze vidět jen negativně, v tom se Burianova inscenace liší od Piscatora, kde *Švejk* vystupoval jako blbec a ulelvák. (Jde patrně o záměnu mezi Piscatorovým *Švejkem* a pozdějším Pallenbergovým podáním.) V závěru se správně podotýká, že *švejkovina* je něco od základu jiného než *Švejk*. Připomíná se výrok sovětského spisovatele Tretjakova, že *Švejk* jako figura bude žít ve světové literatuře jako Don Quijote, neboť je to obraz vynuceného odporu bezbranného muže.

Aktuální společenský význam *Švejka* objasnil při této příležitosti marxistický kritik Kurt Konrad ve stati *Švejk a Oblomov*. Konrad vychází z historické a sociální typizace psychologických a společenských fenoménů. V *Oblomovovi* vidí pasivní revoltu proti zaostalému carskému samoděržaví. Ve srovnání s ním je *Švejk* pokročilejší, drsnější a lidovější: „*Švejk* není měkký typ, je to drsný lidový odpor nikoliv již jen proti feudálním zbytkům, které si zachovalo císařské Rakousko, ale... proti celému

zřízení nespravedlivosti a útlaku, které nutně rodi vždy nové Švejky jako předchůdce uvědomělejší a poučenější revolty.“ (Tvorba, č. 44, 1935)

Ačkoliv orientuje výklad Švejka historicky, dochází autor k aktuálnímu významu Švejkova typu. Volání „Pryč se švejkovinou!“ je voláním za změnu starých, kapitalistických podmínek. Švejk je výrazem dosud neuvědomělého živelného odporu lidových mas proti útlaku a válce. V tom smyslu je vlastně neuvědomělým předchůdcem bojovného postoje Žižkova.

Sociologický přístup nemůže ovšem zachytit složitost a významovou dynamičnost uměleckého typu. V otázce Švejkova „vývoje“ odvolává se Konrad na samého Haška, jenž se z bohéma stal politickým pracovníkem Rudé armády: „Už tímto svým životem dokumentuje Hašek, že jeho nesmrtelná postava mířila proti jednomu druhu armád a že v armádě, která bojovala za lepší budoucnost, za lepší socialistický svět, byl Jaroslav Hašek vším jiným než rozkladným živlem.“ (Tamtéž.)

Z aktuálního významu Haškova díla vychází i anketa na téma „Co je pro vás Jaroslav Hašek?“ v programu D 36. (Šlo o montáž z Haškových drobných prací, které divadlo připravovalo pod názvem Haškovy noviny. E. F. Burian v nich aktualizoval Haškovu satiru v duchu perzifláže soudobého měšťáckého tisku. Cenzura však představení zakázala. Tím většího významu nabývají názory kulturní levice, jež se podařilo v programu soustředit.)

Vítězslav Nezval připomíná souvislost Haškova díla s meziválečnou avantgardou a s poválečným dadaismem: „Hašek bude časem objeven jako básník několika set geniálních próz, jejichž bezmezná smělost a upřímnost fenomenálních hyperbol, čistý, klasický sloh, psychologická jasnovidnost, revoluční aspekt, spontánní imaginace a originalita budou udivovat a uchvacovat jako fantazmata Gogola či Jarryho.“

E. F. Burian vidí Haškův přínos v poetizaci všednosti, v objevení zázraku všedního dne: „Málokterý světový autor dovedl tak jako on najít onu prapodstatu poezie, ono všedno, kterým je protkán náš obyčejný den.“

Jindřich Honzl připomíná Haškovu tvůrčí svobodu a spontaneitu: „Haškův Švejk je mi dílem, v němž nad skutečnými lidmi, nad pravými fakty a nad událostmi, jež se skutečně zběhly, vládne svoboda fantazie, tvůrčí síla humoru, jež je výrazem skutečné tvůrčí svobody člověka, svobody, která vládne skutečnými lidmi, fakty a událostmi ve smyslu přesvědčení, jež nepřijímá svět s jeho fantasticky blbými protiklady, ale ve smyslu té touhy, jež je odhodlána jej změnit.“

Jiní účastníci ankety se vyjadřují k noetickým otázkám Haškova humoru a oceňují jeho pozitivní společenský význam. Zdeněk Nejedlý například napsal: „Vidím Haška především jako člověka, jak jsem ho znal. Dobrého, teplého, jemuž humor byl projevem dobré lásky k lidem. I v jeho díle ho proto tak vidím. A přiznávám se, že nejraději mám jeho drobné povídky. Tam je Haška nejvíce. Švejk je pak projekce toho do velkého dění světové války. Více lásky k smavému člověku než nenávisti k mocným. Odtud snad právě ten silný pozitivní jeho vliv, i jeho revoluční účín. Všim je mu člověk a nic forma.“

Karel Teige zdůrazňuje uměleckou stránku Švejka: „Josef Švejk je příliš synem naší doby a na toho si s palcáty a sudlicemi Žižkovými nepřijďte! Je příliš dobře vyzbrojen — Haškovou genialitou. Genialitou a životní zkušeností autora, který nemusí být poučován o tom, co je to válka a co je to revoluce, protože válku prožil a revoluci dělal s sebou.“

Ale historické události, jež s děsivou neúprosností předznamenávají zánik republiky, zastínily další průběh diskuse. Byl to pouze Laco Novomeský, jenž v článku Hašek je věčný (Tvorba, č. 1, 1938) nově přistupuje k švejkovské problematice. Odmítá názor o Švejkově pasívní rezistenci: „Ten, kdo odmítá Švejka ve jménu bojovnosti, Švejkovi vůbec neporozuměl. Není důslednějšího bojovníka nad Josefa Švejka.“ Novomeský chápe správně Švejkovu aktivitu v jeho aktivitě umělecké, zrcadlící absurditu. Tím otevřel cestu od aktualizace k rozboru umělecké funkce postavy: „Švejk omylem dostal charakter maximálního, jakéhosi osudového nihilismu... Švejk sám o sobě není ani směšná, ani blbá figura. Blbem úředně uznaným se stává teprve tehdy, když poslušně a ochotně přijímá, splňuje a navlas zobrazuje smysl nad ním převažující úřední přísnoti, jež se stává pochopitelně v úzkostlivě svědomitém Švejkově výkonu pitomým nesmyslem.“

Hlas, který se o rok později dotýká problematiky Švejka, přichází už napůl z illegality. Je to Julius Fučík v článku Čehona a Švejk, dva typy z české literatury a života, jenž vystihuje dialektičnost Švejkova typu: „Švejk svou parodií na poslušnost a svým lidovým vtípem rozkládá namáhavě sestrojený mysticismus reakční moci, červotočivě vrtá v reakčním řádu a docela aktivně — i když ne vždy zcela uvědoměle — pomáhá bourat to, co bylo postaveno na základech útlaku a nesvobody.“ (Milujeme svůj národ, Praha 1948, s. 108)

Fučík zdůrazňuje i umělecké odlišnosti obou ztvárnění: zatímco Čehona je pamfleticky vyhocenou figurou, zobrazující loajalitu, přizpůsobivost a bezcharakternost ostrými, karikaturními čarami, je Švejk plnohodnotnou figurou realistickou.

Tím diskuse o Švejkovi končí, respektive jsou přerušeny. V protektorátním tisku se mluví o švejkovině jako o sabotážním typu, podlamujícím aktivní úsilí o vytvoření Nové Evropy. (Je zajímavé, že se tu karikaturně dokreslily a znetvořily staré námitky proti Švejkovi z řad republikánské reakce.)

Také v západní emigraci je Švejk přijímán s rozpaky. Časopis Čechoslovák, vycházející v Londýně, například píše: „Pro nás už zůstane Švejk mrtvým. Budeme na něho vzpomínat s úsměvem a vděčností. Splnil dobře svou práci. Dnešní úkol je poněkud jiný a těžší. Podmínky zápasu se zhřřily. forma boje se změnila.“ (2. 5. 1941)

Pouze Haškovi přátelé, Josef Kodíček a Arne Laurin, neochvějně hájí Švejkův význam. Kodíček, poučený světovým ohlasem, píše: „Švejk je typ revolucionáře, ač na něm není nic revolučního. Není v něm ani stopy patosu a moralizování. Jeho zbraň jsou zbraň národa, který je po staletí neozbrojen a který je v takové historické situaci, že otevřená vzpoura je nemožná. Není to však přímá zbraň posměchu a satiry, kterou tu vložil Hašek do rukou Švejkovi, je to zbraň nespoutaného, bezuzdného smíchu... Jeho patriotismus se nutně stává idiotstvím a toto idiotství je projevem jediné zdravé myslí ve státě... Švejk má dar, který nikdy nevysvětlíme myšlenkovým rozbořem. Dar skoro absolutního smíchu.“ (Čechoslovák 25. 2. 1944) V témže duchu přednáší o Haškovi v USA Arne Laurin.

Tyto hlasy však nezabránilly nepříznivému přijetí Haškova díla. Švejk je v roce 1944 vykázán z armádních čítáren Spojených armád. Pokus vysvětlit, jak mylné je odsouzení Švejkova domnělého defétismu, učinil Roman Jakobson, ale šlo o prostředí

akademické a jazykově výlučné [Vysoká škola francouzská v New Yorku], které nemělo vliv na situaci. V článku Nesmrtelný Hašek zdůrazňuje Pavel Reiman (přetištěno v časopise Věk rozumu, Chicago, 5. 4. 1943) Švejkovu lidovost a jeho protifašistické zaměření. Hašek vytvořil tradici, na kterou navazuje Karel Čapek Válkou s mloky, Osvobozené divadlo a pražský žurnalista a spisovatel E. E. Kisch.

Významné slovo k platnosti Švejka ve druhé světové válce pronesl Zdeněk Nejedlý. (Otištěno v časopise Nová doba, Chicago, 12. 1. 1943 jako telegram z Moskvy.) Navazuje na názor Fučíkův o bojovnosti Švejkova humoru. Ukazuje, že ovšem nelze přenášet beze zbytku humor první světové války do druhé, neboť se mění formy i druh útlaku. Existuje však významové jádro, které trvá: je to Švejkova lidovost, mobilizující masy v boji proti absurditě a nepřátelské moci. „Ve Švejkově humoru se odráží odpor lidu vůči tyranii a obskurantismu, jenž kraloval v německých a rakouských armádách oněch dob. Tato myšlenka je dnes plnějšího významu než kdy jindy. Dnes je Švejk nejen kusem literatury, je také hlasem velikých mas obyvatelstva nejen českého, ale také všech svobodumilujících národů.“

Ztotožněním Švejka se společenským postojem, tu rozkladným, tu bojovně aktivním, vznikají různá nedorozumění i v době poválečné.

Eduard Bass staví se za okupační humor, který se posmíval fašistům, zatímco Švejk by prý loajálně souhlasil. (Těžko mluvit o větším nepochopení, vždyť Švejk byl po celou dobu okupace nacisty zakazován a vyloučen ze všech knihoven.) Marie Pujmanová, zamýšlejíc se nad rozdílným pojetím hrdinství v první a ve druhé světové válce, dochází k později obecně rozšířenému názoru, že zatímco hrdinou první války byl Švejk, ve druhé světové válce, vzhledem k změněným podmínkám, byl hrdinou Julius Fučík. Není třeba zdůrazňovat, že se zde měří nesouměřitelné, umělecký výtvar se skutečnou historickou osobností.

Nutno přiznat, že pramenem nedorozumění není jen nedostatek myšlenkové konsekventnosti, ale poměrně malá znalost Haškova díla. (Byla vydána pouze třetina Haškových povídek; většina interpretů zaměňuje Haškova Švejka se Švejkem Karla Vaňka.) Zdeněk Nejedlý už v roce 1945 nastínil potřebu vytvářet předpoklady k poučenější interpretaci novým sebráním a vydáním Haškova díla, jež tvoří spojnicí mezi kulturou československou a sovětskou:

„V dějinách vzájemných vztahů mezi českou a sovětskou literaturou byl časově první a jednou z nejzajímavějších figur Jaroslav Hašek, autor Osudů dobrého vojáka Švejka. Hašek upadl do zajetí na rusko-rakouské frontě. Po Říjnové revoluci vstoupil do Rudé armády, byl komisařem. Toto údobí jeho činnosti je bohužel ještě málo vyzkoumáno. Hašek psal výzvy k Čechům i jiným národům, a taktéž různé stati a povídky do různých časopisů maďarských i jiných. Ale to vše není dosud sebráno a vydáno, ačkoliv by bylo určitě neobyčejně zajímavé osvětlit Haškovu figuru, rozkládajícího rakouskou armádu a aktivního bojovníka v řadách sovětských vojsk.“ (Nový mir, 1945, č. 2—3)

Jediným významným přístupem k Haškovu dílu v době předúnorové je stať Jana Grossmanna Kapitoly o Jaroslavu Haškově (Listy, 1948, č. 1). Haškovo dílo a jeho postavení v české literatuře vysvětluje autor z proměny základních kritérií hodnotových a tvárných. Revoluční cha-

rakter Haškova díla spatřuje, v souhlase s podněty ruského formalismu, v jeho nekonvenčním vztahu k literární tradici a v navázání na tradici periferní:

„Hašek nenavazoval literárně na předchozí báze 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 tzv. „nízké umění“, jehož lidovému, drsně nefalšovanému tónu a vulgárnosti se společnost bránila nejen z důvodů krasocitných.“

Autor poukazuje na výchovnou tradici literatury 19. století, přetíženou historismem a neztvárněnou ideologickou tendencí, a zařazuje Haškovu negaci do vývojového trendu moderní literatury století dvacátého. Vyčítá jí z podnětů Michaila Skačkova a sovětského filmového teoretika Kozinceva charakterizuje pak Švejka jako typ tzv. moudrého blázna, jenž z lidového umění vstupuje do literatury umělé.

Zajímavé jsou postřehy o postavení Švejka ve struktuře románu. Švejk není hrdinou ve smyslu psychologickém, není určen romantickým patosem a myšlenkovou polaritou. Působí jako skalpel, jenž odhaluje a rozlišuje jednotlivé vrstvy společnosti, a hyperbolicky znázorňuje syrovost, krutost a blbost, kterou do obludných rozměrů nakupila světová válka: „Švejk je především průvodcem světem, který Hašek kreslí, je dynamickým činitelem, kterým může být podán v každém okamžiku horizontální i vertikální průřez skutečnosti. Je-li tvůrčím principem Osudů hyperbola, zveličení skutečnosti, její dovedení ad absurdum, pak tvůrcem této hyperboly je Švejk.“

Důslednost, s níž Hašek líčí rozklad staré společnosti, však podle Grossmanna nepřipadá z autorova světového názoru, obohaceného životními zkušenostmi; Švejk je typem lidské depersonalizace v duchu tehdy módního literárního existencialismu. Grossmann nechápe ironický význam Švejkovy loajality, vykládá ji jako konformismus a skepsi vůči přeměně společnosti. (To ukazuje, že neporozuměl dynamickým rysům Švejkovy masky.) Švejk se mu jeví jako symbol „nahého člověka“, elementárního života, primitivní biologičnosti. Grossmannova stať je důkazem, že i talentovaný postřeh ztrácí celistvější význam, jestliže se neopírá o pevné stanovisko noetické a estetické. (V pozdější době revidoval Grossmann jednostrannost svého názoru uměleckou dramaturgií, která se přibližuje Piscatorovu pojetí tzv. politického divadla. Od nesprávného výkladu Švejkovy pasivity a „konformismu“ propracoval se autor, jenž se mezitím poučil z hlubšího poznání Haškova díla, k dialektickému chápání Švejkovy postavy.)

Po roce 1948 se v důsledku nové literární situace, její sociální funkce a rozšířením čtenářských vrstev, mění i vztah k Haškovu dílu. Navazuje se na tradici marxistické kritiky třicátých let a Hašek se, podle dávného přání Julia Fučíka, dostává i do školních učebnic. Při jeho výkladu však dochází k zjednodušení; nejenže se nechápe složitost postavy a její ironicko-parodický smysl, ale nevychází se mnohdy ani z Haškova textu.

Tak ve Stručných dějinách literatury pro střední školy (1958) čteme formulace, jež v podstatě opakuje staré historicko-deterministické názory na Švejka. Autorům se přičítá přitom lapsus, prozrazující neznalost Haškova textu. Jako důkaz ideového vzrůstu Haškovy satiry je uveden domnělý Švejkův výrok: „Nestřílejte, jsou tu lidé“ (s. 183), který však v Haškově románu vůbec není. Tento výrok převzal E. F. Burian ze hry Alfréda Jarryho Král Ubu a užil ho jako závěr ve své inscenaci roku 1935.

Hlavní osou v poznání Haškova díla v letech padesátých je především práce badatelská, spojená s objevováním neznámých fakt a s očistováním Haškova životopisu od nánosu anekdotické legendy (Zdena Ančík, J. Křížek). Bylo nutno podniknout obsáhlý průzkum časopisů, jenž vedl vlastně poprvé k vymezení rozsahu Haškova díla, skrytého pod více než stovkou pseudonymů a šifer, a k vydání Bibliografie Jaroslava Haška (Radko Pytlík a Miroslav Laiske, Praha 1960), jež se stala základem tzv. pramenného vydání Sebraných spisů Jaroslava Haška a další práce editorské a textologické.

Na počátku šedesátých let vychází analytická studie Milana Jankoviče Umělecká pravdivost Haškova Švejka (Rozpravy ČSAV 1961). Vycházejí z Václavkova pojmu „lidové dada“, analyzuje autor Haškovu komiku v napětí mezi pólem absurdity a pólem bezprostředního lidového vyprávění. Dospěl zejména k určení hlavních rysů Švejkova monologu a jejich slohového charakteru — epická uvolněnost a hra s vyprávěním, vzdalující se principu anekdotickému —, čímž rozvedl dřívější postřehy Františka Daneše. Tvůrčím vývojem postavy Švejka od typu lidového chytráka v povídkách z cest se zabývá monografie Jaroslav Hašek (1961) od autora této práce.

Nová diskuse o Haškově díle se rozpředla v letech šedesátých.

Nesmírná obliba a popularita Švejkova typu způsobila, že byl spojován s nejrůznějšími fenomény sociologickými, jako je komplex „přežití“ v konzumní společnosti, pocit středoevropanství apod. Pochopitelně, že z těchto historických komponentů Hašek také čerpal, to však neznamená, že lze s některým z nich Švejka ztotožnit. Navrší-li v románu řadu rysů mentálních a sociologických — a je zajímavé, že ponejvíce v postavách epizodních —, učinil tak proto, aby zůstal věren historické pravdě. Líčí osudy českého národa, který zůstával za Rakouska v mocenské hře osamocen, vyřazen, obklíčen nepřáteli; provizorium mu bylo osudem. Z toho plyne mentální nevyrovnanost: zoufalství a beznaděj bývá vystřídána furiantskou drzostí a vychloubavostí, těžkomyslnost a těžkopádnost povrchní lehkovážností.

To ovšem nemá nic společného s chováním prostého člověka v „mezí“ situaci, která je situací Švejkovou. Prostý člověk je mocenskými silami zaskočen; neumí se bránit, cítí však přesně rozdíl mezi nahoře a dole, mezi „my“ a „oni“. Tváří v tvář nadcházející katastrofě se chová netečně, lhostejně, užívá zbraně bezmocných a bezbranných: potměšilost, lest, pasivní rezistenci. Ale žádný z těchto mentálně psychologických komplexů nemůže být ztotožňován se Švejkem, který je vždy ambivalentní, neuchopitelný a neporazitelný. Zastupuje a hájí svůj svébytný druh lidství, plynoucí z ducha proměny.

Švejka rovněž nelze chápat jako románového hrdinu, procházejícího názorovým vývojem. Nemá ctižádost a cílevědomou touhu člověka po zdokonalení, neřídí se iniciativou vůle a záměru. Je jevem kontrastním: člověkem z davu, anonymní jednotkou množství. Nemá vývoj a nezná patos sebeobětování; individualistický entuziasmus a protestní gesto je u něj spojeno se skeptickým pocitem deziluze, marnosti. Přitom však není jen trpnou obětí, neboť je schopen správně se orientovat ve skutečnosti. Švejk není jen objektem, ale i subjektem dějin. Nachází vý-

chodisko v každé situaci, neopírá se o iluze a není sentimentální, ale osvěžuje čtenáře bodrým, konkrétním názorem na život a na jeho základní hodnoty. Vytýkat Švejkovi, že „přežívá“ i v absurdních podmínkách, i když pouze v prosté, elementární podobě, znamená poddat se horlení umravňovatelů, zaujmout pozici estétských povýšenců, těch, proti nimž Hašek svou satiru vlastně mířil.

Není pochyby o tom, že se Haškův Švejk dotýká podstatných otázek člověka dnešní doby, že svou komikou odhaluje absurditu skutečnosti. Vzniká dokonce dojem, že některé Švejkovy výroky a groteskní reakce mají jakýsi skrytý, filozoficky zobecňující význam. Hašek bývá v tomto smyslu srovnáván s představitelem „fenomenologického“ románu, kteří vyjadřují absurditu své doby: s Franzem Kafkou, Hermannem Brochem, Robertem Musilem.

Avšak při konkrétním rozboru shledáme podstatný rozdíl. Tato část moderní literatury absolutizuje „absurditu“ v celkové struktuře života a společnosti. Její styl je výrazem subjektivního zvnitřnění, metafora zastupována šifrou, symbolem. Stylová konciznost těchto děl bývá výrazem psychické introspekce; vzniká obraz, jenž má povahu modelu, tedy jisté abstrakce, která sama o sobě vychází vstříc filozofickému zobecnění. Haškův Švejk, i když je ambivalentní a groteskní, zůstává konkrétním typem z pražské ulice. Svými gnómičnými výroky se opírá o svěbytnou lidovou filozofii, potvrzenou bohatstvím životní empirie. Jeho metafora je drsná, šokující, otevřená reálnému světu. Haškův svět, byť karikaturní, lehkověžně znevažující a prokreslený sarkastickou ironií, je výrazem proměny. Tvárná ambivalence typu Švejka spolu s principem improvizace poetizují význam jeho komického odhalení „tajemných“ symbolů a mýtů. Je proto ošidné dedukovat filozofický význam pouze z vybraných Švejkových výroků a nepřihlédnout k významové funkci a uměleckému ztvárnění postavy.

O zpřesnění současného výkladu Haškova díla se snaží i literární věda sovětská. Vznikají práce, jež usilují o celistvé pochopení Haškovy osobnosti a jeho tvůrčí cesty. (Vostokovová, Ševčuk, Jelanskij, Antonov, Sanžijev, v překladu Z. Šťastný aj.) Vlastní problematice literární se věnují, poučení literaturou českou, S. V. Niko'skij, I. A. Bernštejnová aj. V práci *Osudy dobrého vojáka Švejka od Jaroslava Haška* (Moskva 1971) zaměřuje se Bernštejnová na světový ohlas Haškova díla, vycházejíc nikoliv z aktualizací, ale z rozboru umělecké stránky díla. Švejkův optimismus vyrůstá z víry v společenské proměny, obráží tedy i moment světonázorový. Dále se Bernštejnová zabývá vztahem Haška k tradici pikareskního románu a srovnává Švejka s velkými díly renesance. Na rozdíl od formalistického pojetí Šklovského, jenž v epizodické výstavbě viděl jen naplnění principu retardace, připomíná autorka, že Švejkovy historiky vyjadřují jistý pohled na svět. Využívá také postřehů M. M. Bachtina o úloze tělesného a materiálního prvku v groteskní výstavbě Haškovy komiky; v poznátcích o převaze života nad groteskními automatismy připomíná se teorie Bergsonova. Práce I. A. Bernštejnové a S. V. Nikolského (srov. zde recenzi M. Wagnera) představují zatím nejnepřínos sovětské vědy současnému haškovskému bádání.

Načrtli jsme vývoj haškovského bádání a pokusy o interpretaci postavy dobrého vojáka Švejka. V pozadí se mnohokrát octly souvislosti dobové, vztah k předním dílům moderního románu a k problému tzv. avantgardy.

Při všech těchto souvislostech, které dnes právem připomínáme a které bude nutno pečlivě zkoumat, je Hašek zjev naprosto svérázný a originální. Zvláštností jeho tvorby je naprostá spontánnost, která přesahuje jakýkoliv záměr, řídící se vůlí a programovým úsilím. Hašek se nebál neumět; ukázal tragickou slabost člověka tam, kde ostatní žili jen patosem a opěvovali iluzivní představu „hrdinství“.

Umění dvacátých let ožívuje svůj výraz nonkonformismem, tím, že zavrhuje tradici a inspiruje se díly naivních malířů, umění primitivních národů, infantilismem a primitivismem; Hašek nic takového nepotřeboval. Vsadil na bezprostřední zkušenost, na znalost typů a prostředí pražské periferie. Tam našel hlubokou negaci starého umění i množství tvarových impulsů, rozptýlených ve všední skutečnosti.

Při vši složitosti a komplikovanosti klaunské masky není Švejk psychologickým nebo uměleckým problémem. Je prostý, zdánlivě jednoduchý, samozřejmý. Osvobozující ráz jeho humoru nelze ztotožnit s abstraktním pojmem svobody, jenž je jádrem současné západní filozofie. Praví-li Feuerbach, že co je svobodné od všech potřeb, nemá ani potřebu existovat, pak se to týká i švejkovského komponentu. I v naprosto nesmyslných podmínkách Švejk žije, existuje. V jeho hluboké destrukci nesmyslných poměrů je skryt jeho pozitivní význam: absurditu nestačí jen poznat, nutno ji překonat.

Nesmí nás ovšem mýlit, že Švejk si přisvojuje svět nikoliv prostřednictvím pojmů, ale předmětně, reálně, konkrétně. Jeho „božská“ prostota a nezávislost není projevem náboženské transcendence ani subjektivní výlučnosti, ale je naplněna lidskou sdílností, životní naléhavostí a nutností. Svou živou a poutavou postavou přispěl Hašek k přehodnocení fenoménu lidskosti a přirozenosti. Ne v romantickém úniku či v pomyslných principech slasti tkví podstata umělecké tvorby, ale ve schopnosti zobrazit život jako konkrétní pohyb, jenž se dělí na práci a boj a zasahuje i vědomí a dějiny. Švejk dokazuje prostou skutečnost, že smyslem lidského života je žít.

РЕЗЮМЕ

Роман Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» — роман политический: во время его возникновения Гашек писал сатиры для газеты «Руде право» и принимал посредством своих произведений участие в борьбе за характер республики. В годы так называемой «первой республики» «Швейк» представлял собой произведение, содействующее различению прогрессивных и реакционных сил культурного фронта.

После издания первого тома «Швейка» появились две положительные рецензии:

коммунистический журналист и писатель Иван Ольбрахт подчеркивал изобретательское значение взгляда Гашека на войну в связи с комизмом ее изображения. Немецкий пражский публицист Макс Брод после посещения драматизации «Швейка» Э. Лонгеном задумывается над тайной народного мифа.

Официальная чешская критика однако продолжала растерянно молчать. Чистота и суровость стиля Гашека застigli ее врасплох и она боялась, что тип Гашека станет представителем чешской литературы за границей. Среди последующих отрицательных отзывов о произведениях

Гашека самой большой остротой отличались отзывы критика Арнэ Новака.

Появился целый ряд произведений мемуарной литературы, изобразивших Гашека как богему и пропойцу. Описывая разные приключения Гашека, авторы этих мемуаров забывали о творческом фоне, сопровождавшем богемский образ жизни писателя, забывали о критической направленности его юмора, которая в последствии привела его в ряды Красной Армии.

Молодая коммунистическая критика (Гора, Фучик, Вацлавек, Новомеский) боролась за правильное определение значения личности писателя Гашека и его места в социалистической литературе. Вместе с советской критикой (М. Скачков) и левой критикой немецкой (К. Тухольский, В. Гаас, Э. Пискатор, Б. Брехт) она подчеркивала, что Гашек сыграл в искусстве XX века роль новатора. Его новаторство проявилось прежде всего в следующих проблемах:

1. Демократизация языка и правдивость выражения, направленная против официального пафоса, так называемой легионерской литературы.

2. Изменение эстетического чувства, выраженное в творчестве Гашека как посредством народности (Ольбрахт), так и посредством освобожденной веселой живучести (Тейге).

3. Аутентичность и «физиологичность» юмора Гашека (Скачков), его близость приключениям из кабачка и пражскому народному анекдоту. Реализм его юмора образует связь Гашека с русской традицией, его ирония близка традиции немецкой.

Борьба за Швейка в годы «первой республики» сосредоточилась на вопросы идеологии: Швейк для националистичес-

кой общественности представлял собой отрицание, вредительство, подавленность, его отрицали, так как он якобы подрывал боеспособность народа (Дык). Марксистская критика подчеркивала, что Швейк в основе представляет собой тип активный, сражающийся при помощи правдивости познания (Конрад, Новомеский).

В фашистской Германии «Швейка» Гашека сжигали на кострах, в Чехословацкой республике был исключен из школьных и армейских библиотек. Однако, когда было нужно республику защищать, «Швейк» служил средством укрепления народного сознания, народного фронта.

После 1945 года произведения Гашека были полностью собраны и изданы. Создаются условия для новой переоценки его творчества, как с точки зрения идейной, так и с точки зрения его эстетических качеств.

Недавно стали опять появляться некоторые устаревшие «протившвейковские» аргументы времен «первой республики». Тип Швейка, говорят, представляет собой искусство пережить в рамках мелкой посредственности, противопоставленной романтическому протесту и бури. Швейка толковали как представителя «средне-европеизма», в связи с литературой, изобразившей крушение одного этапа развития европейской цивилизации (Ф. Кафка, Г. Брок, Р. Мусил и другие). Все эти сравнения однако противоречивы и проблематичны.

Современное советское литературоведение (И. А. Бернштейн, С. В. Никольский) старается, особенно с указанием на работу писателя в Красной Армии, вместе с чешским литературоведением определить истинное значение творчества Гашека.