

Univerzita Karlova v Praze



Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Filologie – slovanské literatury

Bogdan Dichev

**Modely komického v Haškov románu „Švejk”
v porovnání s vrcholnými satirickými díly
bulharské, ruské a srbské beletrie**

**Models of the comic in Hašek’s novel “Švejk”
compared with the top satirical works of the
Bulgarian, Russian and Serbian fiction**

Diserta ní práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

2012

Na tomto místě bych chtěl z celého srdce poděkovat Prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc. za odborné vedení mé práce, za cenné připomínky a poznámky, za finální jazykové a věcné úpravy, za zcela oddaný pedagogický a hlavně lidský přístup, za velkou a neúnavnou trpělivost – za všechnu podporu, bez které by tato práce nebyla napsána.

Hluboce děkuji i svému konzultantovi, Prof. PhDr. Jiřímu Holému, DrSc., za jeho velmi přínosné rady a tolerantní postoj vůči mým názorům.

Chci také vřele poděkovat paní Olze Puflerové, dlouhodobé redaktorce, rusistce a bulharistce, za její přátelství a za její nevyjádřitelnou obětavost při redakci mých původních kapitol do pravé češtiny. Bez její pomoci by tato práce neexistovala v této podobě.

*Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně, že jsem
úplně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla
využita v rámci jiného vysokoškolského studia ani k získání jiného nebo
stejného titulu.*

Podpis: Mgr. Bogdan Dichev

Resumé

Klí ová slova:

literární komika, model komi na, teorie karnevalu, teorie hry, imaginace, inkongruence

Práce si klade t i hlavní cíle: stanovit diferen ní rysy jednotlivých komických model (cíl **A** – cíl definice); ukázat principy komiky „Švejka“ a její mnohozvu nost a vzácnost, technické postoje jejího vytvá ení a sémantické procedury jejího zrodu (cíl **B** – cíl analýzy); a nakonec dokázat, že mezi Haškovým „Švejkem“ a dalšími ty mi tituly bulharské, ruské a srbské satirické prózy (Baj Ga u, Dvanáct k esel, Zlaté tele a Autobiografie) existuje n jaký obecný, pevný a monolitní základ (**model komi na**), který je v každém díle specifický (cíl **C** – cíl konfrontace).

Konceptuální p ístup v metodologii pr zkumu je založen na p esv d ení, že jádrem um leckého kouzla Haškova „Švejka“ je práv komika.

Metodologický p ístup hierarchické systematizace pod izuje všechna známá t íd ní komi na zde stanoveným model m, které mají povahu zevšeobec ujících klasifika ních rámc .

Metodologie výb ru a aplikace pojmoslovného instrumentaria se opírá o taxonomii komiky významného eského kulturologa Vladimíra Boreckého, jehož pojmoslovný aparát jednozna n diferencuje formy a projevy komiky podle stanovených p íznak .

Praktický metodologický p ístup spo ívá v aplikaci principu inkongruence jako podstatného významového mechanismu zrození komického podn tu a realizace komického efektu.

Práce sestává ze t í ástí, rozd lených na jednotlivé kapitoly. První ást analyzuje komiku „Svejka“ z hlediska teorie karnevalu **Michaila Bachtina** a jeho konceptuálních východisek, vyložených v pracích o Rabelaisovi a Dostojevském. Druhá ást zkoumá aspekty komiky z hlediska teorie hry **Johana Huizingy** (Homo ludens), **Eugena Finka** (Hra jako symbol sv ta) a **Rogera Cailloise** (Hry a lidé: maska a závra) a p ítom v n kterých užších postojích používá záv ry a názory **Henriho Bergsona** (Smích). T etí ást porovává komiku Haškova románu s vrcholnými satirickými díly bulharské, ruské a srbské beletrie, konkrétn ji s Baj Ga em Aleka Konstantinova, s Dvanácti k esly a se Zlatým teletem Ilfa a Petrova a s Autobiografií Branislava Nuši e.

První ást se skládá z úvodních úvah a ty kapitol. Úvahy stanoví koexistenci dvou sv t v Haškových Osudech – skute ného a karnevalového – a roli dobrého vojáka jako hrdiny-funkce poznání karnevalového sv ta, který jedná podle zákon karnevalové svobody. Problematizuje se jednostranné satirické vnímání „Švejka“. Poukazuje se na základní pojmy Bachtinovy teorie

karnevalu a ur uje se další vývoj rozboru v dvou hlavních aspektech: vít zství nad strachem a snižování a materializace.

První kapitola se soustře uje na vít zství nad strachem z n kolika základních bod . Stanoví se pojem terminologické platnosti „zesm šn něho strašidla“. Na základ konkrétních textových úsek se analyzují zp soby zesm šn ní: prost ednictvím autodiskreditace, karnevalizující funkce Švejka, „posvátné“ armádní symboliky salutování. Nakonec se probírá idea osvobození z vnit ního strachu, z takzvaného „morálního strachu“, z „vnit ního cenzora“, která výrazn spojuje Hašk v román s psychologií karnevalu v pojetí Bachtinov .

Druhá kapitola se zam uje na schematizaci byrokratického jazyka a vyhledává tzv. „praktický balast“ na ízení a p edpis , tj. zbyte ná up esn ní, jež by v praxi mohla odlišným výkladem zm nit svou primární funkci a posunout se významov v í svému prototypu, dokonce vyvrátit sv j p vodní význam. Dále se znázor uje parodické snižování n kterých quasipatetických postoj a vytvá ení zesm š ujícího dvojníka v í vážnosti a dogmat m vojenského adu. V poslední ad se z n kolika hledisek analyzuje jazyk byrokratických dokument a popisují se prvky st edov kého karnevalového smíchu v Haškov románu.

T etí kapitola se v nuje snižování a materializaci v Bachtinov chápání karnevalového smíchu. Konkrétn se analýza zam uje na kategorie „sv t naruby“ a na familiarizaci. Na za átku se vymezují základ a ty i podstatné kategorie karnevalu, a to práv s poukazem na jeho ambivalentní p írozenost: *sv t vzh ru nohama, p evod do zóny familiárního kontaktu, výst ednost, karnevalové mezaliance a profanace*. Jsou zmín ny n které výhrady ohledn analýzy komiky „Švejka“ z široce pojatého prvního modelu – karnevalového. P evracení sv ta je p edstaveno skrze jednu významnou epizodu a familiarizace je spat ena na základ tzv. „totální kontextualizace“ v nep ímé diskusi s názorem **Sylvie Richterové**. Analyzována je komická aluze a probrány fáze komického p ehodnocení na pozadí Jakobsonova chápání selekce a substituce v jazyce. Kone n je zóna familiárního kontaktu jako karnevalová kategorie p edstavena ve svém nejtypi t jším projevu – v excentri nosti a extati nosti.

tvrtá kapitola mí í k vulgárnímu jazyku Haškova románu a jeho vztahu ke komice. Obsahuje podrobný rozbor nejvýrazn jších slovních jednotek. Rozlišuje použití arogantních slov v oblasti smíchu negujícího a vitálního. Uvád jí se Bachtinovy pojmy „*druhá pravda o sv t*“ a „*druhá p írozenost lov ka*“, které ur ují karnevalovou funkci vulgarism . V této logice m že mít vulgární jazyk ludistickou funkci a odhalovat „**jinakosti**“ sv ta a jeho jednotlivých prvk . P ed konkrétním rozbohem n kterých emblematických „neslušných“ situací ze „Švejka“ se v pracovním plánu d sledn rozlišují pojmy „inkongruence“ a „reduplikace“ a p itom se v analýze spoléhá na výraznou roli imaginace – p esn v souladu s teoretickými názory Vladimíra Boreckého.

Druhá část práce analyzuje komiku Haškova díla v plánu hry, tedy zakládá tezi o existenci tzv. **hrového komického modelu** v románu. Ovšem rozvinutí ideje o hrovém modelu komiky navazuje na podklady Bachtinovy karnevalové teorie. Druhá část má šest kapitol.

Pátá kapitola práce začíná porovnáním obou fenoménů – hry a karnevalu – a hledáním jejich shod a odlišností. Zmiňuje hlavní terminologické prvky Bachtinova pojmoslovného aparátu karnevalové teorie a z pohledu základní definice hry J. Huizingy a R. Cailloise. Na konci těchto úvah se pokouší rozlišit pojmy „karneval“ a „hra“ na základě předpokladu, že karneval je nejvyšší a nejvýznamnější hrou v kultuře lidstva. Potom rozvažování pokračuje analýzou proslulého odstavce Kantovy Kritiky soudnosti ve snaze dokázat, že Kant nemíní v známé formulaci „Smích je náhlá promna napjatého oteklávání v nic“ prázdnotu a bezobsažnost smíchu, ale že naopak stanoví hrové podklady komiky. Poslední bod kapitoly vykládá Boreckého pojem „ludismus“, který propojuje **světly imaginace, hry a komiky**, v duchu Finkova chápání hry jako radosti ze zdání.

Šestá kapitola představuje nesourodost jako jádro komiky v nepřímé debatě slánkem **Tomáše Kulky** a navrhuje pozorovat její smyšlnost ne jako otázku řešení paradoxní nesmyslnosti, ale jako podnět zahrát si s přestrukturovaným světem. Pokračuje v pohledu na některé názory na postavu Švejka a na hospodskou historku a naznačuje specifikaci tohoto žánru v stanoviscích české literární kritiky. Přijímá, že hospodská historka má vnější a vnitřní pásmo (faktografické a imaginární). Konečně vyjadřuje názor, že Švejkovo vyprávění je absurdní zacházení s absurdním světem, které tkví v imaginaci jako typická „*hra představitelství*“ (**Milan Jankovič**) jako „*prenos na imaginární jeviště*“ (**Emanuel Frynta**), klaunské „*rozmontování skutečnosti*“ (**Vladimír Just**).

Sedmá kapitola transformuje karnevalové pojmy Bachtinovy teorie „*lidová pravda*“ a „*karnevalové mezaliance*“ v projekci komiky hrové. Lidová pravda je vyložena jako zvláštní logika interakce hry v hospodské historce – tzv. „*pravdivé logiky neuvěřitelného*“, při které se motivací podnět obrací v konstruuující postoj. Stanoví se tedy základní principy hospodské historky vzhledem k lidové pravdě a samotná lidová pravda se určuje jako základní kategorie **mimikry** podle taxonomie hry Cailloise. Rozvažování pokračuje paralelizací Bachtina a Cailloise a to tím, že některé typické kulturní a sociální projevy karnevalového živlu shledává dalšími kategoriemi hry v klasifikačním systému Cailloise. Uvádí se pohled možných postojů v obsahovém a kompozičním plánu hospodské historky, probírá se pojem „mezaliance“ v pracích Bachtina s ohledem na jeho interpretace. Konečně se karnevalové sociálně-kulturní fenomény kiky Paříže, coq-à-l'âne a zvláštní Rabelais v postoj „požitání prostředků na vytírání“ představují jako formy Cailloisových kategorií hry **ilinx, agon a alea**.

Kapitola osmá uvádí analyticky komiku Haškova románu na pozadí všech těchto kategorií hry taxonomie Cailloise. Jejich pozorování je provedeno výhradně na pozadí verbálního,

konkrétní ji na pozadí Švejkova vyprávění. Analýza podrobně rozebírá konkrétní epizody díla. Lidová pravda je pozorována z hlediska *logiky schválně nastolených souvislostí* (jež tíží z rolové transpozice) a *uspořádání složek neuvěřitelnosti* a je definována jako komika typu mimikry. Mezaliance typu ilinx představují *princip destabilizujícího empirického přebýtku*, ili shromáždění zbytečné faktografie. Mezaliance typu agon jsou spojené s *principem totální multiplikace autotematizace*, se zaplavujícím proudem Švejkových proslovů. A konečně mezaliance typu alea zachází s *principem paradoxně objeveného smyslového kontaktu*, v němž nahodile objevený významový vztah mezi věcmi spojuje v neobyčejnosti, v „nepromyšlenosti“ struktury promluvy předmětem, v porušení logické výstavby její formy známého jazyka.

Devátá kapitola rozlišuje hru s vyprávěním (se samotným aktem narace) a hru ve vyprávěním (se strukturací situace a vyprávěného světa) a konstatuje, že některé výrazně hrové postoje spojují v modelaci situace slovy – jak vypravěčem, tak i hrdiny díla. Představují se některé autoritativní názory o „chudém“ a pouze „referujícím“ jazyku Haškova vyprávění a hledají se jeho funkční uplatnění z hlediska autorova zájmu o tomto lapidárním a suchému slovu. Dále se odlišují tři principy situační komiky, mezi kterými méně zajímavější jsou **paidia** a **puerilismus** (Caillois a Huizinga) a nejdůležitější – **ludus**, ili hravé verbální podání situace jazykem vypravěče. Oproti této hravé náladě vyprávění se vymezuje *dějové skutečné situace*, její *dějové jádro*, jež je také typem komické hry, ale z hlediska realizace akce skládání situace a originální kombinatoriky jejích prvků. Potom se podrobně rozebírají rozdíly mezi oběma typy *ludus – zobrazujícího a zobrazeného* – a to hlavně s ohledem na tzv. indexální potencialitu vyprávění a na postoj splývání paradoxu s realitou. Konečně naznačuje spojení mezi postojem *ludus* a typy základními kategoriemi hry: *ludické mimikry, ludická alea, ludický ilinx a ludický agon*.

Poslední, desátá kapitola druhé části představuje *paidia* a *puerilismus* jakožto primitivní formu a pseudoformu hry, které jsou však komické v situačním průběhu podle zjevných, vnějších podaných inkongruentních skutečností. Zvláštní bod kapitoly je analýza Švejkova proslovu ze spánku v diskusi s Bergsonovým názorem o protikladu „přirozenost versus mechanizace“, jenž je v jeho koncepci esencí smíchu. Zde zastáváme názor, že Švejkova snová hospodská historka je recesní hrou vypravěče (**Sergej Nikolskij**) s tenáskou tradicí v principu Švejk a že komika tohoto typu hry tkví v recepci tenásky s ohledem na sebepoznání a objevování, na nadšení z cizí intelektové kreativní moci, na v domě vlastní nedokonalosti a nových cest nekonečnosti, což navazuje na Finkův názor, že **hra odvádí od konce něho cíle**. Kapitola končí výsledným stanovením rysů komické hry v odlišnosti od obecného Finkova pojetí „radosti ze zdání“ imaginárního světa hry. - Závěrem druhé části se sjednocují model komiky karnevalové a komiky hrové na poli světové kontemplanace ze strany Bachtina a symbolické spodoby světa ze strany Finka. Dvojím pohledem je nahlížena idea o svobodě v koncepcích obou autorů

a Fink v názor je určen jako nadstavbový („*hra nás osvobozuje od svobody*“). Komika je pojata jako zjevování svta, zvlášť českého národního svta, ve i a komická hra – jako bytostná otevřenost člověka svtu. Letmo je poukázáno na některá stanoviska bachtinoskepticizmu, které však nevyvracejí obrovský Bachtin v přínos celosvětové kultuře.

Tato část práce zcela navazuje na schéma analytického postupu, které bylo uplatněno při rozboru Haškova „Švejka“. V každé ze tří kapitol poslední části se pozornost věnuje jednomu z českých děl – respektive bulharské, ruské a srbské satirické prózy – v porovnání s komikou Osud. Postup k těmto dílům je v porovnání s postupem k Haškovu románu dosti zúžený. Cílem není prohloubit konfrontační analýzu, ale jen naznačit možné plodné a přínosné aspekty srovnávacího průzkumu. Rozebírají se obecné a odlišné stránky literárních děl v Osudu a potom specifika komiky konkrétního díla. Ve všech případech se konstatuje, že i přes zřejmé karnevalové složky o karnevalové komice mluvit nelze, protože vnější podoba neznámá, že jsou dodrženy vnitřní zákonitosti výstavby karnevalového svta. Osudy jsou mnohotvárným karnevalovým komplexem, který obsahuje všechny Bachtinem stanovené základní prvky karnevalového kosmu (včetně smrti a obnovy na pozadí války a jejího veselého, hravého, „svátečního“ Švejkova pojetí) a které v ostatních dílech značně chybí. Můžeme tu mluvit o komice hrové. Proto analýza Baj Ga a, román o Ostapu Benderovi a Nušiny Autobiografie sleduje algoritmus odhalení hrových komických projevů a epizod a jejich třídění podle čtyř kategorií hry R. Cailloise. Také kromě hlavních kategorií komické hry (mimikry, ilinx a alea) jsou sledovány aspekty *paidia* a puerilismus a zvlášť *ludus*, který má různé, vždy zajímavé postavení jak v srbském díle, tak v ruských románech a v bulharském Baj Gaovi. Důležitější je upřesnění, že mimikry, ilinx, agon a alea, které byly v Haškově románu pozorovány na pozadí Švejkových historek, na pozadí verbálních, v ostatních dílech se představují výrazně v důjovém jádru situační realizace, tedy tzv. situačního uskutečnění.

Závěr práce vyjadřuje naději, že cíle stanovené na začátku jsou splněny a slibuje, že se bude nadále vnovat podrobnější konfrontační analýze zde projednaných problémů.

Summary

Keywords:

literary comic, comic model, theory of carnivalesque, theory of the play, imagination, incongruity

The dissertation pursues three main goals: to define the differentiating features of specific comic models (goal A – the differentiation goal); to introduce the principles of the comic in “Švejk”, and its polyphony and originality, the technical devices, which shape it, and the semantic procedures of its creation (goal B – the analysis goal); to prove that between Hašek’s “Švejk” and the other four works of Bulgarian, Russian and Serbian satirical prose (“Bay Ganyo”, “The Twelve Chairs”, “The Little Golden Calf” and “Autobiography”) there is a stable common basis (**a comic model**), which is specified in each of those works (goal C – the juxtaposition goal).

The conceptual approach in the methodology of the exploration is based on the conviction that the core of the fictional magic in Hašek’s “Švejk” is precisely the comic.

The methodological approach of the hierarchical systematization yields all known qualifications of the comic in the models displayed here, which have the nature of unifying classification frames. The methodology of the choice and application of the conceptual instruments is based on the taxonomy of the famous Czech cultural critic **Vladimír Borecký**, whose terminological apparatus clearly defines the forms and manifestations of the comic according to established criteria.

The practical methodological approach consists of the application of the principles of incongruity as the essential notional mechanism of the inception of the comic impulse.

The work consists of three parts, divided into separate chapters. The first part analyses the comic of “Švejk” from the perspective of **Mikhail Bakhtin’s** theory of the carnivalesque and the conceptual standpoints laid out in his books about Rable and Dostoyevsky.

The second part explores the aspects of the comic from the perspective of Johan Huizinga’s theory of the play (Homo ludens), **Eugen Fink** (Play as Symbol of the World) and **Roger Caillois** (Les jeux et les hommes), also using, in some smaller aspects, the conclusions of **Henri Bergson** (Le rire).

The third part compares the comic of the novel of Jaroslav Hašek with the top satirical works in the Bulgarian, Russian and Serbian fiction, more specifically with “Bay Ganyo” by Aleko Konstantinov, “The Twelve Chairs” and “The Little Golden Calf” by Ilf and Petrov, and “Autobiography” by Branislav Nuši .

The first part consists of some introductory reflections, followed by four chapters. In the introductory reflections the co-existence of the two worlds in Hašek's "Švejk" – the real and the carnivalesque – is established, along with the role of the good soldier as a hero-function of the knowledge of the carnival world, a world, which functions according to the laws of carnivalesque liberty. The one-sided perception of "Švejk" is problematized. The fundamental notions of M.M. Bakhtin's theory of the carnivalesque are indicated, and the subsequent development of the analysis in two major aspects – the victory over fear and the debasement of materialization – is outlined.

The first chapter concentrates on the victory over fear from several different perspectives. The terminologically valid notion "funny bugaboo" is established. The ways of ridicule are analyzed on the basis of specific textual passages: through auto-discrediting, through the carnivalizing function of "Švejk" or through the "sacred" military symbolism of saluting. Finally, the idea of liberation from the inner fear is examined, liberation from the so-called "moral fear", the "inner censor", which strongly links Hašek's novel with the psyche of the carnivalesque, as perceived by Bakhtin.

The second chapter focuses on the problem of the schematization of the bureaucratic lexis and searches for the so-called "practical ballast" of the prescriptions and regulations, i.e. the redundant specifications, which, when interpreted differently, can practically alter their initial function and shift notionally from their prototype, even if by doing so they deflate their initial meaning. Further in the chapter the parodist degradation of certain pseudo-pathetic poses and the depiction of a ridiculing double of the seriousness and the dogmas of the military discipline are presented. Lastly, the lexis of bureaucratic documents is analyzed from several perspectives and the elements of the medieval carnivalesque laughter in Hašek's novel are described.

The third chapter is dedicated to the degradation and materialization in Bakhtin's conception of the carnivalesque laughter. Specifically, the analysis is directed towards the categories "reversed world ("**monde à l'envers**")", and "familiarization".

At the beginning the foundation and the four major categories of the carnivalesque are defined, while its ambivalent nature is emphasized: the reversed world, the transporting to the zone of the familiar contact, the eccentricity, the carnivalesque misalliances and profanity. Some concerns regarding the analysis of the comic in "Švejk" are mentioned with regards to the commonly accepted initial model of the carnivalesque. The reversal of the world is illustrated against the background of one famous episode, while the familiarization is explored on the basis of the so-called "total contextualization" in an extramural discussion with **Sylvie Richterová's** standpoints. The comic allusion is analysed, as well as the phases of the comic reassessment against the background of Jacobson's conception of the selection and subsistent in the lexis.

Finally, the zone of the familiar contact as a category of the carnivalesque is introduced in its most typical manifestations – in the eccentricity and the ecstasy.

The fourth chapter focuses on the vulgar lexis in Hašek's novel and its connections with the comic. It contains a detailed parsing of the most expressive verbal units. It makes a distinction between the arrogant words in the areas of the rejecting laughter and the vital laughter. The notions "*the second truth about the world*" and "*the second nature of man*", which define the carnivalesque function of the vulgarisms, are introduced.

In the logic of this idea the vulgar language may have a "ludistic" function (**ludus**) and unveil the "**othernesses**" of the world and its separate elements. Prior to the specific parsing of some emblematic "indecent" situations in "Švejk", the notions "incongruity" and "reduplication" are distinguished from each other. The analysis rests on the significant role of imagination – precisely in accordance with the theoretical observations of Vladimir Boretsky.

The second part of the dissertation analyses the comic in Hašek's novel in the aspect of the play and respectively puts forth the thesis of the existence of the so-called **play model of the comic** in the novel. Still, the development of the idea of the play model is linked to the foundations of Bakhtin's theory of the carnivalesque. The second part consists of six chapters.

The fifth chapter of the analysis's development begins with a comparison of the two phenomena – the play and the carnival, – in the search of their similarities and differences. The main terminological elements of Bakhtin's notional apparatus are summarized and the fundamental definitions of the play of Johan Huizinga and Roger Caillois are examined. At the end of these reflections an attempt is made to distinguish the notions "play" and "carnival" on the basis of the standpoint that the carnival is the biggest and most remarkable play in the culture of mankind. The reflections continue with the analysis of the renowned paragraph of the Kantian "Critique of Pure Reason" in the strive to prove that in the famous formula "*Laughter is the sudden change in the suspenseful awaiting in nothingness*" Kant does not mean "emptiness" and "lack of content", but the contrary – that nothingness decrees the foundations of the play in the comic. The last point of the chapter interprets Boretsky's notion "ludism", which links the **worlds of the play, the comic and the imagination** together in the spirit of Fink's perception of the play as a joy incepted by imagination.

Chapter six introduces the incongruity as the core of the comic in an indirect debate with the article by **Tomáš Kulka** and suggests that the amusing in it be perceived not as a problem to the solution of the paradoxical nonsense, but as an impulse for playful dance with the restructured world. It continues with some views on the figure of the good soldier Švejk and the tavern story (hospodská historka) and it sketches the specifications of this genre, as defined by the Czech literary criticism. It accepts that the tavern story has an internal and external layer (factual and imaginary). Finally it expresses the view that Švejk's narrative is an absurd operating with the

absurd world, which is rooted in imagination as a typical “*play of the imagination*” (Milan Jankovi), as a „*transferring of the imaginary scene*” (Emanuel Frynta), as a „*clownish demounting of reality*” (Vladimír Just).

Chapter seven transforms the notions “national justice” and “carnavalesque misalliances” of Bakhtin’s theory of the carnivalesque into projections of the play of the comic. The national justice is interpreted as a peculiar logic of the interaction play in the tavern story – the co called “plausible logic of the extraordinary”, in which the motivational impulse is transformed into a constructive device. Three main principles are established in the tavern story in relation to the national justice and the national justice itself is defined as the major category **mimicry**, according to the taxonomy of Caillois’s concepts of the play. The text proceeds with the parallelization of Bakhtin and Caillois from an angle, which explores some of the typical cultural and social manifestations of the carnivalesque tempest as the subsequent categories of the play according to the Caillois’s classification system. A review of the potential applications in the contextual and compositional plan of the tavern story is introduced. The notion “misalliance” in Bakhtin’s works is explored with his interpretation in view. Finally, the carnivalesque social phenomena “the cries of Paris”, „coq-à-l’âne” and Dr. Rable’s specific device “listing of the cleaning cloths” are introduced as forms of Caillois’s categories of the play: **ilinx**, **agon** and **alea**.

Chapter eight makes an analytical review of the comic in Hašek’s novel on the basis of the four categories of the play in Caillois’s taxonomy. Their exploration is executed exclusively on verbal basis, more specifically – the basis of Švejk’s narrative. The analysis thoroughly examines specific episodes of the novel. The national justice is perceived from the perspectives of the *logic of deliberately established interconnections* (whose notional charge is derived from the role-transpositions), and the *organization of the elements of the extraordinary*, and is defined as a comic of the mimicry type. The misalliances of the ilinx type present the principle of *destabilizing empirical excessiveness*, or the piling-up of useless factual lists. The misalliances of the agon are connected through the principle of the *total multiplicative auto-thematisation* of the engrossing pressure of Švejk’s stories. And finally, the misalliances of the alea type operate on the principle of the *paradoxically discovered notional contact*, in which the incidentally discovered notional connection between things consists of the extraordinary, the lack of planning and spontaneity of the structure of expression, the break from the logistic skeleton, or the form, of the known language.

Chapter nine distinguishes the play with the narrative (with the narrative act itself) from the play of the narrative (with the structuring of the narrated world) and it states that certain expressively playful relations consist of the verbal moulding of the situation at hand – both on the narrator and the characters’ side. Several authoritative views on the “poor” and solely “referencing” language in Hašek’s narrative are presented, along with their functional

applications, from the perspective of the authorial strive towards this kind of lapidary and dry manner of expression. Afterwards three distinct types of situational comic are defined, amongst which the more interesting are **paidia** and **puerilism** (Caillois and Huizinga), while the most important one is **ludus**, i.e. the playful verbal display of the situation through the narrator's lexis. As a counterpoint of the narrative's playful mood the *active realisation of the situation* is outlined, its *active core*, which is in itself a type of comic play from the perspective of the realisation of the act of assembling the situation and the combinatory originality of its elements. Then the distinctions between the two types of ludus – *depicting and depicted* – are thoroughly examined with an emphasis above all on the so-called *index potential of the narrative* and the literary device *merging of the paradox and the reality*. Finally the chapter outlines the connections in the relationship between the ludus and the four major categories of the play – ludistic mimicry, ludistic alea, ludistic ilinx and ludistic agon.

The final and tenth chapter of the second part of the dissertation introduces the notions paidia and puerilizmus as a primitive form and pseudo-form of the play, which are nevertheless comic in the development of the situation according to obvious, externally presented essential incongruities. A vital point of the chapter is Švejk's talk in his sleep, explored in a discussion with Bergson's view on the contradiction of "the natural" and "the mechanical", which in his concept is the essence of laughter. The standpoint indicated here proceeds to theorizing that the tavern story, narrated by Švejk in his sleep, is a recessive play of the narrator (**Sergej Nikolskij**) with the reader's anchored interest in the Švejk principle. The comic of this type is rooted in the reader's reception, entailing the self-discovery and the discovery, the admiration of another's intellectual and creative prowess, the realization of one's own imperfection and of the paths of eternity, which is linked to Fink's idea that **the play sidetracks us from our ultimate destination**. The chapter ends with a conclusive establishment of the characteristics of the play of the comic, which is distinguished from Fink's more general perception of the "joy of the imaginary" of the imaginary world of the play.

With the conclusion of the second part the model of the comic of the carnivalesque and the model of the comic of the play are unified in the field of Bakhtin's global contemplation and Fink's symbolic impersonation. The idea of liberty in the concepts of the two authors is explored from both angles and Fink's standpoint is determined as the awarding one ("*the game liberates us from freedom*"). The comic is understood as a manifestation of the world of words, above all: the Czech national world, while the play of the comic is seen as man's human openness towards the world. The chapter briefly indicates some of the standpoints of Bakhtino-scepticism, which nevertheless do not debase Mikhail Bakhtin's enormous contribution to the world's universal culture.

The third part of the dissertation rests entirely on the scheme of the analytical approach, crafted in the process of the analysis of Hašek's "Švejk". In each of the three chapters the focus is directed towards one of the works mentioned above – respectively of the Bulgarian, Russian and Serbian satirical prose – in comparison with the comic in "*The Adventures of the Good Soldier Švejk*". The approach to the four works of fiction is quite limited, when compared to the approach to Hašek's novel. The aim is not to conduct the comparative analysis in depth, but rather to flag the potential fruitful and contributing aspects of the juxtapositional exploration. The common and individual features of the literary works are examined firstly according to "Švejk" and secondly to the specifics of the comic in the respective work. In all cases it is stated that despite the carnivalesque elements that are present, one cannot speak of "comic of the carnivalesque", because the external similarity does not mean, that the internal laws of the construction of the carnivalesque world have been kept. "The Adventures of Švejk" are a diverse carnivalesque composite, which contains all of Bakhtin's established major elements of the carnivalesque cosmos (including death and revival against the background of the war and its merry, playful, "festive" perception by Josef Švejk), and which are to a great degree absent from the rest of the works. Still, there is room to talk about the comic of the play in them. This is why the analysis of "Bay Ganyo", the novels about Ostap Bender and Nuši's "Autobiography" follows the algorithm of the discovery of episodes and manifestations of the comic of the play and their classification according to the four main categories of Roger Caillois's play. Also, apart from the major categories of the comic of the play (mimicry, agon, ilinx and alea), the aspects paidia, puerilismus and especially ludus are examined separately; the ludus assumes a different, always interesting position in the Serbian, as well as the Russian novels and the Bulgarian "Bay Ganyo". The more important clarification is that mimicry, agon, ilinx and alea, which in Hašek's novel were explored against the background of Švejk's stories on a verbal basis, are presented exclusively in the active core of the situational chain, hereby known as active realization of the situation.

The dissertation ends with the conclusion that the goals put forth at the beginning of the work have been reached and promises that their author will dedicate himself to a more detailed comparative analysis of the problems discussed here in the future.

OBSAH

Úvod práce.....	18
ÁST I. KARNEVALOVÝ MODEL KOMI NA	23
Vstupní úvahy	23
KAPITOLA I. Vít zství nad strachem: zesměšnění strašidlo – zpřesnění komického ztvárnění	39
1. Autodiskreditace hlouposti	40
2. Karnevalizující funkce Švejka	42
3. Karnevalizování symboliky salutování	48
4. Osвобоzení z morálního strachu	52
KAPITOLA II. Vít zství nad strachem: zesměšnění papírové pravdy	56
1. Praktický ballast a významový posun prototypu	56
2. Dutý patos	62
3. Jazyk papír	65
A) Elidování – algoritmizace cenzury	65
B) Opakování jako ritualizace výsměchu	69
C) „Absolutní tautologie“ nebo „přeházení“	69
D) Zobecnění: prvky středověkého karnevalového smíchu v Haškově románu... ..	71
KAPITOLA III. Snižování a materializace: monde à l'envers a zóna familiárního styku	75
1. Základ karnevalu a typy i jeho kategorie vzhledem k ambivalenci	75
2. Karneval a komika „Švejka“ – některé styčné body a některé výhrady.....	80
3. Základ karnevalu – strukturování opačné kosmogonie “monde à l'envers”	83
4. Kategorie „zóna familiárního styku“	88
A) Totální kontextualizace	88
B) Komická aluze jako výsledek selekce a substituce v kódu	90
C) Já znám typy i Ferdinandy – fáze komického přehodnocení	92
D) Výstřednost při familiarizaci vysokých pojmů	97
KAPITOLA IV. Snižování a materializace: profanace – komika materiálně-tesného „dole“	104
1. Statistický popis vulgarismů	104
2. Druhá pravda o světě a druhá přirozenost lovčů	107
3. Smích negující a smích vítělní	112
4. Nově zjevená jinakost – ludická funkce vulgárního	114
5. Rozlišení reduplikace a inkongruence – návrh pracovního pojmosloví	119
6. Analýza některých pohledů na některé komické scény a přehody	122
A) Jediná zábava pana Macháče	122
B) Biftek generálmajora a jeho skatologická ideologie	124
C) Diagnóza doktora Welfera	128
D) Zvláštnosti Balounova žaludku	130
E) Popis tesné destrukce – odpornost nebo ludismus	132
ÁST II. HRA JAKO MODEL KOMI NA	135
KAPITOLA V. Hra jako možný zdroj komiky	135
1. Karneval versus hra – shody a odlišnosti	135
A) Nástin Bachtinova pojmoslovného aparátu v problematice karnevalu	137
B) Nejvýznamnější definice hry. Huizinga, Caillois, Fink	138
C) Pokus o rozlišení	142
2. Kantovo pojetí smíchu – „nic“ nebo ludismus a paradox Boreckého	146
3. Ludismus v komice Haškova „Švejka“	151
KAPITOLA VI. Interpretace hlediska a východiska hravého modelu Osud	155
1. Nesourodost jako podnět komie – řešení a zahrávání si	155

2. Postava Švejka a hospodská historka – interpreta ní tendence a teoretické kánony problematiky	159
A) Tendence depersonalizace a funk ní klasifikace	159
B) Tendence plastické vize a názorné scénografie versus tradi ní chápání absence optické p edstavy	160
C) Specifikace žánrových zvláštností hospodské historky	162
D) Hra jako absurdní zacházení s absurdním sv tem	166
KAPITOLA VII. Lidová pravda a karnevalové mezaliance hospodské historky v projekci Cailloisova t íd ní her	174
1. Logika lidové pravdy neuv ítelného v hospodské historce	174
2. Hra mezaliancí v hospodských historkách – paralelizace Bachtina a Cailloise	179
KAPITOLA VIII. Komika hry v postojích lidové pravdy a v mezaliancích hospodské historky	187
1. Lidová pravda – logika schváln nastolených souvislostí a uspo ádání složek neuv ítelnosti: komika typu mimikry	187
2. Mezaliance typu ilinx – princip destabilizujícího empirického p ebytku	189
3. Mezaliance typu agon – princip totální multiplika ní autotematizace	194
4. Mezaliance typu alea – princip paradoxn objeveného smyslového kontaktu	202
KAPITOLA IX. Komika situace jako hravý princip ludus	210
1. Hra ve vypráv ní	210
2. „Chudý“ jazyk vypráv ní a jeho funkce	215
3. T í principy situa ní komiky a d jové jádro situace	220
A) <i>Paidia</i> , puerilismus a <i>ludus</i>	220
B) Uskute n ní situace	222
4. <i>Ludus</i> zobrazující a <i>ludus</i> zobrazený	224
A) Paradoxnost na pozadí reality	224
B) Indexální potencialita vypráv ní	229
C) N které postoje <i>ludus</i> v ztvárn ní situace	231
D) Ludické konfigurace a hra jako nekone ná možnost volby paradoxu v literární recepci	236
KAPITOLA X. <i>Paidia</i>, puerilismus a Bergsonova koncepce snové logiky v stanovení specifických rys komiky hry	240
1. <i>Paidia</i> – agresivní ego, chaos, infantilita	240
2. Puerilismus – kvasihra a spolková d tinskost v projekci Bergsonova pojetí o mechaní nosti	244
3. Recesní hra vypráv ní a snová logika	251
4. Výsledné stanovení rys komické hry v odlišnosti od obecné radosti ze zdání	259
Záv r k dv ma model m komiky v „Švejkovi“ – sv tová kontemplace	265
A) Rozjímání sv ta Bachtina a symbolistická spodoba Finka	265
B) Op t o válce a každodennost	266
C) Komika jako zjevování sv ta v e í	267
D) Symbolická mozaika eského sv ta	268
E) Pocit svobody u Bachtina a Finka	269
F) Skute no a neskute no jako prvky národní totality	270
G) Bytostní otev enost sv tu	271
H) Bachtinoskepticismus	272
I) Karnevalizace v Osudech jako demaskování a prohlednutí	273
ÁST III. POROVNÁNÍ ŠVEJKA S VRCHOLNÝMI SATIRICKÝMI DÍLY BULHARSKÉ, RUSKÉ A SRBSKÉ BELETRIE	276
KAPITOLA XI. Baj Ga u versus Josef Švejk	276
1. Stru ná prehistorie zrodu problematické otázky „Kdo je Baj Ga u?“	276
2. Formální a obsahové stránky díla	280
3. Karnevalová komika a Baj Ga u	284
A) Obecn o komice Alekova díla	284

B) Absence komiky karnevalové	285
4. Komika hry v Baj Ga ovi	290
A) Komika typu mimikry	291
B) Komika typu ilinx	294
C) Komika typu agon	295
D) Komika typu alea	297
E) <i>Paidia</i> a puerilismus v Baj Ga ovi	298
F) Ludické konfigurace v Baj Ga ovi	299
a) ludický agon	300
b) ludická alea	300
c) ludický ilinx	301
d) ludické mimikry	303
5. Záv ry	304
KAPITOLA XII. Ostap Bender versus Švejik	306
1. Vazovovi Strejcové	306
2. Nejobecn ější úvahy o možných rozdílech mezi Osudy a romány o Ostapu Benderovi	309
A) Spole né rysy	309
B) Odlišné rysy	311
3. Karnevalová komika a Ostap Bender	317
4. Komika hry a Ostap Bender	322
A) Komika typu mimikry	323
B) Komika typu ilinx	324
C) Komika typu agon	326
D) Komika typu alea	328
E) <i>Paidia</i> a puerilismus v dobrodružstvích Ostapa Bendera	330
F) Ludické konfigurace v románech o Ostapu Benderovi	332
a) ludický agon	333
b) ludická alea	334
c) ludický ilinx	335
d) ludické mimikry	336
5. Co ješt ě nebylo e eno – lánek Nikoly Georgieva	338
KAPITOLA XIII. Haškovy Osudy versus Nuši ova Autobiografie	340
1. Zvláštnosti Nuši ovy Autobiografie v ě i Haškovým Osud ě m	342
2. Karnevalová komika a Autobiografie	346
3. Komika hry a Autobiografie	349
A) Komika typu mimikry	349
B) Komika typu ilinx	351
C) Komika typu agon	353
D) Komika typu alea	354
E) <i>Paidia</i> a puerilismus v Autobiografii	356
F) Ludické konfigurace v Autobiografii	358
a) ludický agon	358
b) ludická alea	360
c) ludický ilinx	362
d) ludické mimikry	363
4. Záv r	365
Záv r práce	366
Seznam odborné literatury a použitých informa ních a literárních zdroj	369

Modely komického v Haškov románu „Švejk” v porovnání s vrcholnými satirickými díly ruské, bulharské a srbské beletrie

Úvod práce

Banalities mají často jednu přednost – jsou pravdivé. Proto v žádném případě nebude originální, ale zato zcela spravedlivé, když úvod začne triviálními tvrzeními. A tak – Osudy dobrého vojáka Švejka je svtov proslulé dílo, výborný a nejvzácnější předklad toho, čemu se obyčejně říká humoristická literatura. Je encyklopedickým odrazem českého života na začátku 20. století, ale přesto v sobě uchovává hluboké rysy české národní tradice.

Český cit pro humor je všude známý nejen v literatuře, kde kromě Haška je ještě celá řada jmen. České divadlo a české kino také mají klasické vzorce velkého umění komiky. Ale Hašek v Švejk je syntézou, jež v sobě zahrnuje celý mnohobarevný komplex prostědků a postojů pro vytváření komiky. Ne náhodou byl mnohokrát filmován a uváděn na jevišti, je jiná otázka, jak se k tomu vyslovovala kritika.

Kritika přece nebyla vždy příliš milá k dobrému vojákovvi, rozptýlení jejich úvah varíruje od hodnocení kategoricky negativních až po panegyrická, a v tom je právě neopakovatelná literární provokativnost Haškova románu. Kritika hodnotila všechno, co se v něm dá najít, ale co do komiky nás všeobecný předhled mže přivést k následujícímu závru: velmi často kritické procedury berou komiku „Švejka“ jako samozřejmost, jako předem daný fakt, zacházejí s ní presumptivně.

Hned se musí upesnit, že česká literární vdecká tradice má obrovské množství odborné literatury v nované problematice Haškova románu, a to ještě více komplikuje náš úkol vzhledem k přirozené otázce, „co se vbec ještě můžeme říct k milionům slov vysloveným nebo napsaným o Švejkovi“. Opravdu, než odvodníme tu neodpustitelnou drzost, nemžeme se nezmínit o symbolických jménech, která zdobí kritický pohled na Haška v román. V počátcích problematiky pší o dobrém vojákovvi například Viktor Dyk, Ivan Olbracht, Julius Fučík, František X. Šalda, Arne Novák, Josef Hora, Karel Tejge, Franta Sauer, Jaroslav Durych a mnozí jiní. V ohnisku klasických prací o Haškov románu v novější době jsou díla

Milana Jankovi e, Zde ka Mathausera, P emysla Blaží ka, Emanuela Frynty, Václava B lohradského, Petra Krále, Václava erného, Kv toslava Chvatíka, Františka Daneše, Jana Grossmana, Jind icha Chalupeckého, Karla Kosíka, Antonína M š ana, Sylvie Richterové, Jind icha Tomana, Ji ího Holého, Milana Exnera aj. Z úhlu pohledu dramaturgického a divadelního o Švejkovi uvažovali a psali mezi dalšími kulturními figurami eské spole nosti také Jan Werich a Ji í Voskovec, František erný¹ a Vladimír Just, z hlediska filmového Elmar Klos a Pavel Taussig a mnozí jiní. Jako svérázná knihovna literárního díla Jaroslava Haška se osamostat ují stovky kritických prací Radka Pytlíka, jehož haškologické texty se mohou stát základem alespo n kolika konkrétn zam ených v deckých pr zkum . Nelze se nezmínit o cizojazy né bohemistice a nep ipomenout pár dalších jmen nejvýznamn jších odborník na Švejka mimo echy, nap íklad Sergej Nikolskij, László Dobossy, Sergio Corduas, Holt Meyer, Sir Cecil Parrott (p ekladatel „Švejka“ do angli tiny), Svetomir Ivan ev (p ekladatel „Švejka“ do bulharštiny, jehož p eklad je považován za jeden z nejúsp šn jších),² Nikola Georgiev, který svými pracemi v novanými Haškovi inspiroval titul disertace, a ješt celá dlouhá a nes etná ada jmen v Haškov panteonu kritického myšlení a rozboru.

N kte í auto i se zám rn v novali komice Haškova Švejka a z jejich plodných výklad t ží tato práce. To jsou p edevším R. Pytlík, M. Jankovi a P . Blaží ek, S. Richterová. Ovšem nebude nep esné tvrzení, že ustáleným zvykem je o komice tohoto díla mluvit z ásti, vykládat ji jako jeho hotovou, p edem danou vlastnost, zmi ovat se o ní letmo a hlavn v odkazech na jiné souvislosti. *Výklad sémantiky komiky, vztah pozorovaných jev s tená ským vnímáním, analýza jejich nosných jazykových prost edk , souvislostí mezi intencionalitou a recepcí, logických mechanism smíchu opravdu není p íliš astý.*

Proto – i když s plným v domím o složité látce zde chystaného pr zkumu a nes etné bibliografii v této oblasti – rozhodli jsme se navrhnout n jaký konkrétn jší pohled na komi no v Haškov románu a klasifikovat ho v obecn jších rámcích a podle p edem ur ených a v textu odhalených, p ítomných p íznak . Takže hlavním cílem práce, na niž poukazuje i titul, je **formulovat modely Haškovy komiky v „Švejkovi“**.

¹ ERNÝ, František: Dobrý voják Švejk jako komický typ evropského divadla. In *Kapitoly z d jin eského divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2

² Viz nap íklad IVAN EV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. *100+1 zahrani ní zajímavost*. ro . 20, . 7 (duben). 1983, s. 63. nebo take IVAN EV, Svetomir: U bulharského p ekladatele Švejka. *Tvorba*. . 16 (20.4.), p íl. *Kmen*, 1983, s. 9.

Pod pojmem „model“ chápeme *vžitě kulturní a společenské schéma vnímání a tvoření komína, jež má své principy a zákonitosti, postupy a praxe, přirozené mechanismy a vlastní teoretickou osnovu*. **Hlavním cílem práce je stanovit diferenční rysy jednotlivých komických modelů** (cíl A – cíl definice). Tento přístup se bude snažit nadstavit známé tradiční přístupy ke komice. H. Bergson například ve své v této oblasti emblematické práci *Smích* uvádí komínoforem a pohybu, komínosituace a slov a komínokarakteru. Ukrajinský odborník na jazykovou komiku Georgij Pospelov vidí dva hlavní typy humoru – situacionální a slovní.³ Český odborník Bohuslav Brouk, žák Jana Mukačovského, se zmíní i o komice myšlenkové.⁴ Mohou být určovány ještě mnohé další odstíny komína, ale to není cílem této práce. Naopak, *jedním z metodologických postojů budou zde uvedené klasifikační jednotky chápány jako konkrétní subtypy a techniky jednotlivých modelů komiky (metodologie hierarchické systematizace)*.

Základní metodologické východisko této práce spoívá v tezi, že v kosmickém objemu Haškova románu, kde se křídí otázky nejrozumnější povahy (existenční, žánrové, jazykové, kulturní, estetické atd.) *vedoucím umleckým podnětem a jádrem umlecké hodnoty tohoto díla je právě komika (metodologie konceptualizace)*. Zejména na jejím plodném základě vznikají všechny další otázky, které znepokojí milovníky Haškova humoru už skoro celé století. Proto **základním cílem práce je ukázat principy komiky „Švejka“** a její mnohozvukost a vzácnost, *technické postoje jejího vytváření a sémantické procedury jejího zrodu* – celkem příliš vysoké zámlary pro zahraničního bohemistu (cíl B – cíl analýzy).

Konečným cílem práce je dokázat, že mezi Haškovým „Švejkem“ a dalšími typy tituly bulharské, ruské a srbské satirické prózy (*Baj Ga u, Dvanáct k esel, Zlaté tele a Autobiografie*) existuje nějaký obecný, pevný a monolitní základ (model komína), který se v každém díle specifikuje (cíl C – cíl konfrontace).

Vedlejšími, ale nikoli méně významnými orientačními body práce budou otázky umleckého zpracování komického podnětu a prostředky dosažení komického efektu, které budou hledány výhradně na poli jazyka prostřednictvím podrobné analýzy konkrétních textových pasáží (v podstatě body týkající se cíle B). Chtěl bychom se předeem omluvit, že podrobný jazykový a

³ In general, two types of humor may be distinguished: situational humor and linguistic humor. PO EPCOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyš a škola, 1981. s. 11.

⁴ Viz BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941. 120 s.

sémantický způsob zpracování literárního textu se nemůže vyhnout některým detailnějším výkladům, obecným letmým reprodukcím a poněkud zpomalující šířce rozboru. Doufáme, že trpělivě čtenáři tyto prohledávky velkoryse odpustí.

A konečně musíme připomenout jeden velmi důležitý bod metodologického základu tohoto textu. Jelikož se bude zkoumat přirozenost literární komiky, analyzována ní přístup potřebuje metodologický repertoár pojmů a pevné teoretické zázemí v široké a nepřehledné teorii komiky na **(metodologie výboru a aplikace pojmoslovného instrumentaria)**. Takže na první místa základní bibliografie, která nás nasměruje v tomto složitém pátrání, musíme zařadit monografii velkého českého odborníka na teorii komiky, profesora Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, významného kulturologa a psychologa Vladimíra Boreckého, které jsou v českém prostředí nenahraditelnými teoretickými encyklopediemi, a zároveň i teoretickou osnovou pro vstup do kouzelného a tajuplného světa komiky. V souvislosti s jeho základním teoretickým teorií komiky na teorii makroteorie budeme ve svých úvahách operovat výhradně z teoretické pozice makroteorie inkongruence, tedy neshody, nesourodosti **(metodologie praktického postupu)**.⁵ Jan Mukařovský kdysi poznamenal, že žádná z teorií komiky není úplná a všepřátelná z hlediska rozmanitosti komických jevů. Ovšem sám dává přednost jedné vlastnosti komiky – protikladu, který se podle něj projevuje především na předělech, což je z hlediska našich záměrů analyzovat komiku „Švejka“ (mimořádně stojící na živé promluvě) velmi plodný názor.⁶ De facto tímto svým postojem se Mukařovský stává zastáncem teoretických principů teorie inkongruence.

Po všech těchto stručných nárysech základní orientace stávající práce je už nejvyšší čas přistoupit ke konkrétním otázkám. Jaké modely komiky by mohly být osamostatněny v literární komice Haškových *Osudů*⁷ – to je naše základní a nejhlubší otázka. Proto jí budeme věnovat větší zájem a větší textový objem disertační práce. Naopak porovnání komických modelů *Osudů* s každým ze zmíněných děl budeme věnovat menší část práci zkoumání

⁵ Samozřejmě jádrem zkoumání komiky bude analýza komických nesourodostí, jak doporučuje například P. Lewis – citace: In the study of humor in literature, we need to proceed from analysis of formal incongruities to an evaluation of the assumptions behind the perception of a given combination of ideas, images or events as incongruous... LEWIS, Paul: *Comic effects: interdisciplinary approaches to humor in literature*. Albany: State University of New York Press, 1989, s. 14. ISBN 0-7914-0022-0

⁶ Mukařovský, Jan: *Praktická komika*. Praha: Odeon, 1994, s. 189. ISBN 5-210-01299-9.

⁷ O potížích překlada slova „osudy“ viz Mukařovský, Jan: *Praktická komika*, 1999, 464 s. ISBN 954-9602-10-9

a ponecháme to na záver až po podrobnej analýze komiky „Švejka“. Takže **z hľadiska obsahu -kompozície** sa veľká časť práce sústreďuje na Haška v románe a potom stručne v jednej samostatnej kapitole budú porovnané jeho shody a odlišnosti v „Švejkovi“ a vzhľadom k stanoveným modelom komiky. To je z celkového pohľadu rozhodnutie. Za prvú podrobnejšiu analýzu „Švejka“ je nevyhnutná nejen s ohľadom na zložitú problematiku, ale i s ohľadom na obrovský súhrn literárnych a kritických materiálov, medzi ktorými naša práca má za úlohu nájsť miesto pre svoju inovatívnu pozíciu. Za druhú komparáciu Švejka s každým z uvedených diel je téma pre samostatnú dizertačnú prácu v oblasti rusistiky, bulharistiky a srbistiky. Naším úlohou nie je vyčerpať ani podrobne popísať konfrontačné aspekty podobného porovnania, ale len naznačiť body možných budúcich prístupov.

Po tomto úvode už konečne vstupme do ľahkovážneho, ale i ticho prístupného sveta komiky Haškových Osudov dobrého vojáka Švejka.

ÁST I.

KARNEVALOVÝ MODEL KOMI NA

Vstupní úvahy

Jeden z nejtvrděších oříšků Haškova románu je otázka dle sledného nedodržování titulem vyhlášené tematizace – „za světové války“. Válka sice existuje jako historická skutečnost a jako sociální krize, která otřásla celou Evropou, ale její příznaky smrti a destrukce – vyjma několika hrůzných dekorů, popisujících její strašné stopy zanechané po bitvách – zůstávají mimo románové dění. Paradox tohoto románu o válce je v tom, že on války není. Přemysl Blažíček v úvodu své knihy Hašek v Švejk dokonce polemizuje i s ustáleným pojetím v těsně dosavadních kritických názorech, které určují „Švejka“ jako román protiválečný¹. Vyprávění jako by se záměrně vyhýbalo válce, oddaluje její znázornění, ponořuje do válečných událostí, když se rozmarně rozvíjí se všude všudy, ale dobrý voják, přestože se pomalu dostává blíž a blíž frontě, pořád se neocitá v jejím centru, kde by měl mít primární úkol podle autority titulu. S ohledem na tuto ovidnou setrvačnost děje Nikola Georgiev vidí v Švejkovi postoj charakteristické pro vytvoření pozdějšího literárního žánru – antirománu (na Georgievův náznak ukazuje i Milan Jankovič v svém emblematickém textu *Hra s vyprávěním* – viz JANKOVIČ 1991:141). Parodie obsahu se v Haškově díle odráží i v parodii jeho struktury² – není vyloučeno, že by se tento román vůbec nedostal ke svému

¹ Objasnění, čím není Švejk, se navzájem podmiňuje s objasněním, čím není celý Hašek v románu. Opět polemický jev: Osudy dobrého vojáka Švejka **nejsou dílem protiválečným**. BLAŽÍČEK, Přemysl.: *Hašek v Švejk*, Praha: Československý spisovatel, 2003, s. 11. ISBN 80-202-0294-3

² Tyto nekonečné Švejkovy odbočky od ústředního dějového pásma mají určitou ideovou obsahovou funkci: deheroizují situaci, znemožňují její dané konkrétní významy nebo stupňují její absurditu. Ve struktuře díla však dostávají i další, strukturně antitetický význam, což připomíná „sternovskou“ tradici v dějinách románu. V příběhu vyprávění provokují retardaci, jež však dalece přesahuje hranice, které jí určil Goethe, a přeměňuje se v **odmítání tradiční epické posloupnosti**. Ale zatímco v předchozích etapách (jak u Sterna, Byrona, Puškina, tak až do Dickensovy doby) se tato epická destrukce projevovala i v aktivních neskrývaných vztazích mezi vyprávěním a tenátem, u Haška existuje latentně uvnitř díla [...] **Parodická retardace makrostruktury románu se odráží i v mikrostruktuře Švejkových povídek**. GEORGIEV, Nikolaj: Parodie obsahu a parodie struktury – „Švejk“ a antiromán. *Česká literatura*. 1966, ročník 14, číslo 4, s. 328–334. ISSN 0009-0468.

konci, i kdyby nebylo předčasné smrti jeho autora, která později umožnila literární historii uvádět jako příčinu nedokončenosti díla nedokončený život jeho tvůrce.³

Není tematická nominace „válečný“ (za války) tohoto románu jenom maska, když je přece tradičně považován za „protiválečný“; a není vůbec téma války jenom zdánlivé a snahy různých analýz spatřit její přítomnost ve světových dějích (zbraně, bitvy, krev) a v kosmu duše (strach, hrůza, utrpení) vždy pomíjející vzhledem ke skrytým pravdám podobnějším orientacím tohoto díla?

Přemysl Blažek uvádí jednu příznačnou epizodu, v níž telefonista Chodounský vypravuje bojovým kamarádům svůj strašidelný zážitek v jistém boji – mimochodem je to jedna z mála scén aktuálně prožitých válečných událostí, která je znázorněna na stránkách „Švejka“ a podána ústy, slovy a city ústředního válečného operace. Velká většina ostatních bitevních vyprávění je zfiltrována skrze kategorii „pří“. Nebudeme se zdržovat její bledou a schématickou formou podání, která je velmi podobná sportovnímu komentáři (a podle našeho názoru zcela záměrně stylizována autorem zejména v tomto registru verbálního podání), dležitější je, že během Chodounského vyprávění Švejk a ostatní demonstrativně nezaujatě hrají mariáš. Blažek to nepřímě hodnotí jako bytostnou pokleslost, ztrátu politického postoje a inertní občanské pozice.⁴ Ale tato epizoda odráží postoj nejen dobrého vojáka, ale i celého románu k válce. Je to nezaujatost, lhostejnost... Válka se jako by odehrávala v jiném historickém bytí, v paralelním světě, jako by neexistovala.

Vnujme nejvíce pozornost několika zmínkám o válce a o jejích v románu mizejících atributech.

Je skoro nesporné, že válečné události neexistují, je v číně a psychologicky přítomna jenom příprava k válce, putování do války. Ili její krvežíznivý obludný obraz je jako v pohádkách o velkých strašidlech dán jako fatalistická a nepřekonatelná a oekávaná samozřejmost, která musí po nějakém úseku přijít. Válka existuje jen jako slovo o válce, jako sociální rituálnost kolem války, dekorace patřící k válce, ale skoro vůbec neexistuje jako důležitost a stětnost dvou titanických světů – života a smrti. Navíc román ji neustále oddaluje od svého světa zabrzděním v drobné každodennosti a paradoxně ji od sebe oddaluje. A co víc – román se jí posmívá.

³ Podrobněji viz ...: ... („...“). In ... 60- ... 1997. ... 2. s. 84-106

⁴ [...] je to sám pohled toho lidu (v širokém slova smyslu), který pronikl na politickou scénu jako plnoprávná většina národa. Jenomže ten pohled je přímě apolitický. Tak aspoň to „s důležitou ostrovní“ ukazují Haškovy Osudy. Toto pojetí světa vlastně necharakterizuje pouze průměrný lidu v širokém slova smyslu, ale ještě si eji všech vrstev, celého národa. Jde o sociálně nezávaditelnou většinu, kterou Nietzsche charakterizuje právě z politického hlediska jako stádo. BLAŽEK, P.: *Hašek v Švejk*, Praha 2003, s. 11. ISBN 80-202-0294-3

Pravda – existuje něco, co vyjevuje její krvežíznivou osudnost, a to je strach o vlastní k život; to je ještě zápach narychlo pohřbených mrtvých těla a další pekelné detaily důsledků a krutosti panující na bojištích. Ale za prvé tomu strachu je v novějším příliš úzký prostor, a dokonce je strach představen v aspektech karikatury a žertovnosti: Baloun se bojí hladové smrti, nějaký voják „za al již nyní pevně ovat o svou bezpečnost v zákopech a odn kud ze stanice p itáhl dvě ka prase jeho chlívku, pobitá plechem” (Kn. III, kapitola 3.). Za druhé román velice přesvědčivě rozkládá naturalistické scény anatomických destrukcí v rámci svého komického horizontu: vždy lze rozpoznat, kdy se tón vyprávění mění z komického na vážný; kdy dílo opouští své představení veselého a obrací svou komickou, všudypřítomnou náladu v důsledek a hrůzu. Z hlediska se dvě emocionální hodnoty – smích a tragika – mezi sebou prolínají v aspektu černého humoru (byť je takových míst několik), ohledně toho protipól je Hašek v „Švejk” velmi precizně vybalancován. Delimitační čára, která odděluje obě zóny – všeobecně je nazýváme komickou a důstojnou – je z hlediska představená, z hlediska dochází ke splývání obou systémů uměleckého zobrazení a emotivní sugesce.

Jistě, mrtvé tělo se mnohokrát objevuje na stránkách *Osud*,⁵ objevuje se ve vyprávění některé z postav (však jenom jednou přímo na scéně probíhajících událostí a k tomu se později vrátíme!), ale položen na představení komiky tento umělecký obraz nabývá opačných rysů. Komický obraz mrtvého těla není ani realistický – smrt je v něm jenom doprovázející sekundární aspekt, primárně v tomto zobrazení tkví nějaká nesourodost (založena na principu reduplikace „ *která se zakládá ...na bipolárních inkongruentních opozicích*“),⁶ jež převrací všechno ve smích – jako předklad můžeme poukázat na známou historku o majoru Sojkovi, „tragicky“ zahynul doslova na roztrhání těla v důsledku své nenasytnosti (Kn. III, kap. 2). Tam, kde znak smrti, bolesti, hrůzy v uměleckém realismu symetricky odpovídá kulturním předpojatostem, kde existuje i s a bez transformačních a přesémantizujících složek komiky, leží ta docela malá a nesporná část díla, která by mohla být bezvýhradně považována za upřímně antimilitaristickou. Všeobecně – přesně tak, jak Švejk ví „kde je rozum a kde je hloupost“⁷ i Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* „v díle“, kde je komično a kde hrůza, a tyto dvě kategorie díla nemíchá.

⁵ Například jiné obvinění proti *Osudu* spočívá v tom, že tento román je příliš krvavý. Jedna bulharská badatelka, profesním zaměřením psychiatr, napočítala na stránkách románu přes dvě stě druhů smrti a vražd, což podle ní nepochybně svědčí, kromě spisovatelovy vynikající lékařské erudice, také i o nepředstavitelné krutosti díla – viz: „“, „“ . 1992, s. 14, č. 1, s. 27-29. ISSN 0204-8523

⁶ Viz BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky* Praha: Hynek, 2000, s. 143. IBSN 80-86202-65-8

⁷ „Švejk přece není hrdina negace. Švejk je kladný lovec, Švejk ví, co chce. Ví, kde je rozum a kde je hloupost.“ JANKOVIČ, Milan: Nad Werichovým vyprávěním *Osudy dobrého vojáka Švejka*. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 143. IBSN 80-202-0326-5 (toto citací odkazujeme také na PYTLÍK, Radko: *Švejk dobývá svět*. Hradec Králové: Kruh 1983, s. 86-87).

Jaké je však vykreslení války v pevažné ásti románu? A nejenom války, m li bychom odpov d t na výzvu otázky: pokud pod pojmem „válka“ je zahrnuto zobrazení sv ta, pokud je válka živou historickou skute ností, skrze kterou se sv t prom ũje, jaké je vykreslení samého sv ta v Osudech Josefa Švejka.

V nes etné ad v deckých úvah a lánk o tomto románu se ásto užívají konstrukce posesivní nominace, které vícemén mají povahu kritického pojmosloví: Švejkovo chování, Švejkovo myšlení, Švejkovy úvahy aj. Tyto nominující výrazy jsou zároveň hodnotící a oby ejn se vztahují k protikladu „skute nost – dobrý voják“. Všeobecn se má za to, že zacházení dobrého vojáka se vším je v rozporu se vším. Dokonce i ohledn samotného svého bezpečí dobrý voják d lá práv to, co je nep ípuštné: p evléká se do ruské uniformy a nechá se zajmout svou vlastní armádou; krade slepici manžel m Istvánovým, za což se vystavuje riziku být zast elen pro marodérství; provokuje leny léka ské komise svým drzým chováním („*Poslušn hlásím, pane štábarct, že už delší jazyk nemám.*“ *Nastala zajímavá rozprava mezi Švejkem a komisí. Švejk tvrdil, že u inil tu poznámku, obávaje se, aby si nemyslili, že p ed nimi skrývá sv j jazyk.*“ Kn. I, kap. 8) aj.

Jinak však by vypadaly švejkoviny Švejka za trochu odlišných okolností recepce díla. Sv t dobrého vojáka je **karnevalový sv t** a on s ním jako s takovým bez výjimek zachází. Skute nost je pro dobrého vojáka karneval, nekone ný svátek dobrotivosti, veselosti a smíchu. Sám dobrý voják se p ece z ídka sm je a usmívá, zato však hodn ásto bezstarostn zpívá, ale svým chováním a svými postoji vystavuje každou skute nost posm chu. Dokonce i sám sob , což je podle Bachtinovy formulace karnevalového smíchu jeho podstatná sou ást – univerzálnost. Takže román nabízí dvojí úhel pohledu – skrze sv t skute nosti a skrze sv t karnevalu, sv t Švejk v. Potíže spojené s pochopením a analýzou této literární postavy jsou ásto d sledkem toho, že je dobrý voják vnímán jako postava stejného románového sv ta, ve kterém se to í h íšná zem koule lidstva pohlceného destruktivní silou války a zla.

Takže v Haškov románu **jsou dva sv ty – p ítomnosti a karnevalu**. Ale neexistují odd len , práv naopak **koexistují** v jednom ned litelném celku. Dva sv ty se stále navzájem prolínají a specifí nost komických p íhod je i v tom, že skute nost si karnevalu nevšímá. Dokonce ani sv t skute nosti není samostatný, není schopen existovat ve svých vlastních obrysech, protože je pojat a znázorn n, i oživen sv tem karnevalu. Když se stát, d stojníci, instituce a dokonce i samotná smrt v románu snaží jednat podle svých zásad – týrat, zacházet hrub , potla ovat, vraždit – jejich vážnost se dostává do inkongruentního komického rozporu v í sv tu karnevalu. Skute nost existuje jako sociáln historická hmota zpracovaná logikou a životními zákony karnevalovosti. Její Tantal v trest tkví v románu v tom, že chce stále

nenasytn existovat podle svých pravidel, a a je tomu tak blízko, a se sebevíc neustále snaží, p ece marn : karneval všechno p etvá í.

M li bychom se ohradit hned proti doslovnému chápání našich úvodních úvah. Švejk se nevysmívá všemu jako osobnost, jeho personalita je amputována – chyb jí jí jakékoli psychologické rysy. V Osudech jeho postava existuje jako hrdina-funkce a všemu se „vysmívá” práv ta funkce. Dobrý voják je hrdina-funkce nejenom vypráv ní, kterému je pod ízen, jak to p esn definuje Nikola Georgiev,⁸ nejenom ohledn svých povídání a svých in , nejenom ohledn rozkladu jazyka, jak o tom uvažuje Sylvie Richterová⁹. Je také **hrdina-funkce poznání karnevalového sv ta**, kli k jeho zamknutým prostor m pochopení, které se zjevn maskují jako jasný, ulevující, lákavý a laciný smích. Smích to doopravdy je, ale jeho filozofie nemá mnoho společného s primárními dojmy sm šných cirkusových situací a blbých vaudevillových nedorozum ní. Tento smích je jen pro ty, kte í jsou ochotni dívat se na Hašk v román jako na prost zábavné humoristické dílo.

V Osudech existuje jiná, mnohem duchapln jší komika, která je vybudována podle zákon karnevalové existence. Má svou duši, a jako systém, který je zcela opa ný systému sociáln historických skute ností, má svou „nadvíroženou” z hlediska sv ta t chto skute ností logiku. Tato logika existuje i mimo Švejkovy p íhody a nekone né proslovy, a pokud mluvíme o komickém pohledu na sv t, je skoro všude a dobrý voják tuto logiku znázor uje, upev uje, motivuje. Švejk jedná zcela logicky a srozumiteln – podle zákon karnevalové nerozumnosti, karnevalové bezzákonnosti, ili lépe e eno **karnevalové svobody**. Sv t skute nosti si p ítomnost karnevalového sv ta ani neuv domuje; naopak – karnevalové vnímání sv ta skute nosti je dáno samotnou povahou díla. Švejk je hrdina-funkce poznání karnevalového sv ta, téhož sv ta, jenž je docela ásto tená em vid n redukovan , jako sv t satirického popírání a výsm chu.

Pro v tší p esv d ivost a strukturování tohoto názoru soust edíme pozornost na n kolik d ležit jších bod .

⁸ „[...]“

“ 1992.”

⁹ Nejde totiž o to, zda Švejk je génius nebo blb (tím spíš, uv domíme-li si, že sám není ani tak postavou jako vykonavatelem rozkladné jazykové funkce). RICHTEROVÁ, Sylvie: Jasnoz ivý génius a jeho slepý prorok. In *Slova a ticho*. Praha: eskoslovenský spisovatel: Arký , 1991. s. 136. ISBN 80-202-0333-8

Za prvé je třeba odlišit satirický smích v Osudech od karnevalového vnímání světa skrze hrdinu-funkci Josefa Švejka.¹⁰ Satirický smích je to, co nesporně existuje a „pekáží“ nepozornému čtenáři i pokračovat dál v odhalování uměleckých hodnot a specifík Haškova díla, protože se spokojeně zastavuje na tomto jeho bodu a vnímá jeho skvělou komiku jako pouhou relaxační záležitost. Není třeba ani dokazovat, že významy Haškova románu má satirické ostře, které směřuje k rozpadající se říši s jejími písňnými systémy policejního a byrokratického teroru, vnucující eskému člověku falešnou lásku a vlnost prohnílé moci. Vrcholem potlačování politických a občanských svobod bylo násilné uvržení českého národa do jatek války a byrokratické a právníkové terorizování každého, kdo se odhodlal proti tomu vystupovat slovy nebo činy. Je to stará pravda, *smích Jaroslava Haška má obrovskou satirickou sílu zaměřenou proti celému tomu modernímu otroctví malého velkého národa v despotické říši*. Komiku plynoucí ze skutečností jistě lze hodnotit jako důsledek satirického smíchu nad všemi „ezníky, císaři, králi a jinými potentáty a vojevůdci, knížaty všech vyznání...“, kteří vedli lidi „v celé Evropě na jatka jako dobytek“ (Kn. I, kap. 11/1).

Těžiště Haškova díla jako díla satirického je velmi lákavá, primárně nabízející se čtenáři, pravděpodobná a přirozená, ale zdaleka není jediná. Karnevalový smích v jistém ohledu obsahuje v sobě satirickou složku novodobých transformací komického vnímání světa. Karnevalový smích je také i významem – smíchem vysmívajícím se – tím smíchem, který pro V.J. Proppa je pevně spjat se sférou komiky¹¹, jádrem a základem obrovské části literatury satirické. Světový teoretik karnevalu Michail Bachtin to nepopírá, ale přesto uvádí jeden z nejdůležitějších rysů karnevalového smíchu – jeho ambivalentnost: má zároveň i ponižující sílu významu, ale je i radostný, obrozující, jásavý, jelikož je neoddelitelně propojen s pocitem obnovy světa.¹² V průběhu staletí se podle Bachtinova výkladu ambivalentnost karnevalového smíchu setrvala a už v XVII. století chápání tohoto fenoménu je spojeno jen s úzce soukromými, úzce typickými jevy, smích stědovými náměstí ztratil svou kontemplativní povahu (v originálu – v českém překladu J. Kolára –

¹⁰ O vzniku satirického typu v Haškových dílech až do prototypu „předválečného“ Švejka viz: PYTLÍK, Radko: Vznik satirického typu v tvorbě Jaroslava Haška. In *O české satirické sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 259-271

¹¹ „...“
ISBN 5-89329-051-8
1997, s. 25.

¹² [...] - ...“
1965, s. 15.

sv tonázor, sv tonázorová hloubka – s. 14.)¹³ a uzamknul se do úzkého individuálního prostoru každodennosti (cit. práce, úvodní část.). V Haškově díle však existují do jisté míry transformované, do jisté míry zachované v rudimentární podobě určité prvky karnevalové komiky, a právě cílem naší práce bude jejich „znovuobjevení“.

Za druhé, abychom mohli rozeznat dva typy komiky Haškova díla – satirický a karnevalový – mohli bychom se nejdříve zastavit u otázky o samotné Švejkovy postavy a podívat se, jak je dobrý voják hodnocen a jak by se pohyboval z možných úhlů pohledu mezi dvěma póly románové komiky, protože se k postavě Švejka pouhá satirická možnost moc dobře nehodí a ani k ní není možné jednoznačně použít kterékoliv kritérium.

Potíže veškerého zacházení s Osudem začíná právě tam, kde satira končí a objevuje se absurdita, hrůza, nesmysl, nonsens, cynismus, krutost, a nejvíc právě tehdy, když se sáhne na podstatu dobrého vojáka, která se vymyká všem zákonitostem logiky v marných pokusech ji určit. Švejk je nezachytitelný – je všechno a nic. Proto i jedna z velkých otázek švejkologie je „Kdo je Švejk?“ a pokus Karla Kosíka odpovědět na tuto otázku navozuje pojmy „mechanismus“¹⁴ a „maska“¹⁵ a pojmenování „obrovská dimenze“ a „rozpětí mezi extrémami“¹⁶. Švejk je stálý Próteus umleckého systému Osud (i když existují velmi autoritativní pokusy stanovit jeho příbuznost s antickým, renesančním nebo realistickým „literárním typem“¹⁷) a jeho nedefinovatelnost za maskou a mezi extrémami svého literárního bytí je pro Kosíka funkce díla.

Však v karnevalu fenomén masky není spojen s její ochrannou funkcí, ale naopak – jak uvádí M. Bachtin – s odmítáním totožnosti a jednoznačnosti, s přechody, metamorfózami, s narušením přirozených mezí.¹⁸ Modifikace této svétově známé literární postavy je i v tom,

¹³ Odvoláváme se na vydání BACHTIN, Michail: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár. Praha: Odeon, 1975, s. 44–46. Všechny další citace a terminologické formulace z tohoto Bachtinova díla jsou uvedeny podle tohoto prvního vydání. Nadále bude ukazováno v závorkách jen na stránku, kde se příslušný termín nebo citace nacházejí.

¹⁴ Švejk bez mechanismu není Švejk, nýbrž jen veselý kumpán, šprýma, filuta. Stává se Švejkem, jakmile se objevuje skutečný protihrá – Velký mechanismus. KOSÍK, Karel: *Hašek a Kafka neboli groteskní svět*. In *Zd jiného myšlení o literatuře: antologie k Djinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001-2005. sv. 3, s. 109. ISBN 80-85778-38-6

¹⁵ [...] je to systém, kde maska a maskování a strhávání masek je jedním ze základních vztahů mezi lidmi. KOSÍK, K.: tamtéž, s. 110.

¹⁶ Nasazuje si Švejk masku idiota, pod níž skrývá tvář ideální lidské přirozenosti a šlechtnosti, nasazuje si masku loajálního vojáka, aby za ní ukryl svou skutečnou tvář revoluční? Genialitu Haškovu vidím v tom, že ukázal lovka a svého hrdinu jako obrovskou dimenzi, jako **rozpětí mezi extrémami**, mezi blbem a chytrákem, mezi cynikem a šlechtným, citlivým lovkem, mezi loajálním obanem a rebelantem. KOSÍK, K.: tamtéž, s. 111.

¹⁷ Viz PYTLÍK, Radko: Švejk jako literární typ. *česká literatura*. 1973, ro. 21, č. 2, s. 131-152. ISSN 0009-0468

¹⁸

že její „maska“ není daný, n jak stylizovaný, ztvárněný a vyobrazený ustálený útvar, který nahrazuje vlastní obličej. Ani blbost se nemůže vyhlásit totálně za Švejkovu masku, protože, jak je nesporné zdůrazněno, tento „podstatný“ pro Švejka rys není všeobjímající – nezídka dobrý voják jedná zcela rozumně a prakticky. „Bezobsažnost“, „nezachytitelnost“ stále Švejkovo vymykání ze všech snah klasifikovat ho a zařadit ho je funkcí jeho románové masky neuchopitelného Prótea. Zejména v tomto Kosíkovu „rozpětí mezi extrémy“ je Švejkova maska: v **optickém fokusu sjednocení různých všemožných polarit**, a to je hluboká součást podstaty karnevalového myšlení – znova parafrází Bachtina *umožňuje prokomponování zblížení a sblížení vzdáleného*. Přesto v rámci jiných názorů je maska Švejka pouhým prázdnotou.

Známý úvazek Sylvie Richterové považuje Švejka za zrcadlo všeobjímající, vševládnoucí blbosti.¹⁹ Jako systém dokonalé reflektorní architektiky, jako „*architektura zrcadel, v nichž blbost reflektuje sama sebe*“ (níže citovaná práce, s. 137.) dobrý voják ji odráží svým mechanistickým navazováním na jakýkoli kontext. Jinak sám je enigmatický, nevysvětlitelný, vzpírající se všem pokusům definovat jeho podstatu.²⁰

Zmíněné názory vytvářejí zvláštní polarizaci dvou autoritativních stanovisek ohledně postavy hlavního hrdiny. Z jedné strany Kosík postuluje, že je Švejkovým protikladem *Velký mechanismus* (podobné metaforické porovnání používá i Václav Erný²¹), a je ochoten rozpoznat v jeho způsobu chování jen masku, pod kterou se „*skrývá tvá ideální lidské povědomí a šlechtnost*“ (tamtéž, s. 110, však v svém úvodu nad tím uvažuje jen ve formě rétorické otázky). Jen masku, která chrání člověka před Velkým mechanismem, jenž se zjevuje jako hnací síla dobrého vojáka – protože v jejich napjatém protikladu „*Švejk se stává Švejkem*“ (tamtéž, s. 109).

Z druhé strany Richterová vidí v něm jen zrcadlo, které mnohonásobně odráží celou světovou blbost okolo, dobrý voják je úvazkem nekonečného zrcadla, tj. vidí Švejka

, 1965, s. 46.

¹⁹ Švejkova kulatá tvář je prostě zrcadlo, v němž se zrcalí systém i jeho jednotlivé složky. Kouzelné zrcadlo, nebo je v něm vidět blbost, ne však jejího nositele. [...] **Švejk je zrcadlo** a jediná v úvahu přicházející odpověď patří zrcadlu. Švejk, který **blbost zrcadlí** a možná i vidí, nevidí nikdy blbost vlastní, není v tomto ohledu výjimkou. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 137, 138.

²⁰ Švejk je irónický, nepřehrává ani stín, nemá vlastní povědomí, nekoriguje požadavky, které jsou na něho kladeny, subjektivním zájmem ani kritickým rozumem. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 128.

²¹ V podstatě je Švejk drobný lidový voják skrovných obzorů, ale veliké praktické zkušenosti, mravních rozmyšleních, ale chuti do života nadměrně zdravé, kterého válka postaví před drtivý úkol ubránit svůj holý život před **nejstrašlivější mašinérií** společenstvo-mocenských sil a před násilím všech posvátných i neposvátných vrchností světa. ERNÝ, Václav: *Král Ubu a pan Josef Švejk. Z dějin českého myšlení o literatuře: antologie k dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001-2005, sv. 3. s. 116. ISBN 80-85778-38-6

jako sou ásti tohoto mechanismu: „*Mechanismus bují sebereprodukci. Jediným okénkem do tohoto vesmíru je blb v douci, že je blb...*“ (tamtéž, s. 137). Masku, kterou Kosík diskutabilně je nakloněn považovat jen za pouhé mimikry, za ochrannou strategii, za jeden z dvou polárních extrémů, mezi kterými existuje lov k Haškova románu, Richterová vidí jako symetrickou podobu skutečnosti, jako její odraz, pod kterým nic jiného být nemůže. Protože zrcadlo svůj vlastní svět nemá a protože každé zrcadlení je zamaskování, pro zrcadlového Švejka je maska jeho pravou podstatou. Jediný paradox, který spatřuje Richterová, je v tom, že Švejk ví, že je součástí velké vesmírné blbosti – totiž, že on sám se svou maskou splývá. Problém masky není nijak méně důležitý než problém mechanismu, protože je jeho znovuznárodním. De facto opozitum, je-li dobrý voják protihráčem v i Velkém mechanismu, nebo jeho součástí, se může formulovat v problému masky jako funkčního prvku Švejkovy postavy takto: je Švejk lovcem za maskou, nebo pouhým včelcem, která jako včelce funguje a rovná se své masce, shoduje se, kryje se s ní, s ní splývá?

Tyto dva protiklady jsou zcela pravdivé samy o sobě, zcela možné z hlediska nekonečných otevřených prostor interpretace. Dokonce se v nich projevuje právě ta nezachytitelnost, kterou Richterová uvádí jako výraznou zvláštnost *Osud*,²² ale je stejně platná i mimo tento rámec, v názorech literární kritiky na postavu dobrého vojáka. Na Švejkovu kulatou tvář může každý interpret a priori promítat svůj vlastní názor a nakreslit na bílém plátnu ten obraz, který sám vidí – přesně tak, jako strážmistr Flanderka v něm vidí ruského špióna, generál Fink – Zbaha, a baronka von Botzenheim „*toprá fójak, kripplfójak pýt tapferfójak*“. Jinak by se slovy Sylvie Richterové, i literární kritika, jako hrdinové románu, do Švejkovy postavy projektuje své vlastní představy. Tímto skromným textem se pokoušíme o další projekci.

Stetnutí pohledu Kosíka a Richterové pokládáme za výchozí bod pro další možné analytické tendence zejména proto, že případný pozorovatel by se mezi nimi ocitl právě tak, jako se ocitá i postava tohoto díla v románovém dění – jako rozpětí mezi extrémy.

Nadále se ještě k této diskusi vrátíme, abychom navrhli nějaké možné rozuzlení, zatím by však bylo nejdůležitější stanovit **nedefinovatelnost** Josefa Švejka jako literárního hrdinu a „nepřítomnost“ války v návaznosti na problém dvojí dimenzionálnosti komiky v románovém světě *Osud* – satirické a karnevalové.

²² Jeho **nezachytitelnost** je daná stoprocentní svolností velkém osudu i malému šikanování, vlastně také naprostému nerozeznávání mezi nimi. Dovoluje samozřejmě, aby každý do jeho postavy projektoval vlastní představy: dovolí, aby byl pokládán za blb i za ruského špióna, za provokatéra, simulanta, hrdinného vojáka chudáka před tvář staré baronky v nemocnici atd. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 128.

Shrnuto: pokud je Hašek v humoristický román občas považován za „válečný“ (I. Olbracht²³), nebo aspoň za protiválečný (rutinní názor kritiky před dobou demokratických změn), anebo dokonce i za román, ke kterému pojmy „válečný a protiválečný“ relevantní nejsou (P. Blažíček), je i jeho hrdina vyhlášen za protivrátní a proti mašinérii blbosti, nebo za její organickou součástí. Komické příhody se odehrávají ve válečné době a jsou skoro všechny spjaté s postavou dobrého vojáka, však přesto válka i Švejk – umlecká realita i hlavní postava umleckého díla, nejzákladnější faktory tohoto románu – jsou hodnoceny různě, dokonce tak různě, že se na jejich sémantických polích opozitivují rysy navzájem neutralizují. A v důsledku toho válka a Švejk jako by sami zůstávali bez vlastního obrazu (viz úvahy Z. Mathausera o *předpokladovém prázdnu v postavě Švejka* – MATHAUSER 2000:5). Jednak tak je vytvořil Hašek, jednak to s nimi dále interpretativně protismyslně literárně-kritických postupů.

Počítaje se všemi složitými specifiky satirického smíchu a se vši jeho složitostí a mnohohrstevnatostí, ba i s rozporností jeho sémantických obměn, takové problematické klíčové body satirického smíchu neposkytuje.²⁴ Ty mohou být jenom zásluhou smíchu karnevalového.

Podle Bachtinovy teorie karnevalu karneval je synkretická forma, podívaná obřadového charakteru. Transponování jazyka karnevalu na jazyk literatury nazývá Michail Bachtin „karnevalizace“.²⁵ Bohatý kulturní systém národních obřadů karnevalového typu je nevyčerpatelný. Avšak při celé své rozmanitosti je pevně založen na stabilním psychologickém základu vnímání světa. Karneval je existenciální universum, ve kterém lidské

²³ Osudy dobrého vojáka Švejka **jsou totiž válečným románem**. Přetl jsem několik válečných románů a sám jeden i konečně napsal. Ale z žádného nevysvítá celá takní emnost, blbost a surovost světové války, tak zřejmě, jako z knihy Haškovy. (citace podle BLAŽÍČEK 1991:12)

²⁴ I kdybychom přistoupili k Osudům s ohledem na široké chápání pojmu „satira“, jaké například má Northrop Frye, zase by zůstaly nedotčené aspekty románové komiky, které i toto pojetí nezahrnuje – citace:

The chief distinction between irony and satire is that **satire is militant irony**: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against **which the grotesque and absurd** are measured. [...] Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience. [...] Hence satire is irony which is structurally close to the comic: the comic struggle of two societies, one normal and the other absurd, **is reflected in its double focus of morality and fantasy**. [...] Two things, then, are essential to satire; **one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd**, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire. FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971, s. 223-224. ISBN 0-691-06004-5

²⁵ Karneval si vypracoval svůj vlastní jazyk symbolických smyslů konkrétních projevů [...] Tento jazyk nelze alespoň poněkud únosně a adekvátně převést do jazyka slov, tím méně do jazyka abstraktních pojmů; dá se však celkem dost dobře přenášet do jazyka umleckých obrazů, jež je mu blízkým svým smyslů konkrétním charakterem – tj. do jazyka literatury. **Toto přenášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizací literatury**. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umlec*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 166. Všechny další citace a terminologické formulace z tohoto Bachtinova díla jsou uvedeny podle tohoto prvního vydání. Nadále bude ukazováno v závorkách jen na stránku, kde se příslušný termín nebo citace nacházejí.

myšlení a tlo a lidská duše pociují znovuzrození kosmu v jeho věčné nekonečné obnově. Karneval je totiž způsob života – racionální, tělesný a emocionální – mimo obyčejný život. Nebo podle jiného širšího chápání pojmu „karnevalizace“ ohledně analýzy jedné z nejtypičtějších epizod u Rabelaise – to je modus vivendi, svatonázev, jehož metamorfóze podléhají svět, mysl a slova.²⁶

Přitom, jak zdůrazňuje Bachtin, svátek karnevalu se nehraje, ale žije. V karnevalu není rozdíl mezi jevištěm a hledištěm, jeho procesuální chod je všudypřítomný, totální, absolutní. Samozřejmě ne všechny podstatné rysy archaické formy karnevalu (jak to rozsáhlé vykládá Bachtin v tvrdé kapitole své monografie *Dostojevskij umělec* – viz dále citaci) jsou zachytitelné a vysvětlitelné v současné literatuře. Tedy ani v *Osudech nebezpečného staletí* se různé formy karnevalu transformovaly a variabilně ukládaly v kulturních vrstvách lidstva. Některé jsou zcela zjevné, jiné existují jen v rudimentární podobě. Však jedna z jeho konstituujících složek je zjevně přítomná a vyvíjitelná v Haškově románu.

Bachtin ve své knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, v hojně citované nepřímé polemice s Wolfgangem Kayserem o podstatě grotesky, ve které stanoví svůj hluboce propracovaný systém groteskního realismu v karnevalu, se mimo jiné zmíní i o tom, že „groteskní obrazy lidové kultury jsou absolutně nebojácné“. Nebudeme zatím brát v potaz různé názory na grotesku, ani nebudeme rozvádět myšlenku, do jaké míry by se mohl považovat Švejk za pozdní reflexi obrazu lidové kultury. Avšak je všeplatné tvrzení, že Švejk se ničem nebojí, minimálně je latentně přítomně ve Švejkově nezájmu o vlastní kariéru, který je obyčejně interpretován v plánu pro dobrého vojáka škodlivém.²⁷ Tento fakt není nahodilý a stejně je platné, že nebojácnost není spojena v Bachtinově teorii jen s obrazy lidové kultury. Karneval je existenciální osvobození z pocitu strachu, které je propojeno s bujnou veselostí a radostí ze života. Svátost karnevalu, pocit obnovy světa a kosmického cyklu života jsou nerozlučně spjaté s vítězstvím nad strachem, s porušením všech sociálních hierarchických norem, s jásavým smíchem. Ta radost a ten smích jsou nepřátelsky naladěny vůči každé pretenzi na věčnost, neměnnost a nedotknutelnost a vyžadují *dynamicky proměnlivé (próteusoví) pohyblivé formy pro své vyjádření* (parafrazí Bachtina). Podstata karnevalového

²⁶

²⁷ Jsme náchylní dezinterpretovat hrdinu *Osud*, protože nejsme ochotni přistoupit na to, co vidíme: Švejk na potíže a nebezpečí s naprostým klidem kašle, a to je chování natolik mimo obvyklé, nepochopitelné, že ho „vykládáme“ jako rafinovanou snahu všem hrozbám se vyhnout. BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 16.

smíchu je organicky neoddelitelná od překonání strachu, jelikož ten smích je univerzální – rozprostírá se nade vším, dotýká se všeho, a kosmos se obnovuje ve své absolutní svobodě. Strach je nesvoboda.

Na které z nejpodstatnějších rysů karnevalového smíchu vrhnou více světla na Švejka a na jeho karnevalové funkce v románu, a také asi pomohou pochopit jeho nedefinovatelnost. Také strukturní a funkční principy karnevalizace snad vysvětlí ten nepatrný rozdíl mezi výsměchem nad válkou na jedné straně a její hrůzou na straně druhé, které jsou jednou z paradoxních koexistencí tohoto díla. Nakreslit delimitační čáru mezi satirickým a karnevalovým smíchem (tam, kde jsou oba zřetelné a dají se odlišit) by napomohlo rozdělení jednotlivých jevů v *Osudech*, znázornit precizněji povahu, funkce a závažnost komiků a nezahalovat ho zbytečnými argumenty prostě zcela patřičnými k jiné oblasti díla, k jinému jeho světu. To je jedno z požehnání a zároveň i z prokletí dobrého vojáka. Jeho nezbytnost je také vinou a důsledkem kontaminace nesourodých analytických přístupů. Švejk je milý, bláhový a bezbranný jako malé dítě a snadno si dá poskvřnit oblíbeným blátem z blízké kaluže, do které ani nevkročil. Ke Švejkovi se má přistupovat s úsměvem, protože on je funkce komiky a zároveň i jejím stvořitelem. Vynechávání tohoto komponentu ho zabíjí jako literární hrdinu a jeho mrtvé tělo na stole márnice literárního kabinetu podléhá všemožným pitvám.

Karnevalový smích podle Bachtinovy teorie je smíchem **obnovujícím, snižujícím a materializujícím** a je nerozlučitelně **spojen s pocitem svobody**. Karnevalová -groteskní forma (v Bachtinově slova smyslu) jako nositel smíchu ponižujícího a ztlusujícího „*posvícuje volnost výmyslu, umožňuje spojit rozporodé a sblížit vzdálené, pomáhá osvobození od panujících hledisek na svět, od každé podmínky, od stanovených pravd, od všeho obyčejného, všeobecně přijatého, dovoluje podívat se na svět novým pohledem, pocítit relativnost všeho existujícího a možnost dokonale jiného ustrojení světa*” (J. Kolár – na s. 33). Přitom nejspíšejší rys karnevalového smíchu (krom univerzalizmu) je jeho ambivalentnost – ten smích není pouze negující, jakým je smích satirický. Karnevalový smích **je spjat s pocitem obnovy** a jeho negující složky výsměchu byly „*hluboce ponořeny v jásavém smíchu materiálně -tlesné obnovy*” (příklad vlastní): *Smála se „druhá pirozenost lovka“, smálo se materiálně -tlesné „dole“, které nenacházelo uplatnění v oficiálním světovém názoru a kultu* (J. Kolár – s. 67.).

Obecně řečeno komika v románu *Haška* jako **karnevalizace světa** je propojena s univerzálním a ambivalentním smíchem, který snižuje a materializuje a v bourání nehybně stanovených „věčných“ kanónů a idolů vyjadřuje osvobození lovka od pout strachu a jeho

absolutní pocit svobody. Utopie totiž je však nedílnou temporální složkou karnevalového smíchu, protože pocit svobody přechází do perspektivy „nedokončeného budoucna“ a lidé v karnevalu si uvědomují svou samotnou nesmrtelnost v hluboké sociálně historické perspektivě. I podobenstvím železného kamene *si musíme představovat Sisyfa š astného*, prohlašuje na konci svého Mýtu o Sisyfovi Albert Camus²⁸ a jeho moderní filosofie existencialismu, geneticky blízká utopii nosti archaických dob, přechází po mostu času do starých náměstí bujného karnevalového veselí. Pokud je v dvacátém století utopický pocit svobody pro existencialismus paradoxně spojen s absurdním, pro karnevalovou archaiku je tato utopie svetonázorem o jednotě života a smrti, o jejich vzájemném proniknutí, kosmickou předtuchou proměnlivosti, vírou v nekonečnou obnovu – respektive v dočasnost každé autority, každé koruny. Nesmrtelné je jen velké všelidské tělo a v tomto bodu se cyklická nosta v mytologickém v domě archaických kultur postupně transformovala a přecházela do linearity historické nosti: od kategorie *tak to je* ke kategorii *tak to má být*.

V Haškově románu absurdnost dosahuje nejvyšší míry lidské existence. Syndromu neštěstí Sisyfa je zcela aplikovatelný na svět Osudů. Pro výsměch nad ukrutnými formami moci používá autor nevyčerpatelné podněty svého talentu světového satirika; pro překonání absurdnosti svých časů se vrací k utopické vitalitě a k universalismu karnevalového ambivalentního smíchu. Metaforicky je v duchu zmíněných úvah Karla Kosíka – proti Velkému mechanismu klade Velké všelidské tělo.

Pokud je Josef Švejk absurdní, to není jeho vlastní rys. Absurdnost v životních postojích dobrého vojáka se dá motivovat objasněním Sylvie Richterové o zrcadlovosti jako základní funkci tohoto hrdiny. Zrcadlení je zcela přesná formulace určení konstitutivních rysů této literární postavy. Nemůžeme se však smířit s tvrzením, že (sám obraz blbosti) dobrý voják mechanicky odráží blbost světa a mnohonásobuje ji.²⁹ Jde spíše o transformaci, než o symetrický, pasivní odraz. A tato transformace je karnevalová, jako obraz ve vypuklém zrcadle (jiný názor o tomto metaforickém přirovnání má S. Richterová).³⁰

Zbývá ještě shrnout dosavadní myšlenky a systematicky uvést, jaké jsou rysy karnevalového smíchu jakožto pocitu absolutní svobody, které lze zachytit v Haškových Osudech.

²⁸ Viz , : . . . : 1982, s. 191.

²⁹ Blbost tu zrcadlí sebe sama; je začátkem, koncem i svorníkem vesmíru, v němž se reflektuje donekonečna, avšak **mechanicky**, poněvadž nemá vlastního stvořitele. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 137.

³⁰ Následuje Švejkovo vyprávění o vypuklém zrcadle, jež má být považováno za klíč k Švejkově postavě, který ale Švejka samotného chrání před nebezpečím sebepoznání. Blbost je tu fyzikou i metafyzikou; neviditelná a nespoutitelná, vlastní blbost je mystériem vzbuzující účtu k vlastní osobě. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 138.

1. **Vít zství nad strachem** je dáno nejast ji obrazem takzvaného *smšného strašidla*. S ohledem na to, že pro Bachtina je tento pojem jeden ze základních v úvahách o karnevalovém smíchu, budeme ho považovat za terminologicky platný a používat ho ve významech s povahou definujících.

A) Nenávistnost v i každé ukon enosti a preenzi na autoritu, **absolutizace relativnosti sv ta** – to je jenom jeden z d vod , pro dobrý voják není snadno popsateľný a definovateľný, samotný jeho literární obraz nesmí zkamen t v pevné obrysy ur íté postavy, tak by pozbyl své próteusové povahy.

B) Z relativnosti sv ta se odvíjejí další specifické rysy – **existenciální svoboda a nep átelství v i každé autorit** . V celkovém pohledu do románového d je se dá spat it, že se Švejk nepodrobuje žádné autorit . Nejde o to, že je asto zavírán, trestán, verbáln ponižován atd. Musíme si p edstavovat Švejka a Sisyfa jako š astné – tíha kamene je k nepohnutí, prostor svobody je neomezený. Omezování tvrzením, že dobrý voják p ekonává každou nep íjemnost pouze proto, že má z pekla št stí, je jen pouhou technickou podrobností. Elementarizující námitce, že p ece je „dobrý“, poslušný a pokorný voják, který si up ímn svých nad ízených váží, mohli bychom odpov d t, že nejde o formu, ale o obsah tzv. pokornosti. Sám nadporu ík Lukáš, p ímý nad ízený Švejka, je po ád na út ku p ed svým pučflekem a nebylo by p ehnané íct, že se ho vlastn bojí. Pokornost je prost edkem rozvíjení d jové linie p íhod, pokud existenciální svoboda v komické relativizaci všeho a agresivita v i pretencím na v nost, v i každé autorit (armád , církvi, státu, morálce, kultu e, lásce atd.) jsou kódem ideové intencionality románu.

2. **Snižování a materializace**, p itahování do zóny familiárního kontaktu (

„v rovin familiárního kontaktu“³¹) –

A) Každá abstraktní kategorie strachu (stát, moc, válka, íše, smrt a jejich pat í ná symbolika) vstupuje **do zóny t lesné senzibility a t lesného ztvárn ní**. V této souvislosti poukazujeme znova na disput Kayser – Bachtin o podstat grotesky. Podle Kaysera „*Groteskno, to je odcizený sv í*“ (– ,); „*Groteskno je výrazová forma pro ONO*“; a také „*v grotesknu nejde o strach ze smrti, ale o strach ze života*“.³² Ovšem se podobný aspekt v bec nedá najít v Osudech. Zase podle formulace Bachtina – v karnevalové grotesce je ONO p edstaveno jako sm šné strašidlo³³ (p eklad J. Kolára – poprvé se termín

³¹ BACHTIN, Michail: *Dostojevskij um lec*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971, s. 147

³² BACHTIN, Michail: *Francois Rabelais a lidová kultura st edov ku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 44–46.

³³ „...“
: , 1965, s. 57.

vyskytuje na s. 37.). Dokonce sv t Osud nep ipouští nic cizího, on ho skoro všude vesele snižuje, **p ibližuje k lidskému t lu**, materializuje a osvojuje tak, že necítí žádný strach – ani ze smrti, ani ze života (nebo o n j).

B) Sjednocení polarit, sblížování nepat i ných entit a **obnovení významových aspekt jejich prvk** – všude, kde se Švejka zdá banální, známý a nakonec i podle Richterové p edpov ditelný, existují protipóly. Možná n co v jeho principu transformace (nikoliv jen „odražení“) sv ta je stejné, podobné, nabývá významu schématu, ale to je jenom ta nekone ná snaha vyhledávat p íslušný „protipól“, i **obnova známého**. Komika Švejkova zacházení se vším je v nap tí krátce trvající bilance mezi známou formou a novým, vždy p ekvapujícím obsahem.

Než se pustíme do demonstrace složek karnevalového smíchu jako vyjád ení absolutní svobody se zam ením na jeho konkrétní formy a struktury komi na (protože smích je výsledkem komického podn tu), m li bychom v pohledu na tento smích zd raznit jednu zvláštnost Haškova románu. Ne všechny momenty komi na jako zdroj, „technologie“ a podn t karnevalového smíchu vycházejí z podstaty dobrého vojáka. V p íhodách i v hospodských historkách kolem jeho persóny osciluje ada jiných lidí. Dobrý voják je východisko, funkce karnevalového smíchu, ale ne také jeho absolutním vládcem. Nap íklad jedna z klí ových historek, která znázor uje velmi p esn zásadu zesm š ujícího ponižování a materializace, pat í hostinskému Palivci. Jiné komické transformace absurdity sv ta pat í jednoro nímu dobrovolníku Markovi. Dokonce sami antagonisté Švejka se stávají ú astníky v karnevalizaci sv ta, a práv v plánu smíchu jako pocitu svobody a obnovy (konkrétn v Richterovou citované epizod , když je dobrý voják ú edn uznán za blba, protože p i vstupu do místnosti, kde na n j ekají soudní léka i, k i í: „*A žije, pánové, císa František Josef I.*“³⁴). Mnohé komické p íchody a formulace r zné povahy (scénografické, formáln jazykové, sémantické, obrazotvorné) se tvo ejí jinými hrdiny, za ú asti Švejka, nebo i p es jeho pasivnost. Mohou se prolínat, dopl ovat, konfrontovat – stru n e eno: „švejkovost“ v románu je v tší než ji produkuje její p ímý nositel.

Nakonec rádi bychom uvedli jednu citaci z knihy Michaila Bachtina *Dostojevskij um lec*, která nejp esn ji, nejstru n ji a nejpln ji formuluje zásady karnevalizace ohledn

³⁴ V tomto p ípad protipóly jsou dvojit konfigurovány: výrok Švejka je parodujícím protipólem (mohli bychom p ipustit), v i oficiózní e ové plakátnosti; uznávání dobrého vojáka za blba proto, že to manifestn vyslovil, je druhý protipól, který se ztvár uje kv li **sémantické slepot** rakouských byrokrat – podle velmi údajného termínu Richterové – viz. RICHTEROVÁ, Sylvie: Nejv tší váše Jaroslava Haška. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 20. IBSN 80-204-0662-X

Oba výroky však strukturují na principu inkongruence komickou p íhodou, jejíž smích p ináší pocit svobody: první podle techniky transformace („vlastenecký“ manifest v blázinci), druhý podle formule zesm š ného strašidla (ctitelé císa e provád jí vlastizrádný výkon v oficiální dokumentaci – strašidlo podléhá autofagii).

smíchu jako projevu existenciální svobody a kterou budeme považovat za heslovitou pro další úvahy kolem tohoto tématu:

*„Máme-li správně chápat problém karnevalizace, musíme se distancovat od zjednodušeného chápání karnevalu v duchu linie maškarád nového věku a tím spíše od jeho pokleslého bohémského pojetí. Karneval, to je **velkolepý, obecně lidový pocit svobody**, vypracovaný minulými tisíciletími. Tento pocit svobody, který **osvobozuje od strachu**, který maximálně měrou **přibližuje svobodu k člověku a člověka k člověku** (všechno probíhá v rovině **familiárních styků**), svým radostným přitakáváním každé změně a blahým relativismem oponuje omezené jednostranné a ponuré oficiální vážnosti, zplozené strachem, lpějící na dogmatech nepřátelské vůči všemu co vzniká a co se mění, usilující absolutizovat daný stav životních a společenských podmíněk. Právě od tohoto typu vážnosti osvobozoval člověka **karnevalový pocit svobody**. Nebyla v něm ani špetka nihilismu, ani špetka prázdné lehkomyšlnosti a pokleslého bohémského individualismu“ (BACHTIN 1971:219).*

KAPITOLA I.

Vít zství nad strachem: zesměšnění strašidlo – způsob komického ztvárnění

Vít zství nad strachem je jen formou karnevalového plánu komika. Jeho existenciální smysl je pocit svobody – osvobození od všech kulturní a psychologicky vládnoucích forem utrpení a od všech sociálních norem utlačování a podřízení. Směšná strašidla jsou komickým obrazem, skrze který se lidský duch uvolňuje od bémene vnitřní psychologicky a vnější sociální hrůzy. Švejkovy osudy samy transformují hrůzu v směšnost, ale zejména dobrý voják je jejich nejvíce funkčním aktivním prostředkem. Švejk není všemocný vzhledem ke komice Osud, ale jako hrdina-funkce míří ke karnevalovému uchopení komika.

Karnevalové zesměšnění se nejprve uskutečňuje snižováním nebo polárními transformacemi. Tím později také bude vnována příslušná pozornost. Zde budeme pozorovat, jak se vytváří karnevalová komická podoba směšného strašidla tím, že se jeho patetické atributy hrůzy jakoby „nevdom“ obracejí ve zdroje smíchu, jenž při ináší svržením ustálených norem a sil pocit osvobození.

Bylo zmíněno, že je karnevalový smích nepřátelsky naladěný vůči všem pretenzím na věčnost a absolutnost. Hrůza smrti, děs války a strach z represe instituce státní moci despotické říše jsou tyto tři kategorie, jejichž pretenze román bourá nezastavitelnou silou komika. Avšak pokud je válka přítomna jen dekoračně a smrt jen okrajově (nemluvíme o psychologickém napětí jejich stálých očekávání, ale o konkrétnosti její přítomnosti), především v nepřelíčených vyprávěních o bojových událostech, státní moc existuje všude. Práv proto je její zesměšnění vysoce frekvencováno na stránkách Osud.

V své rozsáhlé monografii Přemysl Blažek postupně a dle kladně dokazuje, že státní moc v Haškově románu je svým pravým opakem, tj. že je bezmocná.¹ Ale z trochu odlišného úhlu pohledu se dá rozeznat, že nejde o plnou bezmocnost.. Státní moc existuje ve své plné

¹ V konkrétních situacích se naopak bezmocným často ukazuje všemocný stát. [...] Výraznost, s níž se Dub zarává do myšlenky, je založena na variacích jediné kontrastní formule: hrozba moci, která v zaslepené zúživosti má svůj cíl a postihuje nanejvýš samu sebe, **komická bezmocnost moci** [...] oficiální inženýři a příslušníci reprezentují mnohem méně manipulující funkci státní moci než její hloupost. BLAŽEK, P.: *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 26, 31. ISBN 80-202-0294-3

síle, jenomže v těchto částech románu, kde panuje komika, v těchto částech, kde je literární svět zfiltrován komikou, je převracena v směšnou a bezmocnou loutku.

1. Autodiskreditace hlouposti

Státní moc axiomaticky je jenom komicky představena nejdříve jednoduchým mechanismem – sebezničením. Specifikum Haškových komických řešení je vyjádřeno především ve výběru takových situací, kde se státní moc stává obětí smíchu prostědnictvím samotného svého mechanismu. Byrokracie bývá zesměšňována svými normami, důstojnictvo svými rozkazy, policejní mašinerie svými rafinovanými metodami. Není v tom žádný obrát ani převrácení, žádné přímé snižování, žádný zjevný protiklad, kdy by mohl přímo vynít princip komické superiority. Moc se jeví bezmocná, jelikož je paralyzována funkcemi svého vlastního mocenského aparátu.

Typický příklad komické přehnanosti při dodržování všech předpisů státního represivního aparátu se projevuje v činech etnického strážmistra Flanderky, který odhalil ve Švejkovi ruského špiona. Blažíček ve své knize tuto epizodu podrobněji analyzuje a přináší koncepci, že lov k je uzavřen ve svých mezích a nemůže v něm jednat jinak, než mu zkušenost v jeho vlastním rámci napovídá. Tak je lov k podmíněn vidět svět takový, jak mu naizuje jeho omezenost, není schopen žádného noetického postoje. Dokonce strážmistr Flanderka je tak „naprogramován“, že jeho rozpoutaná fantazie vidí to, co by mohl „ruský špion“ udělat.² Byrokracie slepě vstupuje do kategorie „kdyby“, do zóny paranoických předpokladů, provokuje a produkuje své obludné multiplikace, které se však stávají obrazem bezmocného, směšného karnevalového strašidla.

Víceméně je příměra strážmistra Flanderky nejtypičtější extrém karnevalové komiky zesměšňování strašidla, dále ještě následuje epizoda s opilým závoděm, který vede Švejka do Písku atd. Avšak tento typ komického vytváření autodiskreditace hlouposti je trochu odlišný od našich záměrů. Hloupost a přehnanost jsou posunuty, jsou mimo reálná fakta, jsou fantasmagoricky strukturovány na základě psychologicky pokiveného výkladu skuteností, takže se rozcházejí skutečnost a fantazie. To je základní bod komické neshody, inkongruence je

² Ústřední protiklad hlouposti, která se pokládá za chytrost, rozvíjejí především scény výslechu a ještě koncentrovány jsou raport, který strážmistr píše okresnímu velitelství: „... *etnickému strážmistrovi Flanderkovi se situace, čím dále psal tou podivnou ústřední mýtinou, vyjasovala*“, tj. postupně se Flanderka čím dál odvažněji vzdaloval od skutečnosti do žádoucích fikcí. Nepokrytě se v nich pohybuje poslední zápis, podrobné rozvedení „nesporné“ okolnosti, že zatčený špión **by jistě fotografoval** „nádražní budovy a v bezmála strategické důležitosti“, **kdyby měl fotografický aparát**. – BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 170.

primárně položena na situačním nedorozumění, které se zesiluje rozparem mezi oficiózností a nicotností.

Zajímavější jsou příklady, kde aparát státní moci si je v domě svého postavení a svých funkcí, ale ty jsou zároveň nasměrovány proti němu. Stručně – jde o případy, kde se samotné atributy hrzy u sociálního nebo existenciálního strašidla (státní moc, válka, smrt) stávají prostědky jeho komického vnímání. K tomu účelu jsou potěbné epizody, kde se fantazie a skutečnost nerozcházejí. Mohli bychom připomenout ještě typičtější příklad hlouposti státní moci a zároveň i vojenských velitelů – případ šíleného nešifrovaného telegramu, kterým pluku bylo přikázáno: „*Rasch abkochen, dann Vormarsch nach Sokal.*“ Pokud v průběhu celého románu v tšina zástupce státní moci a vojenské mašinerie pokládá Švejka za blbce, skutečně se objevují dva skuteční pitomci: putimský kretén Pepa Vyskoč a samotný velitel Švejkovy brigády Ritter von Herbert, který poslal ten nesmyslný telegram (Kn. III, kap. 1). Komická přisobivost se zesiluje i faktem, že před odhalením nepřijemného incidentu u vojských jednotek poslušně splnila všechny příkazy nejvyšší instance. Poáteční dojem, systematicky a záměrně budovaný syžetem *Osud*, že se všechno v Rakousko-Uhersku točí kolem blbosti (stát, občanský život, politika), se nakonec zjevuje ve své přímé, nezakryté podobě: šílený brigádní generál dává nesmyslné rozkazy.

Nezávážná prostědky komiky autodiskreditace spoívají podle modelu Flanderky v inkongruenci mezi skutečností a vlastními dojmy, vlastním vnímáním. Tedy komika tkví v bezmocnosti, která je následkem vnějších okolností (opilosti, přehnanosti atd.). Strašidlo se stává smyšlným v důsledku **transformace** svých atributů pod vlivem vnějšího, mimořádného zásahu. Taková je například komika převrácených vojenských norem a předpisů v nejvýznamnějších případech dvou nejvýznamnějších pitomců románu – náhle „onemocnělého“ před Budapeští kadeta Bieglera a opilého poručíka Duba, který vydal vojákům rozkaz, aby nenavštívvali nevstince, a sám „šel se osobně provést, zdali jeho rozkaz nebyl překročen“ (Kn. III, kap. 4).

Ovšem se neúprosný zákon, působící na řízení mohou změnit v svůj protipól, bez vlivu vedlejších příčin. Přesněji by se dalo říct, že jde ne o transformaci atributů hrzy a strachu (jako ve zmíněných příkladech), ale o jejich **mutaci**. Tyto atributy mají přece stejnou formu a obsah, mají dokonce i stejnou funkci, mění se však jejich směr přisobnosti – oběmi se stávají jejich nositelé. Na stránkách *Osud* se pravidlo, že stát nejprve mutuje svým karikaturním rysem v dialogu se Švejkem a také s nějakým jiným hrdinou, nebo v důsledkovém zásahu jeho nositele (příklad s lékařskou komisí a její sémantickou slepotou). Karnevalový

pocit svobody plyne z dekanonizace autority, která se už jeví jako pouhé (podle Bachtinovy terminologie) smyšlené strašidlo.

Nejspecifičtější a nejproziřetější projevy dekanonizace jsou tam, kde se „strašidlo“ v domě, v mezích svých funkcí a společenských reflexí, podle setrvačnosti svých vlastních pravidel, norem, nařízení a zákonů, mívá v komický obraz.

2. Karnevalizující funkce Švejka

Zdržme se ještě u jedné často diskutované epizody. Jde o už zmíněnou situaci, kdy Švejk před komisí vojenských lékařů „poslušně hlásil“, že už delší jazyk nemá. Blažíšek tu epizodu řadí mezi případy, kde dobrý voják svým chováním provokuje své nadřízené.³ Je ale možná další interpretace této situace, která by se nám za paralelního pozorování jiné epizody jevila právě jako poctivé a přesné dodržování lékařských nařízení, tím více, že jsou zároveň i vojenské. Na začátku sedmé kapitoly první části paní Mullerová, polekaná Švejkovým emocionálním napětím a prudkým záchvatem vlastenectví, zavolala lékaře. Tak Švejka navštívil pan „doktor Pávek z Vinohrad“. Ten mimo jiné mu přikázal: „*Tak - ukažte jazyk – ještě víc – držte jazyk – na co zemel váš pan otec a vaše matka?*“ (Kn. I, kap. 7). Takže nic divného v tom, jak reaguje později dobrý voják na regulérní výzvu vojenské komise, vždy je už seznámen se schématem prohlídky a s jeho požadavky. Jeho reakce předbíhá nařízení lékařů zcela svobodně, tak jak později odpoví i poručíku Dubovi: „*Poslušně hlásím,*“ odpovídá Švejk salutuje, „*že si vás nepřejí poznat z té vaší špatné stránky... Poslušně hlásím, pane lajtnant, že vás chci poznat jen z té dobré stránky, abyste mne neproinutil až k pláči, jak jste mně posledně říkal.*“ (Kn. III, kap. 3). Švejk si pamatuje to, co někdo někdy „posledně říkal“ a operuje tím předpisem, **obrací pravidlo v protiklad**. Dalo by se říci, že tím předpřed hnutím známých formulací, že tím jejich neokanými zpřesněními Švejk realizuje formalistický princip **ozvláštnění**. Není dokonce zapotřebí, aby byla přesná formule posouvána do jiného významového pole. Stačí jen, aby byla vytržena z automatismu každodenní ustrnulé jazykové praxe, aby vyšly najevo její nesmyslnost a prázdnota. Pravidlo se zjevuje jako blbost, předpis jako ubohý nesmysl – následuje zdvojování mezi prototypy jistého „kanónu“ a z něho vygenerovaného novotvaru a v této inkongruenci mezi starým a novým užitím dané normy se rodí komika. Mechanismus je

³ Švejkova specifická vlastnost vystupuje do popředí zvláště v 1. dílu, a právě zde se jeho chování jeví oficiálním orgánem jako neustálá provokace. BLAŽÍŠEK, P.: tamtéž, s. 14.

jednoduchý – p edb žný souhlas s normou ji zeslabuje, ta pozbývá své tvrdé nem nné platnosti.

Zdali to Švejk d lá zám rn nebo ne, není snadno odpov d t, p estože v n kterých bodech románového d je jsou ur ité náznaky toho, že Švejkovo chování je zám rné. P edevším je tu d ležit jší, že Švejk plní své úkoly hrdiny-funkce – karnevalizuje obrazy statní moci a prom ũje je v sm šná strašidla.

Tupá p ímo arost vojenských a byrokratických reflex je ob as znázorn na karikatur , a jak ukázaly už zmín né p íklady, variabilnost prom ny strachu ve sm šnost se m že pohybovat v docela širokých mezích: od transformace pod vlivem okolností, paradoxní zm ny v d sledku duševní choroby nebo jiného vn jšího zásahu; p es vnit ní p efunkcionalizaci, mutace sm ru p sobivosti mocenských p edpis (na základ sémantické slepoty podle terminologie Richterové); až k modifika nímu principu ozvlášt ní v karnevalizujícím zásahu Švejka. Ve všech p íkladech, jak uvádí Blaží ek, moc se stává bezmocná, ale nejenom – p ízna n jší je, že se stává sm šná, blízká, pochopitelná ve své lidské slabosti, ve své dezorientaci, ve svých nešikovných omylech. Zesm šn ní hr zy je aktem karnevalového p ibližování ke sv tu lidí.

Moc, sila, hr za, hrozba, nebezpe í, agrese – vždy jsou spjaty s intuitivn eschatologickým pojetím sv ta. lov k poci ũje nejen svou kone nost „n kdy”, ale i svou „vždy“, v každou chvíli možnou kone nost. Proto i Kayser v postulát o smyslu grotesku utvrzuje ideu, že v grotesknu nejde o strach smrti, ale o **strach ze života**. Zjevení strašidla v blízkém, známém, lidském a p ítom i sm šném plánu náhle osvobozuje lov ka od jeho nejt žších pout. Proto i komické ztvárn ní postav státní a vojenské moci, nositel mocenské symboliky, je v Osudech propojeno s nezastaviteln plynoucí **radostí z pocitu svobody**. To je jedno z možných vysv tlení Švejkovy (a dokonce i Markovy) nebojácnosti, bezstarostnosti a spokojenosti. Naprostý Švejk v klid a otev enost všemu je také sou ástí karnevalového systému komiky v Haškov románu. Ne proto, že je blb, ani proto že je podobný dít ti v tom, že vždy jeho jednání postrádá v cné souvislosti.⁴ Švejk je nositelem karnevalov „prohlašované“ svobody lov ka⁵ – on ji vyvolává, vyzývá, demonstruje a kolem jeho postavy hrdiny-funkce kolují další ú astníci komického p etvá ení karnevalového strašidla.

⁴ Ješt spíš **p ípomíná dít**, které okamžit zapomene na to, co ztratilo z dohledu, mimo jiné i z pozitivního d vodu: je mimo ádn zaujato tím, co práv vidí nebo slyší. [...] malému dít ti unikají nejen nadchvilkové souvislosti v cí, ale už elementární kauzální vztahy, a spolu s tím se pro n j neprofilují ani trvalé v ci samy... BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 109, 110.

⁵ Švejk není necharakterní, bezcharakterní, protože není postavou v b žném slova smyslu. Je nesen mimocharakterním principem a **ve své otev enosti obsahuje základní záruku svobody lov ka** v spoutávající d jinné situaci, agresivní vzhledem k individu; nic víc, ale také nic mén . DOLEŽAL, Bohumil: Kdo je Švejk?

Proto, když mluvíme o karnevalové komice, máme na mysli nejenom Švejka, ale všechno, co je s ním spojeno přímo nebo nepřímo. Karnevalového smíchu se zúčastní i různé složky románu. Pozorovat Švejka izolovaně, bez ohledu na systematické souvislosti v umleckém textu *Osud*, je často neplodné. „Zlidštit“ dobrého vojáka je chvályhodná činnost literární kritiky, ale v pátrání po lidských rysech jeho psychiky, jeho morálního světa, jeho rozumu se často zapomíná, že je Švejk spíše mnohovýšňové kompendium, mozaikovitě složená literární postava, ve které se snadno setkávají v běžném životě neslučitelné věci, protiklady v běžném životě nesmířitelné. Celkem vzato, co se týká vůbec Haškovy komiky, uvažovat o Švejkovi jako o obraze symetricky přeneseném z lidského světa do světa umleckého díla by napomohlo možná zčásti pochopit satirický smích v komických dimenzích tohoto románu, ale ne smích karnevalový.

Švejk je brán v mezích literárního světa za blbce svými nadřízenými; v mezích literární kritiky je jeho hloupost například brána buď za blbost pragmatika,⁶ jehož pragmatičnost je naprostá mechaničnost provokovaná sociálním kontextem (Sylvie Richterová), nebo za naivní hloupost, která znázorňuje nejen bytostné meze člověka, ale zároveň i jeho bytostnou otevřenost⁷ (Přemysl Blažíšek). Jistě, jak uvažuje Blažíšek, na rozdíl od poválečného Švejka v předválečném Švejkovi jsou zřejmé a nesporné rysy psychického devianta,⁸ k čemuž navádí i dobře známá Haškova první autorská poznámka, když plánoval vybudování postavy svého hrdiny: „pitomec u kumpanie“.⁹ Možná i proto by mohla některá z prvních „rozhodnutí“ poválečného Švejka připadat literární kritice, a dokonce i samotným čtenářům, jako důsledek psychické poruchy. Docela jiného hodnocení nabývá sada Švejkových jednání z úhlu pohledu karnevalové přetváření stanovených norem. Nejde tu o komiku, která je způsobena přehnanou loajalitou, ani o odhalení absurdity zveličením rysů skutečnosti,¹⁰ ale o karnevalové zesměšnění hrůzy a represivní mašinérie.

In *Zd jiného myšlení o literatuře: antologie k Djinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001-2005, sv. 3, s. 122. ISBN 80-85778-38-6

⁶ **Pragmatismus** je jeden z nejsilnějších a nejaktivnějších signálů, poslušnost vůči pravidlům stanoveným kontextem je ale, zdá se, imperativem převyšujícím všechny ostatní. Tak Švejk podepíše doznání zločinu, protože se to od něho žádá. RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnový genius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: československý spisovatel: Arký, 1991, s. 134. ISBN 80-202-0333-8

⁷ Jestliže žádný člověk nemůže nebyť vymezený, omezený, pak na druhé straně bez minimálního důvěry v bytí člověk nebyl schopný udělat jediný krok, nemohl by žít: pod hloupostí se tají na jedné straně bytostné meze člověka a na druhé jeho **bytostná otevřenost**. BLAŽÍŠEK, P.: tamtéž, s. 199.

⁸ V předválečné verzi nazvané *Dobrý voják Švejk* (a v mírnější podobě také v *Dobřím vojáku Švejkovi v zajetí*, tj. v druhé, agitativní verzi, napsané za války v Rusku) **se Švejk projevuje výhradně jako blbec**. BLAŽÍŠEK, P.: tamtéž, s. 187.

⁹ PYTLÍK, Radko: *Lidský profil Jaroslava Haška*. Praha: československý spisovatel, 1979. s. 265-266

¹⁰ Švejkova konformní horlivost bývá velmi často (dokonce i E. Fryntou a zvláště J. Grossmanem) vykládána tak, že zveličuje určité rysy skutečnosti, **a tím odhaluje její absurditu**. BLAŽÍŠEK, P.: tamtéž, s. 200.

Už na samém začátku, když pateticky prohlašuje, že jde „sloužit císaři i pánu až do roztrhání látky“, a je zatčen Bretschneiderem, cestou k policejnímu editelství následuje takový rozhovor, který obyčejně stává na periférii analytické pozornosti, navíc i proto, že je letmo pronesen a ukončen bez komentáře: „Mám slézt z chodníku?“ „Jak to?“ „Já myslím, když jsem zatčen, že nemám práva chodit po chodníku.“ (Kn. I, kap. 1). V tomto bodu románu je poprvé uvažováno o byrokratických předpisech, normách, nařízení atd., ale ve snaze je přesně a poslušně dodržovat. Protože je to skryto v nepřehledném šikovném vtípkování, které dokonce připomíná šílenou konstataci docela blízkou chování a jednání předválečného Švejka, neupoutává to pozornost zkušených analytických představitelů. O několik stránek později, v kapitole druhé následuje další mikroepizoda, která znova jako by inklinovala k prostoduché tuposti Švejka: „Spatřiv nadpis, že plivati po chodbách se zakazuje, poprosil strážníka, aby mu dovolil plivnouti do plivátka, a záhy se svou prostotou, vstoupil do kanceláře se slovy: „Dobrý večer pane, všem vespolek.“ (Kn. I, kap. 1). Široce pojato a mimo trestní právo – pravidla, nařízení, normy, předpisy a v dobách represe i samotné zákony nejsou povolením, ale omezením předvolané svobody člověka, je to přesný systém zakazování určitých představitelů. Když se jim dobrý voják poslušně a vyjeveně podrobuje, svým chováním je postupně ozvlášťuje, aby jejich motivace vyzněla v komickém ladění, aby se norma změnila v směšnou frašku.

Automatismus dodržování pravidel lze pochopit, když se na nějakou věc podívá z distance od mechanického reflexu nebo když ho v domě a zámečce splní za všech okolností, ale bez vlastní přemýšlení. Mohli bychom tento postoj ozvláštnit pracovním pojmenováním (v rovnováze s termínem S. Richterové) **sémantické prohlédnutí**. Sémantická slepota je vlastně pojem širšího spektra. Kvůli ní, jak to jemně analyzovala Richterová, komise soudních lékařů uznává Švejka za notorického blbáka, aniž by spatřila, že její argumentace k tomuto závěru by mohla platit v mnoha jiných případech za velezradu nebo alespoň za urážku velice vážnou: „Nížepodepsaní soudní lékaři i bazírují na úplné duševní otuplosti a vrozeném kretenismu představeného komisi výše ukázané Josefa Švejka, vyjadřujícího se slovy jako „A žije císař František Josef I.“, kterýžto výrok úplně stáčí, aby osvětlil duševní stav Josefa Švejka jako notorického blbáka.“ (Kn. I, kap. 3). Naopak deautomatizace slovesných formulí a stereotypního chování může být označena za prohlédnutí, za karnevalové zesměšňování.

V románu je jedna významná epizoda, kde jsou si obě stránky zcela v domě tohoto karnevalového ozvláštnění představených mocenských norem, ale pokud tím dobrý voják šikovně manipuluje a dokazuje svou nevinnost, rakouský byrokrat si uvědomuje jak karnevalové

zacházení s mocenskou autoritou, tak Švejkovu manipulaci. Komičnost je tady dvojnásobná – pochopení výsměchu je u „*dravce ernožlut žíhaného*“ zase spojeno s bezmocností. Sám osvícen sémantickým prohlédnutím, musí předstírat sémantickou slepotu. Jde o tu známou situaci z dílu I, kapitoly 6.:

„A to není hloupost, pane Švejku,” řekl umělý otcovský tón, „když vy, podle udání policejního strážníka, který vás sem přivedl, způsobil jste sběhlidmu před manifestem o válce nalepeným na nároží a když jste pobouřili lid vykyky, ‚Nazdar císaři i Františkovi Josefovi. Tahle vojna je vyhrána!’“

„Já nemohu zahálet,” prohlásil Švejk, upíraje své dobré oči v zrak inkvizitora, „já jsem se rozčilil, když jsem viděl, že všichni touží ten manifest o vojnu a nejevjí žádnou radost. Žádný volání slávy, žádný hurrá, vůbec nic, pane rado. Tak jako kdyby se jim to vůbec netýkalo. A tu já, starý voják od jednadevadesátého regimentu, nemohu jsem se na to dívat, a tak jsem vykřikl ty ty, a já si myslím, že kdybyste vy byli na mém místě, že byste to udělali zrovna jako já. **Když je válka, musí se vyhrát a musí se volat sláva císaři i pánu, to mně nikdo nevymluví.**“

Překonán a zkrušen nesnesl ernožlutý dravec zrak nevinného beránka Švejka, sklopil jej na úřední akta...

Sice dále „*úřední brada*“ se pokouší vytknout Švejkovi, že jeho vlastenecké nadšení za těchto okolností může být především chápáno v ironickém smyslu, ale přesto nesnese tíhu Švejkových vlasteneckých argumentů a nechá se jakoby přesvědčit v tom, v co vůbec nevěří. Přece je velmi nevhodné popírat u „vzorného“ obana náhlý výron v elého patriotismu a oddanosti císaři a císaři.

Komika této situace spoívá, jak jsme viděli, v způsobilosti byrokratického kánonu, v mutaci vlasteneckých pojmů a schémat vzorného obanského postoje, ale také v reakci policejního úředníka, který – přestože si uvědomuje tu nestoudnou Švejkovu přetvářku – musí zůstat v mezích stanovené úřednické šablony. Švejk vykonává celou karnevalovou scénografii před svým soudcem, je vždy o krok-dva před systémem, odhaduje jeho implicitní přetvářkové požadavky a oběť je odehrává, aby je diskreditoval v samotné jejich podstatě.¹¹

Zdržme se u pojmu „ozvláštnění“ (rusky *osobnyj znak*). Podle Šklovského ozvláštnění „je skoro všude tam, kde je obraz“ (ŠKLOVSKIJ 2003:18). Jako základní příklad „algebraizace, automatizace v cíli“ autor uvádí děj, význam a cituje zápis z deníku Lva Tolstého, kde popisuje, jak utíral prach a najednou si nemohl vzpomenout, zdali utíral na jednom místě, nebo ne. Všudypřítomnost automatismu v každodennosti lze spatřit nejvíce v

¹¹ Pokud se vyslovuje před sudek, podle toho Švejk diskredituje rozkazy jejich nadměrně horlivým plněním, bývá to provázáno poukazem na železničářské stávkové podmínky: stačí jim plnit všechny předpisy a se doprava zastaví. MATHAUSER, Zdeněk: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární občasník*. 2003, ročník 14, číslo 8, s. 4. ISSN 0862-657 X

nev dom prováděných dějích a v „bezobsažných“ jazykových formulích – zvlášť ve formulacích píkaz a nařízení. A tím, že jím Švejk dává verbální „obraz“, vytrhává je z pody sociálních reflexí, ozvláštňuje je. Ozvláštnění je podle Šklovského způsobem vci zviditelnit, nepřiblížit je k poznání. Poznání vci je zárukou jejího bezprostředního vnímání, předsedného souhlasu s ní, jejího uvdomování jako konstanty, jako bytostné symboliky v zjednodušené formě algebraizace. Naopak vidění vci z pozice nějakého ozvláštnění (Šklovskij uvádí příklady z prózy Tolstého a z erotické tematiky v lidovém umění) je její znovuzrození, živé cítění, naplnění smyslem. Klíčové pojmy jako „znesnadnění formy“, „zvětšení obtíže a délky vnímání“ (tamtéž, s. 14) jsou na příkladu samotného Švejka zejména dobře aplikovatelné zvlášť na jeho způsob vyprávění. Takže je celkem – z hlediska autorova ešení pohledu do prostoru literárního zpracování karnevalového smíchu – zacházení dobrého vojáka s papírovými byrokratickými pravdami, s logikou píkaz a zákaz jistou metodou ozvláštnění.¹²

Vci je zjevnější mimo rámec svého automatického vnímání, takže opačný postoj Švejka – předsedhnout píkaz jeho okamžitým splněním, nebo dokonce i jeho parodickým zformulováním (*Já myslím, když jsem zatenej, že nemám práva chodit po chodníku*) – není nic jiného než karnevalové převrácení relace „nařízení – poslušnost“. Jako děsledek se její mechanická formulace (jako slovesný obraz, jako představa o ději – viz proces utírání prachu v deníku Lva Tolstého), dosud vnímaná bezvýhradně, ocitá v pozici zvláštního vnímání,¹³ kde se oz ejmuje její tupost a ubohost a nakonec se stává komická. Volání „a žije“ a „nazdar císaři“ jsou jednak zastíněny sémantickou slepotou, jednak ozvláštněním osvětleny sémantickým prohlédnutím. Avšak vždy se tyto projevy podrobení moci a lásky k monarchii pohybují v poloze odhadnutého a splněného očekávání, předsedněn deklarované poslušnosti, přehnaného konformismu a zejména jejich verbálně zvýrazněná póza pokory před násilně budovaným společenským automatismem ozvláštňuje samotné principy jeho postoje v plánu komediálním, a v děsledku tohoto karnevalového obrácení ho mění ve smyšlené strašidlo.

Zvláštní případ je i široce známé Švejkovo heslo „dobrého vojáka“ „poslušně hlásím“, čím mnohokrát přivádí v zúživost své velitele, zvlášť nadporučíka Lukáše. Ale zatímco vci svému oblíbenému nadporučíkovi Švejk tímto chováním projevuje jen úctu, jiná

¹² O tom, že je pro Haška v styl typická metoda ozvláštnění, se zmíňuje ve své poznámce i B. Mathesius, přestože to omezuje jen na užití obecné češtiny: „*Jinými typy ozvláštnění v naší literatuře básnické jsou slezismy v poezii Bezručových, technický slovník Bezdězinových, cizí slova v básních české dekadence. – V jazyku naší beletrie možno do této kategorie zařadit užívání obecné češtiny v próze (K.M. Apek Chod, K. Apek, tu a tam, a systematicky Jaroslav Hašek)*“. MATHESIUS, Bohumil: In ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. s. 22. Poznámka editora. ISBN 80-7304-026-3

¹³ Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předsedntu, vytvořit „vidění jeho, a nikoli „poznání“. ŠKLOVSKIJ, V.: tamtéž, s. 19.

situace toho nadměrného projevu vojenské disciplíny je rozhodně komické převrácení karnevalového typu. Formální jazykový prostředek spočívá v tom, že (jak zformulovali „erofluot žíhaný dravec“) díky své „malé inteligenci“ Švejk jakoby nerozumí rétorickým otázkám soudních lékařů¹⁴ a stále jim slušně a rychle odpovídá v duchu přesnosti všech vojenských pravidel. Manifestace, plakátová hlášená poslušnost je jen „zvláštní vnímání“ této abstrakce, „vytváření vidění“ její nesmyslnosti, vnitřní ztroskotání samotnou, organickou její formou a funkcí. To není Švejk v idiotismus, to je jeho karnevalové vstupování do zóny hry, aby ji zkarikoval, aby poskrvnil její krvežíznivou symboliku a obrátil ji ve směšnou potvoru. Dovolíme si tu delší citaci kvůli její vysoké přesnosti v komice Osud :

Vrchní štábní lékař přistoupil těsně k Švejkovi: „To bych rád viděl, vy mohl byste prase, co si asi teď myslíte?“
„Poslušně hlásím, že já vůbec nemyslím.“
„Himl donrvet,“ hulákal jeden z členů komise, binkaje šavlí, „tak von vůbec nemyslí. Pro pák, vy jeden siamskej slone, nemyslíte?“
„Poslušně hlásím, že já proto nemyslím, poněvadž je to na vojnu vojákům zakázáno. Když jsem byl před lety u 91. regimentu, tak nám náš pan hejtman vždycky říkal: ‚Voják nesmí sám myslet. Za ním ho myslí jeho představení. Jakmile voják začne myslet, už to není voják, ale nějaký prachvšivej civilista. Myšlení nevede...‘“,
„Držte hubu,“ přerušil Švejka z úst předseda komise, „o vás už máme zprávy. Der Kerl meint: man wird glauben, er sei ein wirklicher Idiot...“
Žádný idiot nejste, Švejk, chytřejší jste, mazanejší jste, lump jste, uličník, všivák, rozumíte...“
„Poslušně hlásím, že rozumím.“
„Už jsem vám říkal, abyste držel hubu, slyšel jste?“
„Poslušně hlásím, že jsem slyšel, abych držel hubu.“
„Himlhergot, tak tu hubu držte, když jsem vám poručil, tak víte dobře, že nesmíte kušnit!“
„Poslušně hlásím, že vím, že nesmím kušnit.“
Vojenští páni podívali se na sebe a zavolali šikovatele.

3. Karnevalizování symboliky salutování

Zvláštní podtyp odhaleného automatismu je neokané a prudké – respektive komické s ohledem na předcházející situace sémantické slepoty – uvádění nějakého prvku každodenní algebraizace vojenského aparátu a neodomyšlených společenských reflexí. Odhalení mechanismů oproti lidské přirozenosti vyvolává komický dojem, jehož výsledek – smích – působí jako sociální korektiv. V těchto případech se zcela zjevně uplatňuje známé

¹⁴ Navíc v epizodě s vojenskými lékaři Švejk převládá jeho inkvizitory, že vůbec nemyslí, poněvadž nemá právo myslet – je to znovu útok na formulaci vojenského předpisu, viz později, jak televizní nadporučík Lukášovi generálmajor von Schwarzburg „Důstojníci musí držet mužstvo na deset kroků od těla a nedovolit mu, aby přemýšlelo samostatně nebo dokonce vůbec nemyslelo, v tom že je tragický omyl posledních let.“ (Kn. II, kap. 1.).

Bergsonovo pojetí podstaty komiky je do jisté míry příbuzné makroteorii superiority. Ovšem je ovidiwný také protiklad, nesourodost prvků v temporálním vývoji stejného objektu (v zaslepení automatizace a v jeho odhalení). Z toho důvodu by podle Vl. Boreckého Bergsonovy názory na podstatu smíchu mohly být považovány za příbuzné i makroteorii inkongruence.¹⁵ Přesně z hlediska podstaty smíchu jakožto sociálního korektivu civilně obléčený jednoroční dobrovolník Marek s cylindrem na hlavě na cvičišti jednoročníků je v psychologickém vnímání situace v nadřazené pozici oproti obrstu Schrödovi. Ten si až po dlouhém rozhořčením levit všimá, že Marek salutuje v cylindru (Kn. II, kap. 2). Jádrem této slepoty, jejíž sémantická složka zatemněného zraku se v této komentované scéně mísí s „fyzickou“, je narcismus vojenské sebejistoty. Ve snaze ponížit Marka si zaslepený hned vem Schroder nevšimá, že jednoroční dobrovolník ponižuje samotný akt salutování, nejcitlivější strunu důstojnické pýchy.

Salutování není pro vojáka jenom povinnost, je to sociální gesto ve veřejné demonstraci poslušnosti před systémem. A pro důstojníka to není jenom aktem úcty a přiznání jeho nadřazenosti, autority, všemocnosti, ale i potenciální možnost realizovat svůj instinkt šelmy v uniformě – trestat, trýznit, chovat se hrubě. V románu je nemálo komických situací, kdy se tento symbolický akt v něho strachu a mlčenlivé pokory, souhlasu s pravidly represivní vojenské hierarchie znevažuje a karnevalově zesměšňuje. Sluha majora Wenzla Mikulášek, polekaný nečekaným vstupem nadporučíka Lukáše do baráku, „*dál salutoval a stále ještě seděl pítom na stole* (Kn. II, kap. 3).

Sám nadporučík Lukáš je přistižen plukovníkem Krausem von Zillergutem v okamžiku neodpuštitelné roztržitosti, v důsledku čehož se k plukovníkovu divotství ze ztráty a nálezu Maxe-Foxe přidává ještě další hned v, zformulovaný ve výtce Lukášovi, že „*nižší šarže musí vždy vzdát cest vyšším*“. Pro tuto zcela karikaturní postavu platí jedna nesmrtelná pravda: „*Voják... Když padne na bojišti, má před svou smrtí zasalutovat*“ (Kn. I, kap. 15). Když se po své budjovické anabázi Švejk vrací k nadporučíku Lukášovi, vstupuje do kanceláře s rukou zvednutou k epici a v chvilce vzdává cest:

„Který dobytek to zas klepá na dveře, cožpak nechte na dveřích ‚Nicht klopfen!‘? Herein!“

Lukáš otočil se na židli ke dveřím a upozoroval, že se dveře pomalu a tiše odtvírají. A stejně tak tiše vstoupil do kanceláře 11. marškuspanie dobrý voják Švejk, salutuje již ve dveřích a patrně již tenkrát, když klepal na dveře, dívaje se na nápis „Nicht klopfen!“ (Kn. II, kap. 5).

¹⁵ Bergsonovo lpění na funkci smíchu jako výsměchu vedlo řadu teoretiků komiky a humoru, počinaje s Berlynem, k zázování Bergsonovy teorie mezi **makroteorie superiority** [...] Nezdá se nám však, že by bylo možné Bergsonovu teorii redukovat pouze na rovinu superiorita versus inferiorita. **Inkongruence** mezi mechanickým automatismem a tvrdým dynamismem je přínejmenším stejně významná. BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky* Praha: Hynek, 2000, s. 81. ISBN 80-86202-65-8.

Scéna je docela zvláštní, a proto jí věnujeme trochu více pozornosti. Svým vstupem do kanceláře dobrý voják karnevalizuje jak úřednický protokolární a izolující formulaci nápisu, tak i samotný akt salutování. Při tom to vykonává dvojím způsobem a to svědčí o bohatství přístupu Haškovy komiky. Zaprvé Švejk salutuje předem, ještě před zavěšenými dveřmi a k tomuto typu komického ozvláštnění patří ještě jedna významotvorná složka: formálně pozitivní postoj, splnění předpisu salutování, formální souhlas s vojenskou normou, by v jejím karnevalovém podobnění. Naopak tím, že na dveře klepá, se Švejk formálně protíví úřednické normě, jež je stanovena cedulí. Tak je jeho vstup komicky protikladný, inkongruentní: blb narušuje (klepá) a „pokorně“ splňuje (salutuje).

Interpretace však může probáhnout i opačným směrem. Ovšem zaklepání není narušení, je to znovu zdůraznění reflexu vojenské disciplíny, poslušnosti a pokory. Důležitější faktor – předvést řádnost, podrobení byrokratické etiketě, odhadnout předem, že to, co by se jí hodilo – eliminuje ten nižšího ranku: ceduli neklepat a vkročit. Přesně tak, podle toho typu karnevalového ozvláštnění, dobrý voják odpovídá „poslušně hlásím“ na každou rétorickou otázku soudních lékárníků. Nesouhlasit s falešným liberalismem armádní administrativy, ale vyjít jí její pompézní vznešenost neustálým přetrváváním na protokolu, zdánlivou pokorností (klepat před vstupem) – to je postoj karnevalového zesměšnění u Švejka, který je zcela významově totožný s jeho vnějším a okamžitým splněním protokolu (*plivnouti do plivátka*). Naopak salutování je de facto zřejmě uskutečňováno v rozporu s normou: voják vzdává předem ještě na chodbě, před zavěšenými dveřmi, je presumpčně připraven na to odehrávání, není (podle ubohého pojetí von Zillerguta) ten pravý voják, který „do salutování má vkládat duši“. Do tohoto rituálu Švejk vkládá fyzicky předpojatou pózu, prázdné zmechanizované gesto panenky v uniformě, **ozvláštnění sociálního reflexu** v jeho parodované karnevalové podobě. A když se máme vrátit k výchozímu bodu, zase je Švejk v postupu komicky protikladný, inkongruentní ohledně stanovených příkazů: blb narušuje (salutuje) a „pokorně“ splňuje (klepá).

Dvojí možnost interpretace je imanentní této mikrosituaci i proto, že se oba akty odehrávají zároveň. Tento stručný situační nárys odhaluje pro Haška přiznanou ambivalenci komické realizace, která je znásobena i tím, že se uplatňuje v ambivalentním pojetí karnevalového svetonázoru.

Ale vraťme se k jednorámu dobrovolníku Markovi, který salutuje v cylindru. To je přesně stejný poměr mezi předpisem, jeho splněním a jeho narušením, jako i v situaci Švejkova vstupu do kanceláře. Trvat na protokolu znamená podle dalšího pojmu Šklovského

takový typ **parodického ozvláštnění**, který obnažuje metody jeho sepisování – byrokratickou tupost, hloupý, násilný způsob jeho dodržování a vnucování. Obnažená hloupost, nafoukaná megalomanie nemohou být strašné, proto se nakonec obracejí ve směšná strašidla: plukovník Schröder, i všechny paragrafy armádní etikety, i povinnosti vojáka, „*kteřé jsou mu předepsány v dienstreglamá*”.

Ohledně Haškem zvlášť oblíbené karnevalizace symboliky vzdávání cti bychom mohli zmínit ještě jednu epizodu. Jeden ze známých šílenců, hejtman Dauerling, předvolal k batalionsraportu jednoho vojáka za to, že mu nezasalutoval, „*když Dauerling jel přes nám stí ve fiakru v neděli odpídl se s jakou slepinkou*”. Až tehle rozložené reakce pana majora Wenzla tená pochopí, jaká byla obranná strategie viníka: Wenzl k němu na Dauerlinga: „*Jestli voják vám již tvrdil, že vás nevidí, potom vadě práva na korze vzdával est mně, obrácen ke mně, rozumíte, k majorovi Wenzlovi, a že nemohl se dívat dozadu na fiakr, který vás vezl, myslím, že se tomu musí vyhovět*.” (Kn. II, kap. 2). Zde se zjevně uplatňuje zmíněný princip hierarchizace priorit. Švejk klepe na dveře (vyšší priorita vojenské poslušnosti) a nedbá na nápis na ceduli (nižší priorita), vykonává to v rámci karnevalového zesměšnění, takže se na řízení samo oslabuje paradoxně v aktu svého zrodu. Tak i obviněný voják prostě postavil dvě autority jednu proti druhé. V monologu majora Wenzla se přesvědčnost a nekompromisnost armádních předpisů obrací na žalobce – nižšího důstojníka: salutování je jedno, ale patří vyššímu důstojníku. Uplatňuje se princip byrokratického sebeznížení podle zákonů velmi podobným zákonům divoké přírody. Důležitější je to, co se hodí silnějšímu, pravda patří tomu, kdo je mocnější. Když voják tvrdí, že uctil majora Wenzla, a proto si nevšiml Dauerlinga, „*se tomu musí vyhovět*”. Hejtman Dauerling je zesměšněn svým vlastním postojem, jeho nejmocnější argument týrání se stává jeho obviněním a trestem. Byrokracie samá požívá své oblidné tělo. Tupost, nelogičnost, armádní manipulativnost se ozvlášťují ve vzájemném protikladu.

Na velmi blízkém principu je založena ta klasicky známá epizoda, když „Švejk vycítil vážnost situace” a vydal povel „*Einstellen! Auf! Habacht! Rechts schaut!*”, zasalutoval, a tím pozvedl nad latrínou „*dva švarmy se spuštěnými kalhotami a s mezeny kolem krku*”. Za to ho Dub prohlašuje za idiota, ale je za to pokárán „latrínengenerálem”, který mu velí Švejka „*pro nejblížeji předepsáno navrhout k bronzové medaili*” (Kn. III, kap. 2).

4. Osvobození z morálního strachu

Ještě jedna epizoda vzdávání cti, která si zaslouží více pozornosti právě proto, že v ní se výrazně projevuje karnevalová komika osvobození z morálního strachu, se pohybuje právě na rozhraní mezi dvěma významovými poli, autodiskreditací a snižováním. Karnevalová metamorfóza dřívých obrazů v smyšlené strašidlo může, ale nemusí probíhat za spoluprástí konstitutivní složky materiálně-tělesného (často skatologického) prvku. V struktuře a významu materiálního snižování – nejrozsáhlejší typ komické techniky karnevalového modelu v Haškově románu – je přítomen objekt nižší tělesné povahy, kolem kterého osciluje komická proměnlivost v cíl, který se zapojuje do inkongruentních dvojic a spolu s prvky „vysoké“ abstraktní hodnoty ducha, morálky atd. provádí komickou reduplikaci.

V románu je několik docela významných scén, kdy se tupost a omezenost vojenských velitelů projevuje ve zvláštních způsobech potlačení lidské důstojnosti, při kterých iniciátoři těchto ubohých her mají hrdě v domě, že díky své chytrosti a vynalézavosti vytvořili originální cirkusový výstup. Tak šikovatel etapy v Dobromilu, kam přivedli Švejka jako ruského zajatce, nutí debilního vojáka Hanse Lóflera lézt jako pes po čtyřech kolem stolu s dýmkou v ústech, při tom i štkat, ale opatrně, aby mu dýmka nevypadla (Kn. IV, kap. 1). Také v Sanoku adjutant brigády hejtman Tayrle vycvičil svých dvanáct tlustých vojenských písařů odpovídat „unisono“ na otázku „Kdy prasknete, u ata?“ „Dle vašeho rozkazu, pane hejtmane.“ (Kn. III, kap. 4).

Sylvie Richterová ve svém článku *Ticho a smích* uvádí citace z knihy Jiřího Koláře *Prométheova játra*, kde autor vypravuje o divadelně inscenovaných zvrstvech gestapáků v koncentračních táborech (RICHTEROVÁ 1997:15). Interpretací záměr Richterové v návaznosti na citované pasáže Kolářovy knihy míří k otázce absurdní demonizace boží spravedlnosti – v centru analýzy je Biegler v sen, v němž se spícímu kadetovi zjevuje hejtman Sagner jako Pánbůh a krutě a nemilosrdně ho odsuzuje. V románu je několik podobných případů, přestože v nich velitelé ponižující lidskou důstojnost nejsou v roli nebeského otce. Přece podobnost je zcela zřejmá – sebejistota, pocit nedotknutelnosti a absolutní nadešlosti, v domě „božské moci“ je nesporný psychologický rys hejtmana Tayrleho, i šikovatele etapy v Dobromilu. Oba mají kromě psychologických rysů megalomanské povahy silný sklon vytvářet klaunskou dramaturgii, cirkusovou inscenaci s hravou, „zvířecí“, drezírující reží.

Avšak následující historka Švejka podle stejného psychopatického schématu modeluje razantní příklad karnevalového zesměšnění strachu. Týráný voják, pokora před absolutní

(božskou) mocí velitel , stálé v domí slabých a bezprávných, že se každou chvíli mohou stát ob mi rozmar kruté zv le – všechno to, co není výslovn vyjád eno ve Švejkov historce, je tam samoz ejm a bolestn p ítomné. Ale v postupném rozvíjení p íb hu se hr za m ní v karikaturu, d s se m ní v nezadržitelný smích. Celá historka za íná tím, že dva vojáci byli umu ení k smrti – krvežíznivá krutost je podána jen jako faktické up esn ní, mající konstruktivní a informativní vztah k situaci: „*Jednou m l jeden vopravdovskej tyfus a druhej vedle n ho erný neštovice. Voba byli svázaní do kozelce a regimentsarct je kopal do b icha, že jsou prej simulanti. Pak když ty voba vojáci um eli, p išlo to do parlamentu a bylo to v novinách.*“

Obršt Švejkova regimentu po odjezdu komise, která m la zjistit, zda jde v regimentu o „*tejrání voják*“, p íkázal všem kumpa kám, aby p ed ním defilírovaly a opakovaly to, co jim ekl: „*Tak jsme si, lumpové, mysleli, že nám ta komise pom že, drek nám pomohla*“ (Kn. I, kap. 8).

Strach je p ítomen, i když není vyjeven zdánliv nedbalým tónem Švejkova vypráv ní, strach existuje jako existen ní model absolutní, „boží“ všemocnosti, jako p edur ená osudová cesta pokory, bolesti a smrti, po níž lov k jde podle jednoho metaforického Haškova p irovnání „*na jatka jako dobytek*“. Tento p íb h není p íliš odlišný ani od nelítostných inscenací gestapák , zmín ných v knize Ji ího Kolá e, ani od interpretace S. Richterové o „pop ení božích atribut“ ve snu kadeta Bieglera¹⁶ – p ece vojáci („lumpové“) si mysleli že jim „*ta komise pom že*“, o ekávali od ní spásu a spravedlnost. Strach je p ítomen latentn , ale zároveň je všeobjímající a má nejen konkrétn sociální, ale existenciální charakter. P esn o vít zství nad podobným typem strachu mluví M.M. Bachtin¹⁷ – vít zství nad morálním strachem, nad strachem p edur eným, který paralyzuje, tísní, sklí uje v domí lov ka, vytvá í v n m pokorné smí ení s p edpov zeným osudem stát se ob tí n í despotické moci, n ího tyranského rozmaru.

¹⁶ V optice vojáka se ztotož ují dv pro n ho nejvyšší instance, vojenská plus nebeská, a hodnoty jako „spravedlnost“, „vyšší v le“ nebo „dobro“ splývají s hr zvládou. Jejich ztotožn ní je naprostým **pop ením božích atribut** : stvo itel je ni ítel, dobrotivý otec tyran. Spojení krajních protiklad , dobra a zla, zaplavuje snícího vojáka d sem – a tená se sm je RICHTEROVÁ, Sylvie: Ticho a smích. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 14. IBSN 80-204-0662-X

¹⁷

Jinými a zase Bachtinovými slovy smích vít zící nad strachem „*Neosvobozuje jen od vnější cenzory, nýbrž především od vnitřního cenzora, totiž od stracha před posvátností, před autoritami ským zakázem, před minulostí, před mocí ...*“ (příklad J. Kolára, s. 81.).

Práv to nejvíce rozzlobilo obršta Švejkova regimentu – „vzpouza“ jedenácté kumpanie je vytržení ze základního morálního strachu, vytržení z moci armády, z mří sociální kontroly represivního státu, z opojné ideologie pokory. Chvíli poté, co je blbý rozkaz vydán a kasárenská přítomnost a vojácká disciplína se začínají mnit v karnevalové karikování, se komický proud zastavuje – jedenáctá kumpanie svým ml enlivým protestem přerušuje smích tená e nad blbostí obršta i obršt v smích nad „*vlastní blbostí*“. Zp tným sm rem scéna nabývá vážnosti a pocitu sebeuv dom ní lidské hrdosti – je to jeden z mála podobných okamžik v románu. Ale rozhodnutí obršta, zb silého z vlastní bezmocnosti, napsat „*vlastnoru ní dopis k císa i pánovi, že se jedenáctá kumpa ka vzbou ila*“, prudce obrací zatím vybalancované významové nap tí této epizody v bujnou karnevalovou komiku. Tady jsou z ejmé bezmocnost instituce (strašidla), její tupost a ubohost po celé vertikále mocenské hierarchie i inkongruentní míšení vysokého a nízkého: adresování a pat i ná formulace dopisu leží v úrovni protokolární vznešenosti a oficiálnosti, dokonce i vážnosti (jde o vzpouza v armád) a ty jsou komicky sjednoceny s jeho vulgárním obsahem a nicotností. Nicotnost, v jejíž p sobivosti jsou aktivovány skatologický prvek a forma nadávky, je p edstavena jako velká, d ležitá a výjime ná záležitost. Ze strašidla se stává strašpytel, pocit morální svobody, který se nejd ív vážn zmocnil jedenácté kumpanie, se te realizuje i v bujnosti karnevalové komiky, v jejím nezastavitelném, vít zném smíchu.

Vlastnoru ním dopisem císa i p echázíme do pole materializace normy morálního strachu, do pole pravdy papírované. V zesm š ování ú ednických papír , nesmyslnosti jejich na ízení, respektive i blbosti státních a armádních institucí, jejich myšlenkových stereotyp a hlavn jejich psychologické povahy jsou nespornými favority Haškovy komiky raport putimského strážmistra Flanderky a bataliónní deník jednorodního dobrovolníka Marka, oficiáln jmenovaného na generál v p íkaz za „*batalionsgeschichtsschreibra*“. Karnevalového smíchu je ve dvou výplodech vášnivého papírování hodn , i když rozdíl mezi nimi také není málo. Blížkost je v tom, že oba p edstavují formu prázdné administrativy a kancelářského fungování společenského organismu vystup ovanou až na úroveň banality, absurdity a nonsensu; také i v tom, že oba parodují podle Bachtinova pojetí, že parodie je „*vytvá et si*

zesm š ujícího dvojníka“¹⁸ a v tomto chápání patří i k další části naší práce. Rozdíly jsou však dležitější: strážmistr to dle nálev domky, Marek zámrn; podle Flanderky je to pracovní poctivost – jeho fantazie jsou symetrickým odrazem byrokratických oekávání státní mašinérie, a podle Marka deník není jenom povinností, ale i krásnou možností projevit v tvr í form absurdních koláží vzpouru intelektuála. Jeho fantazie jsou odrazem hrdinských ambicí íšské a armádní ideologie, ale zároveň parodickou travestíí samotného vznešeného pojetí hrdinství. Oba však vr zné mí e znázor ují ty dva už prezentované principy karnevalového zesm šn ní: zámrné pln ní p edpisu, dokonce p edb žný odhad o ekávání p edpis („*Já myslím, když jsem zat enej, že nemám práva chodit po chodníku.*“) a tím jeho samou elnou eliminaci (Marek) a sebezní ení ve v elé oddanosti systému a v p ehnané realizaci jeho požadavk (Flanderka).

Putimský raport a bataliónní deník však otevírají poslední bod zdejších úvah o zkarikovaném strašidle a zejména o karnevalovém výsm chu nad silou papír a psaného slova, uzav eného do hloupých byrokratických šablon a formulací. Moc státního byrokratizmu se zakládá na p ísném, ásto puntíkásky strukturovaném právním systému, zbyte n p epln ním prázdnými administrativními formulacemi. Avšak je typické pro represivní stát a jeho byrokratický mechanismus práv nicotnostem p ídávat význam vysoké platnosti zákonné normy. Sociálním zt lesn ním absurdity státního byrokratizmu je zkamen lý ú edník a jeho symbolickým vyjád ením (ekvivalentním salutování v armád) jsou jeho papíry.

V papírech státní moci se vytrácí individuální lidská bytost. V papírovém mo i Osud individualita neexistuje, s ní se nakládá – podle p esné formulace Kosíkovy – jako s v cí nebo s veli inou. lov k je zinventarizován a zm n n na inkoustovou skvrnku, na grafickou jednotku, která se m že pohybovat dál donekone na, dokonce i po smrti jedince (viz historku Cikána Jane ka – Kn. II, kap. 4). Lidský život se vyvíjí ne ve skute nosti, ale na papíru, osud lov ka je redukován na pouhou papírovou katalogizaci, na matematickou a ásto i svévolnou statistiku. V blbých paragrafech, na ízeních a byrokratických formalitách, krutých zákonech se ustalují a zjevují slova represe, prost edky represe, výmysly represe, nepravdy represe.

¹⁸ Parodovat znamená vytvá et si zesm š ujícího dvojníka, vytvá et práv onen „sv t naruby“. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij um lec*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971, s. 174.

KAPITOLA II.

Vít zství nad strachem: zesměšnění papírové pravdy

1. Praktický ballast a významový posun prototypu

Ještě první polytematická Švejkova hospodská historka na první pohled znevažuje lidský život a k smrti lidské bytosti jako by byla lhostejná „*Von vzal flintu a bouch ho p ímo do srdce. Kulka vylet la panu hejtmanovi ze zad a ješt ud lala škodu v kancelá i. Rozbila flašku inkoustu a ten polil ú ední akta.*” (Kn. I, kap. 1). Z opa ného hlediska jde o parodické imitování d ležitosti, vnímání situace z „hlediska ideologie“ (podle terminologie Uspenského) byrokracie, a uvedení dvou záležitostí (smrti lov ka a služební dokumentace) do absurdního hodnotného vyrovnání, dokonce s tendencí p evahy „*škody v kancelá i*”. V pojetí despotické a megalomansky maniakální symboliky mocná ství se v Osudech ú ední papíry pohybují v nejvyšší vrstv hodnotové emblematickosti. Mohutný staletý íšský kolos má papírová kolena a korunu z celulózy, a proto komická optika karnevalového výsm chu se hodn soust e uje na toto centrum, aby státní moc ztratila svou symboliku byrokratické organizace a monarchického absolutismu jako nejzákladn jšího prost edku svého represivního fungování, aby spolu s ní ztratila v karnevalové vich ici smích i svou rovnováhu.

Už bylo e eno, že je dobrý voják vždy o dva t i kroky p ed systémem. Avšak funkce a prost edky tohoto systému mohou být využívány k prosp chu jeho oponent , a navíc dokonce k ú elu porazit systém jeho vlastními nástroji tak, aby se jeho moc obrátila v sm šnou bezmocnost. Dá se uvést n kolik epizod karnevalového zacházení se symbolikou psaného slova – ob as se symbolikou slova rituáln mluveného – ob vnímána jako formy dokumentárního a ideologického zt lesnění státní a armádní ubíjející moci.

Jednorodí dobrovolník Marek si svým Krankenbuchem (Kn. II, kap 2.) zajiš uje ádné vycházky z nemocnice. Landveráci ve vratech mu dokonce i salutovali, a když ho zastavovala patrola, sta ilo vždy jen ukázat Krankenbuch, aby se ho dále nikdo na nic neptal. Velký mechanismus (v pojetí Kosíkov) je poražen ve své vlastní tvrzi. Hloupost poslušných

uniformovaných loutek, jejich zbožování papírové autority a jejich lpění na psané formě státní a armádní moci dávají hrdinovi ten pocit svobody, který sám považuje za drzost. Hluboce p esv d en o bezvadném fungování obsahov „prázdného“ (formálně je kniha plná r zných jmen vymyšlených pacient s diagnózami a stupni horeky atd.), ale symbolicky posvátného papíru, se Marek dokonce p estal p evlékat do civilu. Papír nahrazuje všechno – legitimaci, služební postavení, dokonce i lov ka. P esn to zbožování administrativních schémat, psaného slova byrokratické moci je v Kosíkových úvahách ur eno jako redukování lov ka na v c.¹ Karnevalový smích vrací lov ku jeho p vodní obraz – zesm š ování strašidla jeho vlastními atributy p inášší pocit svobody, úlevu z morálního strachu, a navíc právo na vlastní výb r. Mark v Krankenbuch je práv to zrcadlení blbosti, o kterém mluví Richterová, ale do k ivého zrcadla karnevalu. Výsledek není pouhý obraz totožnosti, ale transformace, která nabývá nového komického významu: *prázdný symbol ídí zp tn mechanické prost edky a funkce represivní moci a zjevuje sekundárn jejich vlastní prázdnotu*. Epizoda s Krankenbuchem je pro tento typ komiky Haškova díla p ízna ná. Vytvá í se vedlejší, zkarikovaný obraz papírové pravdy, kolem kterého se otá ejí logické souvislosti situace. Na ízení a p edpisy, p íkazy a zákony už p sobí zp tn na své hloupé stvo itele a uživatele. Paradoxn se jejich výklady pouhými drobnými sofistickými kejklemi stávají p ekážkou pro systém a úlevou pro jedince. Manipula ní mechanismus je sám sebou zmanipulován. Tato paradoxnost spo ívá p edevším v praktické aplikaci prakticky neuplatnitelných, pasivních prv k . Každý p edpis má sv j **praktický balast**. Protagonisté Osud ásto zaujímají formálně „stejně“ ideologické hledisko,² jako mají samotné hlasy papírové pravdy. Jenomže tyto samotné hlasy v jejím reduplikovaném obrazu vedou do íré prázdnoty p r a k t i c k é h o b a l a s t u , ob as do zón vymyšlených pseudonorem. Tak je zesm š n na samotná anatomie veli enstva papír , karnevalovou parodií „zesm š ujícího dvojníka“ je poskvrn na sama jeho byrokratická posvátnost.

Cestou vlakem z Bud jovic na Bruck v trestaneckém vagonu jsou Marek a Švejk ve společ nosti nafoukaného a hloupého kaprála – jeden z obraz románu zt les ující

¹ ... lov k má být a je neustále za azován do zracionalizovaného a propo itatelného systému, kde je s ním nakládáno, disponováno, smýkáno a pohybováno, kde **je redukován** na n co nelidského a mimolidského, tj. **na propo itatelnou a disponovatelnou v c i veli inu**. KOSÍK, Karel: Hašek a Kafka neboli groteskní sv t. In *Z d jin eského myšlení o literatu e: antologie k D jinám eské literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro eskou literaturu AV R, 2001-2005, sv. 3, s. 109. ISBN 80-85778-38-6

² ... , ; , ... : , 2000. . 26. ACADEMIA. ISBN: 5-267-00280-1

primitivnost armádního mechanismu. Po všech možných legracích, kterými ho oba zasypali, začíná i psychologický útok na jeho vysoký ideál „*sloužit za supu*“.³

„Tak vidíte, pane kaprál,“ poznamenal Švejk, „že to není žádná legrace, vozit arestanty. V nás se musí peovat. My nejsme žádný voby ejný vojáci, který se musejí sami vo sebe starat. Nám se musí všechno p inést až pod nos, pon vadž jsou na to na ízení a paragrafy, ktorejch se musí každej držet, pon vadž by to nebyl žádněj po ádek. ‚Zav enej lov k je jako dít v pe ince,‘ íkával jeden známej sy ák, ‚ten se musí vopatrovat, aby se nenastudil, aby se neroz ílil, aby byl spokojenej se svým osudem, že se mu chudá kovi neubližuje...“ (Kn. II, kap 3.)

P ízna né pro komické utvá ení situace je zacházení s ú ednickým jazykem, jde práv o to „jakoby“ zaujímání známého ideologického hlediska – „*pon vadž jsou na to na ízení a paragrafy*“, „*pon vadž by to nebyl žádněj po ádek*“. Ale pokud se jazyk drží ideologické formulace sd lení, je význam dislokován do zóny vymyšlené normy, by navazuje na objektivn existující p edpisy – práva v z , pravidla pé e o n . Z toho d vodu výše v diskusi s názorem Richterové na odraz v nekone ném zrcadlu blbosti bylo uvažováno spíše o zp sobu transformace, a ne o pouhé symetrii. Pokud jde o komickou reduplikaci, novotvar je nej ast ji tv r í významový posun prototypu. Komika se nerodí v pouhém násobení jednozna ného prvku všeobecné, všudyp ítomné blbosti, ale v inkongruentním protikladu ve splývání novotvaru s originálem. Podívejme se na to, jak nejzákladn jší právníký pojem „zákon“ a dále i byrokratický „na ízení“ posouvají sv j význam v rámci komické reduplikace.

Jednoro ní dobrovolník Marek nejd ív p ívádí desátíka do zoufalství podrobným objasn ním, že se dopustil chyby, když dovolil polnímu kurátovi jet s nimi („*I kdyby se k nám cht l p idat císa pán, tak jste to nesm l dovolit.*“), a navíc že je ta chyba nenapravitelná, protože se nesmí od trestaných vzdálit, aby to oznámil, ani nesmí pustit n koho z eskortovaných voják , aby to oznámil za n j. Švejk nadále vystup uje dilema, že v jedenáct musí byt osvobozen, jelikož „*Žádnej voják nesmí bejt dýl zav enej, než mu pat í, pon vadž na vojn se musí zachovávat disciplína a po ádek*“, na ež ho Marek dovádí až do klasicky zformulovaného paradoxu: „*Rozhodn nesmíte zadržovat nikoho, který má vyjít na svobodu. Na druhé stran nesmí nikdo opustit podle platných p edpis arestantský vagón*“. Reakce zesm šn ného strašidla je zcela p írozená, desátíka namítá, „*že nedostal žádných papír*“, drží se pevn svého byrokratického t žišt , papírové pravdy. V d sledku toho následuje Mark v protiargument, jeden z nejkrásn jších výtvor jazykové komiky Osud ,

³ Zapomenutý frazeologismus s významem „sloužit za pouhé jídlo“.

spoívající v syntagmatické kontaminaci známého p ísloví a situa n vyplývajících záv r : „Milý pane kaprále,“ ozval se jednor ní dobrovolník, „papíry nejdou samy k veliteli eskorty. Když hora nejde k Mohamedovi, musí jít velitel eskorty sám pro papíry.“ Papírová pravda komicky promíchává svou banalitu a šablonovitost života se staletou moudrostí Východu, navíc pro desátníka, jehož intelektuální obzor je p íliš úzký („váš duševní obzor se vám ještě víc zoužít“), její ubohé alogické k ížení s paremiologií p sobí p esv d iv ji: jednak kv li citelnému nádechu „moudrosti“, obsažené v p ísloví, jednak kv li elementárnímu p edpokladu, že psaná „pravda“, pravda papíru, vždy n aleží svému adresátovi, že jsou neodlu iteln spjatí. P ipome me si fatální setkání plukovníka Bed icha Krause von Zillerguta s nadporu íkem Lukášem, p i kterém nad ízený vy ítá svému pod ízenému, že ne te zprávy v novinách: „Vy jste ne etl inzerát, který dal váš p edstavený do novin? [...] Kde je disciplína? Plukovník dá inzeráty, a nadporu ík je ne te.“

ili nejkomi t jší ost í tohoto p írozen komického výroku je v tom, že desátník tomu v í. Papírová pravda m že být prolhaná, nehumánní, alogická až blbá, ale když je podána jako institucionální formulace, musí být platná. Vzornou citací pravidel si onen bystrozraký Žid zachránil život p ed generálem Finkem von Finkensteinem, nemilosrdným odborníkem na náhlé soudy: „Pane generále, já jdu dom , už jste m pov sili, a podle zákona nemohu být za jednu v c dvakrát pov šen.“⁴ (Kn. IV, kap. 1).

Ve stejné epizod jízdě vlakem na Bruck jednor ní dobrovolník Marek vy ítá kaprálovi, že v trestaneckém vagónu nejsou p esn dodržena všechna pravidla a na ízení, p i tom svévoln cituje p esné na ízení, avšak pro desátníka p esv d ivým byrokratickým tónem:

V dopln ní c. k. na ízení ze dne 21. listopadu 1879 má se nacházeti v každém arestantském vagón záchod. Není-li takového, má být opat en vagón krytou nádobou na vykonávání velké i malé t lesné pot eby arestant i provázející stráže. Zde vlastn u nás se nem že mluvit o arestantském vagón , kde by mohl být záchod. Nalézáme se prost v jednom p epaženém kupé, izolování od celého sv ta. A také zde není oné nádoby...

Záke ná rafinovanost Markova manipula ního p ístupu je založena na tom, že text vykládá na rozhraní pravdy a výmyslu. Po p íchodu inspektora, d stojníka doktora Mráze, do vagonu s trestanci je neš astný desátník opravdu pohnán k raportu. Krutost a absurdní bezohlednost v p ehnaném dodržování armádních p edpis se nejednou projevuje na

⁴ P írozen tato epizoda komický ú inek nemá. Krutý generál se sice nelekl hlasu papír , ale jeho smích – nevysv tlitelný v proudu vypráv ní – jako by byl radostným smíchem uv domené absurdity. Nebo ještě hloub ji – uv domené skute nosti, že se Žid nau il žít v absurdit a zacházet s absurditou, která tak lehce stírá rozdílnost života od smrti.

stránkách Osud v situacích, kde vojáci picházejí o život („...jeden infanterista byl nedávno v Srbsku zastřelen, poněvadž se najednou svou konzervu, kterou měl si nechat na tři dny...“ – Kn. II, kap. 3). Jako náznak Velkého mechanismu si je blbý desátník pln v dom toho, jak vysoko a široko se mohou rozprostit znění a uplatnění paragrafů. Proto smyšlené fantazie Švejka a Marka mu připadají zcela pravdě podobné. Ideologické hledisko vypadá stejné – přece je očitováno datum vydání tohoto nařízení, i když v parodickém zdvojování Markova případu jde o aktivování praktického balastu: je všem jasné, že za války předsnost hygienických norem nařízení v trestaneckých vagónech nemůže být na sto procent dodržována. Ale tím, že do popředí smyslového centra vystupuje praktická nicotnost, a přitom trvá na svém uvedení do přítomnosti silou, hlasem a nekompromisností papírové pravdy, se vytváří právě ten „zesměšující dvojník“ – dvojí obraz, který uvolňuje karnevalovou komiku.

Jen náhodný výběr nějakého data postačuje, aby se stylistická nápodoba byrokratického jazyka změnila v pevnou a nespornou formulaci vojenského přípisu: „doplnění c. k. nařízení ze dne 21. listopadu 1879“. Na nařízení má své „znění“, svou jazykovou „melodii“, svou „orchestraci“. Z jazykového hlediska je docela zajímavé podívat se na to, co je předsn v Haškově románu ozdobováno zkratkou „c. k.“ (*císařsko-královský*), samozřejmě s ohledem na kontext: například poručík Dub, zmučen nesnesitelnou kocovinou, si přeje, aby na jeho hrob bylo poznamenáno, že zaživa „byl též před válkou c. k. gymnasiálním profesorem“ (Kn. III, kap. 4); jedna z mnoha knížek blbých armádních anekdot nese titul „Víděský útek z c. k. polní kuchyně. Ohlédnutí Artur Lokesch“ (Kn. IV, kap. 1); a ještě jsou k dispozici výrazy a formulace jako „A žije c. k. kretenismus!“ (Kn. II, kap. 2); „C. k. dodavatelé mrtvol s hvězdičkami i bez hvězdiček.“ (tamtéž); „...zářily svatla z c. k. továrny na masité konzervy, kde se pracovalo dnem i nocí a zpracovávaly se různé odpadky...“ (Kn. II, kap. 3); „C. k. koky v mnohých případech nekonaly však svou povinnost“ (Kn. IV, kap. 1); „Kamaráde,“ ozval se náčelník c. k. padouch, „ty mně nevěš. Vždy nás čeká stejný osud.“ (Kn. IV, kap. 1) atd. Komická inkongruence uvedených případů tkví jednak v sarkastické propojenosti nízkosti se zkratkou monarchické instituce, jednak v ironickém splývání nicotnosti a nafoukaného patosu. Z nenormálních administrativních klasifikací se vyvozuje asociativní dojem, že se všechno dá zbyrokratizovat, zařadit pod fiktivní číslo nekonečných papírových monster, i fiktivnost míjí až k faktické bezobsažnosti navzdory formální přebujelosti grafických nártů, jak je to krásně znázorněno v povídání o utrpení strážmistra Flanderky: „A okresní etnické velitelství bombardovalo ho denně dotazy, pro něž zodpověděl dotazník pod číslem (72 345)/(721 a/5)

d, jak vy ízena instrukce pod íslem (88 992)/(822 gfch) , jaké jsou praktické výsledky návodu pod íslem (123456)/(1292 b/r) V.“ (Kn. II, kap. 2).

Ostatn k manipula nímu výkonu zesm šn ní papírové pravdy sta í i jen p esv d ívé, sebev domé vyhlášení n eho za platný zákon, aby bylo byrokratické strašidlo p ílákáno do zóny vymyšlené pseudonormy. P esn takový je p ípad verbálního souboje Švejka s velitelem jiné eskorty, té, kterou byl doprovázen do štábu brigády do Wojalycze poté, co se zjistilo, že není dezertérem. Navíc je situace zesm šn ní doprovázena vyprav ovým hodnocením:

Když totiž Švejk na nádraží projevil p ání, by dovoleno mu bylo se vymoit, ekl mu frajtr docela hrub , že bude mo it, až p ijede k brigád .

„Dobrá,“ ekl Švejk, „to mn musejí dát písemn , aby se v d lo, až mn praskne mo ovej m chý , kdo mn to ud lal. Na to je zákon, pane frajtr e.“

Frajtr, chlap od vol , se lekl toho mo ového m chý e, a tak slavnostn na nádraží celá eskorta vedla Švejka na záchod...” (Kn. IV, kap. 3)

Bez ohledu na to, zdali jde o praktickou nicotnost, která je povýšena na „na ízení“, nebo o vymyšlení neexistujících zákon , pravda papír je nespornou samoz ejmostí, které se každý armádní „chlap od vol “ lekne. To umož ũje karnevalové zacházení jak s každým hlupákem v uniform , tak i se samotnou podstatou institucionálního papírování.

Karneval osvobozuje lov ka od všeobecných, všeplatných norem chování, ale pokud za antické doby a st edov ku se to projevovalo na m stském nám stí jistou familiarizací mezilidských vztah , karnevalizace (podle obecného Bachtinova pojetí „*p enášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizaci literatury*“) v Haškových Osudech obrací funk nost normy a dává ji do komického protism ru, pi emž jen áste n m ní její formální stránku: bu ji redukuje do praktické nicotnosti, která sice existuje jako sou ást v tšího p edpisu (nebo alespo by mohla existovat⁵), nebo vytvá í zvláštní, neexistující, ale hypoteticky možný p edpis v systému všemožných nesmyslných p edpis . D ležit íší je posun významu, který pro zesm šn né strašidlo není pochopitelný. Nadále v analýze budeme pozorovat, jak bývá papírová pravda (která ob as mluví, protože je její verbalizace primárn založena na psaném dokumentu a posvátném statutu zákona) zesm šn na postojem karnevalového snižování, vulgární materializace a hrubého zt lesn ní,

⁵ V Liskowci, když hladoví vojáci ekají na uva ení houževnaté krávy, ú etní šikovatel Van k te nový rozpo et, který dostal v Sanoku v brigádní kancelá i, „*týkající se zásobování vojska produkty*“, a dokonce se usmívá nad jedním „*paragrafem rozkazu, ve kterém se zakazuje používati p i úprav polévky pro mužstvo šafránu a zázvoru*“. (Kn. III, kap. 4.)

avšak v této části pozorujeme jen ty případy, kdy se objekt karnevalové komiky zesměšňuje sám, zevnitř, svými vlastními prostředky.

Nicotnost v papírových nářezích je symptomatický projev nejenom megalománie statní mašinerie, ale i její šelmovské snahy zachytit všechno do absolutní pokorné propozitelnosti (podle citované Kosíkovy myšlenky), obrátit lovka, společnost, živý život v **technokratickou kartotéku** na dosah ruky, jejíž prvky jsou hotové k dalšímu bezbrannému zpracování.

2. Dutý patos

Další příležitosti karnevalizace papírové pravdy je docela zvláštní, za první po stránce formální spíše jde o slovo mluvené, za druhé po stránce obsahové je v něm rituálně implikován morální postoj. Po krádeži slepice rodiny Istvánových je Švejk obviněn svým oblíbeným nadporučíkem, že „zapomněl na svou přísahu“. Morální výčitka je okamžitě Švejkem vyvrácena, když jedním dechem oddeklamoval celou přísahu. Primární komický dojem je založen na doslovnosti – dobrý voják realizuje, zvouc uje jednu metaforu, což je pro Henri Bergsona jeden z nezákladnějších principů transponování slovesné komiky,⁶ ke kterému se ještě budeme vracet. Doslovnost ve Švejkově chování je mnohokrát zdrojem jazykové komičnosti, a dokonce ne vždy je výsledkem nedorozumění, nebo alespoň některé její projevy silně rozkolísávají ustálené představy, že Švejk všechno dělá nezáměrně, že všechny jeho přešvihy jsou nahodilé. Například stále v tónu a v souladu s předpisy vojenské etikety Švejk odpovídá na nepřímou otázku poručíka Duba: „Obraceje se na Švejka, řekl k němu esky: „Ty mně piješ krev, vi?“ „Piju,“ odpověděl stojně Švejk.“ (Kn. IV, kap. 3). Podstata komičnosti citování celého textu vojenské přísahy však v doslovnosti není.

Bylo už zřejmé, že Švejkovy výhradní projevy podrobení moci a lásky k monarchii se často pohybují v poloze odhadnutého a splněního očekávání a že jejich verbálně zvýrazněná póza pokornosti před násilně budovaným společenským automatismem ozvlášť uje samotné principy jeho postoje v plánu komičnosti. Citace celé vojenské přísahy je komické parodování zesocializované papírové pravdy, postupně přecházející z úředních archívů do lidského v domě. Komika však není homogenní, projevuje se různorodě. To lze pozorovat v několika rovinách.

⁶ Vyjadřená myšlenka se stává smyšlenou, soustředíme-li se na hmotnou stránku metafory. BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 56. ISBN 80-206-0404-9

Za prvé v mezitextové perspektivě románu to není první citace vojenské písničky, poprvé je její malý fragment použit v jedné pasáži vyprávění, ve které je smutná a vážná, ale zároveň i jednoznačná a nesporně vyjádřená pozice antimilitaristického postoje, přestože, jak ukazuje i Blažíšek, podobné pasáže v *Osudech* v béc nejsou čistým jevem.⁷ Porovnejme obě citace: Švejk cituje „...*na ízení a rozkazy ve všech službách plniti, proti každému nepříteli, buď kdo buď a kdekoliv toho požádá v le Jeho císařského a královského Veličenstva, na vodě, pod vodou, na zemi, ve vzduchu, ve dne i v noci, v bitvách, útocích, zápasích i v jakýchkoliv jiných podnikcích, v béc na každém místě ...*“ (Kn. III, kap. 2); a vyprávění o ní nenápadná mikrocitace, přirozeně zabudovaná do jeho delšího zarmouceného proslovu: „*Lidi šli v celé Evropě na jatka jako dobytek, kam je vedli vedle ezníků císaře, krále a jiných potentátů a vojvodů knížky všech vyznání, žehnajíce jim a dávajíce jim falešnou písničku, že na zemi, ve vzduchu, na moři a tak dále...*“ (Kn. I, kap. 11 / 1).⁸ Komický efekt v konfrontaci dvou pasáží je založen na absurditě, přestože v tom však není nijak silný pocit ován, zde karnevalový smích neexistuje. Spíše jedovatý sarkasmus – typický výplod smíchu satirického – v odrazu slavnostně opakované, nazpamětané písničky do názoru historického pozorovatele, odhalujícího pravdivost dobových událostí, že lidé písničkou falešnou. To je jedno ze vzácných míst *Osudů*, kde se falešnost písničky odhaluje a hodnotí.

Za druhé komický efekt – už ve své vitální, relaxující podobě – se projevuje v určité scénografické ztvárnění situace, v její zjevné inkongruenci mezi verbálním postojem a postojem gestikulacím: Švejk recituje text písničky, ale přestože jakoby náhodou zvedá z podlahy mrtvou slepici, kam spadla poté, co mu ji vyrazil z ruky rozrušený nadporučík. Inkongruence je dvojí povahy: jednak během recitace vysoce patetických slov se dobrý voják v domě drží svých pragmatických záměrů uvařit slepici polévku (protiklad slov a myslí), jednak během svého vznešeného proslovu drží v ruce obě svého marodérského zločinu, přitom se k ní chytrácky znovu dostává za své verbální kanonády, kdy je pravděpodobně nadporučík Lukáš paralyzován překvapením. Vysoká slova „v řen“, „vojsko“, „prapor“, „korouhve“ atd. jsou v komicky neshodném sousedství s nízkou polohou Švejkova výkonu a jeho scénograficky imanentních pohybů a gastronomických chutí. Nezapomeňme ani na komickou reduplikaci slova „amen“, které se pocitově jedná jako slavnostní konec rituálu, jednak ve faktickém vztahu k slepici mrtvole (gesto pozvednutí slepice z podlahy a její

⁷ Tady konečně zní s plnou silou tón společenské kritiky (jde o jinou pasáž! – pozn. B.D.), to psal opravdu bojovník proti militarismu. Jenomže podobné pasáže se v *Osudech* objevují velmi zřídka a hlavně trvá rušivě z ostatního kontextu: komentují vlastní dění *Osudů* jakoby z jiného, duchu románu nepřiměřeného sv. ta. BLAŽÍŠEK, Přemysl: *Hašek v Švejkovi*. Praha: československý spisovatel, 1991. s. 150.

⁸ O skutečné falešnosti písničky a o násilí, kterým kvůli vojáci byli nuceni viz: DOBOSSY, László: N které prameny Haškova Švejka. Přel. Rossová, Marcela. *česká literatura*. 1983, ro. 31, . 1, s. 60-63. ISSN 0009-0468

p i azování do „rituálu“ láká k interpretaci o možném p ekrývání dvou sémantických polí). Výška ducha je proniknuta nízkostí st eva – jemn se poci uje známý význam vertikály t la a kosmu z Bachtinových teoretických výklad (v eském p ekladu J. Kolára „význam topografického t lesného „dole“ – s. 237, v originálu – „“).

Za t etí – a práv v tom je nejzákladn jší komický ú inek situace – zopakování p ísahy je autentická citace. Blaží ek zcela jasn p edstavuje funkce a p í inn -d sledkové vztahy podobné autentické citace – „brigádní p íkaz o tom, že Itálie vypov d la Rakousko-Uhersku válku.⁹“ Práv Blaží ková formulace „**dutý patos**“ je jádrem komického vyzn ní této situace. Ocitováním Švejk aktualizuje smysl vojenské p ísahy, ozvlášt uje ji, zviditel uje ji, vytrhuje ji z každodenního automatismu, kde se objevuje jako vnucená papírová povinnost. Její plné vyzn ní obnažuje její absurditu, nesmyslnost jejího smyslu, bezobsažnost a prolhanost jejích hromových frází. Citace se odráží v hluboké perspektiv dosavadního d ní.

tená dob e ví, že tu p ísahu složili všichni krotcí nešikovní Balounové; všichni simulanti; všichni vojáci zast elení za to, že sn dli svou konzervu najednou, nebo za to, že se roz ilili, když pan hejtman sekl šavlí n komu ženu (Kn. I, kap. 9), jinému chlape ka (díl. II, kap. 3); všichni pov šení za to, že „zdráhali se propíchnout ženu a chlapce jednoho úžáka pod Šabacem“ (Kn. II, kap. 4) a dokonce i vojáci t ch dvou batalion „c. k. p šího pluku ís. 28.“, které „p ešly ... i s d stojníky k Rus m za zvuk plukovní kapely“.

Jak vy ítal Švejkovi ernožlutý dravec: „*takový vlastenecký projev mohl a musel ú inkovat na obecnstvo spíše ironicky než vážn* “. A jde práv o to – o karnevalovou parodii, o vytvá ení dokonalého zesm š ujícího dvojníka, jehož kontrapunktická papírová oficióznost budí svou významovou prázdnotou jen osvobozující vít zný smích. Není asi zapot ebí dodávat, že ohledn své komiky je tato epizoda polyfunk ní, že t i její ukázané komické roviny jsou navzájem propojeny a že se také navzájem dopl ují.¹⁰

⁹ Nap íklad brigádní p íkaz o tom, že Itálie vypov d la Rakousko-Uhersku válku, není ocitován kv li jeho v cnému sd lení; to podal už p edtím vlastními slovy vyprav . Vypráv ní se navíc „zdržuje“ doslovnou obsáhlou citací p íkazu, protože jeho autentické formulace **zt les ují dutý patos**, který se ocitá v p íkrém rozporu s postojem voják , a podstatn tak spoluutvá í významové nap tí epizody: primární roli nehraje zprost edkovávaná skute nost, o níž brigádní p íkaz referuje, nebo k níž vyzývá, ale (necht ná) výmluvnost skute nosti, jíž tento p íkaz sám je. BLAŽÍ EK, P.: tamtéž – s. 95.

¹⁰ V mezitextových souvztažností a komunikací jednotlivých ástí díla významové pole p ísahy je „obohaceno“ i dalšími sémantickými nuancemi, které s ní zachází zcela podle logiky karnevalového topografického „dole“ a p emíš ování center vysokého a nízkého: „*Nešet i mne,*“ vybíz el toho pochopa, který mu dával klystýr, „**pamatuj na svou p ísahu. I kdyby zde ležel tv j otec nebo vlastní bratr, dej jim klystýr, aniž bys mrkl okem. Mysli si, že na takových klystýrech stojí Rakousko, a vít zství je naše“ (Kn. I, kap. 1. / 8.)**

3. Jazyk papír

A) Elidování – algoritmizace cenzury

Nakonec existují v Osudech takové momenty, kde se papírování zesměšuje uvnitř svého světa a již za svého zrodu. Komika se neprojevuje v napětí mezi pravdou papíru a životem nebo společností. Paradoxní obludnost byrokratických útvarů soustřeďuje pozornost na samotnou **podstatu jazyka nebo komunikační realizaci**. V tomto smyslu je pro Haška v románě významný už uvedený příklad nestvorných krkolomných indexových hesel různých nářezů, které mátl hlavu strážmistra Flanderky, nebo také historika tajemné šifry na stránce 161. „*Die Sünden der Väter. Novelle von Ludwig Ganghofer*“ (Kn. III, kap. 1). Chceme avšak uvést dva ne tak populární příklady, jejichž komická povaha je založena na protikladných *principech elidování a opakování (a hromadění jako jeho podtyp)*, iluze je pojato na nedostatku a nadměrnosti. Tyto dva protipóly v jazykové technice zpracování komického efektu jsou si vzájemně blízké.

Švejkova stará posluhovačka paní Müllerová je uzavřena „*do koncentračního tábora do Steinhofu*“. Krátký dopis od ní má také i významotvornou stránku vizuální. Dopis vypadá tak:

Milá Aninko! Máme se zde velice dobře, všichni jsme zdraví. Sousedka vedle na posteli má skvrnitý..... a také jsou zde něrné..... Jinak je vše v pořádku. Jídla máme dost a sbíráme bramborové..... na polívku. Slyšela jsem, že je pan Švejk už....., tak n jak vypátrej, kde leží, abychom po válce mohli mu dát ten hrob obložit. Zapomněla jsem ti říct, že na podlaze v pravém rohu je v bedničce jeden malej pejsek ratlíček, štáček. Ale to už je kolik neděl, co nedostal nic žrát od té doby, kdy si pro mne přišli pro..... . Tak myslím, že je už pozdě, a že už je ten pejsek taky na pravdě..... .

Primární funkce **figury elipsy** je „anulovat“ danou jazykovou jednotku, která je ztracena jakýchsivod „nechtěně“. Vynecháváním může elipsa způsobit dvojsmyslnost (na tomto principu je založena jazyková komika v historce o sklepmistrovi, který v hospodě U Brejšky dostal přes hubu za to, že při pítí říkal „*My se na vás, vy se na nás...*“ – Kn. IV, kap. 3) nebo upoutat pozornost na jinak zcela nenápadný bod textu. Jiná zvláštní stylistická funkce

elipsy spoívá v tom, že vypuštím slova z kontextu se aktivují kompenzační významové mechanismy. Jazyková recepcce se snaží elidované slovo najít, zvlášť v případech, kdy jde o tabuizování. Zákaz vábí tvří uchopení myšlenky a zámím elidované, nevyslovené slovo rezonuje v neuzamykatelných kulturních prostorách v domí. Elipsa v případě dopisu od paní Müllerové funguje tak, jako by fungovala pímá nominace. Papírová pravda se mechanicky soustřejuje na „zakázaná“ slova, avšak nedbá na kontext. Mechanická, **algebraizace** cenzury (nazveme ji ještě „**algoritmizace**“) se vrhá na jednotlivá slova, považovaná za nebezpečná, jejichž potenciální náplň by mohla uškodit svatozářní ideálnosti monarchie, systému, říše atd. Dokonce slovo „zemít“¹¹ primárně vynechané v jeho kontextuálním vztahu ke Švejkovi je potom na konci dopisu automaticky zase elidováno, i když je ve vztahu k pejskovi.

Dopis postihuje metody onoho šíleného jazykového postoje cenzurování nejen v hloupém stereotypu běžné praxe, ale i v hloubce jeho ideologie. Prázdné místo je znakem pozice ideologického zásahu cenzury, které mlčky mluví. Z prázdných míst hledí do svetského lovu ka ubohá podezíravost, bdělá maniakální ostražitost, schizoidní nedvěra ke všemu a ke všem. Přitom je strach z vševidoucího oka smyšlný svým primitivismem. Schéma dopisu je emblematické pro celou dobu, pro celou společnost. Velký mechanismus se koncentruje na jednotlivá slova stejně jako na jednotlivé lidi (Palivec, paní Müllerová), aniž by byl schopen pocítit celkový smysl jazykového (a zároveň i sociálního) kontextu, který zůstává nedotčen. Slova budou elidována, význam zůstane, lidé budou eliminováni, avšak společenský postoj vzpoury a nesouhlasu nezmizí. Algoritmizace je cyklicky uzavřený životní postoj, který brání jedinci v pohledu na dálný obzor. Takové algoritmy tenají i Osud nacházejí i u postavy generála Finka, u tajného policisty Bretschneidera, u vrchního vojenského lékaře Bautze, u doktora Grünsteina i mnoha jiných. Tento širší princip algoritmizace, avšak v jiné, užší podobě – v podobě mechanického hromadění – Richterová pokládá za příznačný pro celý román.¹² Komičnost, zprvu povstávající z roviny jazykové absurdity zcela jasně „nejasnosti“, se rozrůstá na roviny historické skutečnosti. Zjevuje

¹¹ Zároveň je výraz „*dát ten hrob obložit*“ ponechán, jelikož ho cenzura nepociťuje jako nebezpečný, i když z jeho přítomnosti je primární význam v textu zcela jasný. Tato ubohá a zároveň i komická omezenost nemožnosti pocítit elementární jazykové vztahy a souvislosti je v tomto případě projevem v planu mezivětné syntaxe, na rozdíl od ostatních prázdných míst, kde se protiklad „cenzurováno slovo – napovídající slovo“ odehrává v syntaktické rovině sousedních slov, jednotlivých slovních spojení.

¹² **et zení sémantických jednotek** se děje **mechanickým hromaděním**. Na základě tohoto principu se vlastně celý román rozjíždí. Na oznámení „Tak nám zabili Ferdinanda“, odpovídá Švejk podle principu Ferdinand jako Ferdinand. Pro hostinského Palivce je zase „host jako host“, zatímco pro strážníka Bretschneidera se mušinec na obraze císaře pana rovná jakémukoliv jinému podobnému znečištění. Pro vojenského lékaře jsou všichni stejní simulanti; polní kurát Katz na základě **mechanické souvislosti** Boha a vši skrze slovo *hledat* vyzývá vojáky přimši: *‘Pus te se krucifix do hledání boha a vši si hledejte doma’*.“ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: československý spisovatel: Arký, 1991s. 135. ISBN 80-204-0662-X

neúprosnou agresivitu papírové pravdy v ní postojím neshodným s její normou, intelektuální omezenost jejích prostředků, odhaluje krátkozrakost jejího totálního narcisismu. Kominnost je implikována v nesourodosti démonické zlosti Velkého mechanismu s jeho liliputskými silami, snahami, metodami: strašidlo se stává smyšlným, komické mu bere sílu, veselý karnevalový pocit nepostradatelné svobody ducha vítzí.

Zároveň má cenzura v dopisu i svá „silná místa“ („*všichni jsme zdraví*“, „*jídla máme dost*“), příliš nešikovně zamaskovaná jako autentický, nevnučený text, která jsou v logicky kontradikčním rozporu (a zároveň i v rozporu komickém) se všemi místy prázdnými, a tak potvrzují jejich nomy hlas (neštovice, tyfus, slupky, zemel). Snaha cenzury také zahrnuje do zpracování tohoto dopisu dvě protikladné tendence: napsat smysluplné chvály režimu a životních podmínek v koncentračním táboře – tendence zcela záměrná; a vyvrátit, nebo alespoň potlačit zjevnost povodního významu vtipu v pasážích stžování – tendence také záměrná jako podnět, ale zcela neúspěšná jako výsledek. Logická kontradikce působí podle zákona komické inkongruence smyšlně.

Kontradikce podle Wittgensteina, jehož citaci S. Richterová uvádí jako pointu svých úvah v eseji *Největší vášně Jaroslava Haška*, je protipólem tautologie: obě jsou „*krajními případy spojení znak*“.¹³

Sylvie Richterová vidí v *Osudech* nejenom *zrcadlení* okolní všudypřítomné blbosti, ale i zničitelnou krizi „*vztahu mezi znakovým a tím, co je označeno ovalem*“ („*Ve všech dosud citovaných případech Hašek vyvolává krizi vztahu mezi znakovým a tím, co je označeno ovalem, a ruší tak možnost stanovit, jsou-li totožné, anebo odlišné*“).¹⁴ Touto krizí se dochází k absolutnímu srovnání všeho se vším, k absurdní situaci **totální totožnosti**, která je výsledkem mohutného **principu tautologie**: všechno se opakuje ve všem, jelikož mezi věcmi neexistují příznaky odlišnosti, všechno je zaměnitelné za cokoliv. Tautologie má kosmogonickou moc stvořit vlastní svět všeobjímající lhostejnosti a podle svého principu „*nekonečný pohyb jazyka v kruhu*“ odpovídá „*zvrácenému systému totalitní moci*“.¹⁵

¹³ *Tautologie a kontradikce jsou krajními případy spojení znak, totiž jeho rozpuštění.*

A ještě:

Tautologie a kontradikce nejsou obrazy skutečnosti. Nepředstavují žádnou možnou situaci. Nebo první případ ipouští každou možnou situaci; druhá žádnou. WITTGENSTEIN, P.Ludwig.: *Tractatus logico-philosophicus* (1918), 1993, v. 4.466, s. 83. a 81. – citace podle RICHTEROVÁ, Sylvie: *Největší vášně Jaroslava Haška*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 41-42. IBSN 80-204-0662-X.

¹⁴ RICHTEROVÁ, S.: tamtéž – s. 33.

¹⁵ Lhostejnost v ní skutečnosti vede ve svých logických důsledcích k vytvoření světa, kde se nakonec nenapravitelně všechno rovná všemu, cokoliv čemukoliv. V *Osudech dobrého vojáka* jsou si všichni pacienti nemocnice rovni (protože jsou všichni „simulanti“, bez ohledu na to, zda jsou i nejsou zdraví), jsou si rovni jejich „nemoci“ i nemoci (bez výjimky léčené klystýry), na frontě jsou stejní všichni v zničení (nutno je povstát) atd.: nevyčerpatelným proudem Haškovy pohledky *blbosti* propustuje *absolutní tautologie, princip lhostejnosti*

Jestliže poslední analyzovaný příběh představuje do jaké míry kontradikce jako „rozpuštění spojení znak“, zároveň se dá pocítit, že logická destrukce je významotvorný impulz komiky. Tam, kde končí racionální logika v časných souvislostech, začíná neuchopitelná logika komiky, zvláště karnevalové. Jak uvádí Bachtin, archaický jazyk karnevalu se dá do jaké míry transponovat do jazyka literatury (ještě jednou: *Toto přenesení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizací literatury*). Avšak během historického vývoje literárních žánrů pozbyly převodní formy, symboly a rituální souvislosti karnevalového „jazyka“ své autenticity. Karnevalový obraz (v širším bachtinovském pojetí tohoto termínu) v jazyce literatury moderních dob ve své plnosti, hojnosti a ambivalenci už jako celistvý obraz neexistuje. Karnevalizace se podle Bachtina stává od druhé poloviny 17. století „literární žánrovou tradicí“.¹⁶ Avšak „*Hašek v humoristický román*“ (podle níže citované definice Richterové) zachoval jisté rudimenty prototypu karnevalového obrazu, které se projevují v zákonitostech výstavby komických útvarů určitého druhu, a jeden z nejdůležitějších je **sjednocení polarit**. Hlavně zejména proto nemůžeme pokládat nespornou logickou kontradikci za „rozpuštění znak“ – naopak: ohledně podstaty vytváření karnevalového obrazu zesmšňováního strašidla je kontradikce překročením dosavadního významového rámce znaků v hledání jejich nových spojení a významů. A to je samotná podstata komiky.

Vůně nakonec i přislušnou pozornost jednomu případu tautologie, kde bychom mohli pozorovat typické opakování primárního prvku i opakování v pojetí Richterové, kde se primární prvek tautologicky (na základě hesla „*absolutní tautologie, princip lhostejné totožnosti a významové jednotejnosti*.“) rovná všemu, čemukoliv, co by se mělo z tradičního úhlu pohledu považovat spíše za kontradikci. Však samotná interpretace Richterové, i když nepřímá, navrhuje závěr, že „*absolutní tautologie*“ je **kontradiktorní**. V chápání L. Wittgensteina jsou alespoň funkčně odlišné – „*první p ipouští každou možnou situaci; druhá žádnou*.“ V interpretaci Richterové „každou možnou“ inklinuje k „žádnou“. Přece „ano“ ke všemu je neodlišnost všeho, co splývá v nedělitelné „nic“.

totožnosti a významové jednotejnosti. Hašek v humoristický román představuje tentýž *nekonečný pohyb jazyka v kruhu*, o kterém mluví Girard. Je to princip odpovídající zvrácenému systému totalitní moci. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 36-37.

¹⁶ Z karnevalizace se tedy stává součástí literárního žánrové tradice. Karnevalové prvky v této literatuře, už odtržené od svého přímého zdroje – karnevalu, přitom nabývají podobu a nabývají podob jiný smysl. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 180.

B) Opakování jako ritualizace výsměchu

Když Švejk napsal na ze „*Supák Schreiter je hnát*“ a nad jeho skromným písmem vkem do vojenského folkloru stál nápis docela jiný „*My na vojnu nep jdeme, my se na ni vyséreme*“ (Kn. II, kap. 3), zcela dlouhá, nudná a puntičkáská procedura pátrání po viníkovi těchto ve smutném roce 1912 hanlivých slov. Papírová pravda má své „v decké“ metody, svůj pevně propracovaný detektivní systém stíhání zločinců a dobrý voják musel napsat obě vety znovu mnohokrát, aby porovnali jeho písmo s tím, čím byla ze poskvrněna.

Ve snaze chytře dokázat vojákovi jeho vinu mu byrokracie poskytuje možnost znásobnit svůj „protest“ a veřejně, beztrestně nadávat. Pro logiku papíru je to administrativní kriminalistická procedura; pro Silviu Richterovou je to pouhá tautologie, jednodušnost dvou jevů, a tedy bezobsažnost. Pro karnevalovou komiku díla je to bujení poskvrňujícího textu, snižující a obnovující zaklínadlo, materiální hojnost slova provokující produkci textu, která je ještě navíc komická tím, že se jejímu ostří samotné „strašidlo“ dobrovolně vystavuje. Nikdy v karnevalové komice nenásleduje opakování totožné s předchozím, protože tady nejde o uzavřené jednotky, zrcadlově stejné, ale o **návaznost karnevalového rytmu**, o prohloubení a ritualizování výsměchu, o jeho postupné zakorenění do suché píchy zamračené autority. V literárním plánu Hašek – zcela v domě toho, jak by bylo nudné podrobné opisování procesu – redukuje všechno na lapidární výraz „*desetkrát mně dali napsat*“, však ten obsahuje hlubší situační perspektivu, která přechází na **imaginární roviny** tená ova vnímání. Oproti dopisu paní Mullerové, kde se algoritmizace papírového idolu soustřeďovala na samotnou formu, aniž by si uvědomovala její syntagmatické významové uplatnění v kontextu, tady je to právě naopak: byrokracie tak upíná pozornost na význam, že si neuvědomuje, jak se množí jeho nositel – forma – a sama tomu ještě napomáhá. Tabuizovaný výraz je volně vypuštěn vyslovovat svou zkázu zejména na těchto papírech, na kterých stojí pevnost písemnosti, na řízení, zákon: je jasné, že se ze Švejkových vět sestavuje dokumentace vojenského soudního vyšetřování. Rozbuzení formy má za následek posun protestu, posun tabu do zóny papírové oficiality. V literární komice je opakování významotvorné a jeho prvky jsou systematicky funkčně propojeny.

C) „Absolutní tautologie“ nebo „překcentuace“

Ve Švejkově případě přijel z Vídně grafolog – „znalec písma“. K porovnání písma dobrého vojáka s autentickými nápisy na zdi mu nepostačuje těchto deset opakování, ale diktuje

dobrému vojákovi tyto v ty: „Bylo 29. ervence 1897, kdy Králové Dv r nad Labem poznal hr zy prudkého a rozvodn ného Labe.“; a potom „Také za íná už slunko pálit, horko je znamenité.“; a mezitím slova, „kde je hodn s a r“ – „Srb, srub, svrab, sraba ina, cherubín, rubín, holota“ (nejnápadn ěší je to poslední). Zatímco posledn ě citovaný grafologický zásah má jasné praktické od vodn ní („To ješt ě nesta í,‘ povídal auditor, ,nám se jedná o to vysrání. Nadiktujte mu n co, kde je hodn s a r“.) a p sobí komicky nejvíc svým posledním slovem, kde žádné s ani r není, motivace nadiktování dvou prvních v t je více než nejasná. Tady se velice dob e nabízí idea Richterové o **absolutní tautologii**, a zcela se oz ejmuje i její blízkost ke kontradikci, základní v ta nemá žádný formální a významový vztah k v tům indukujícím (dokonce to lze pozorovat i u ady slov se sykavkou a vibrantou – slovo *holota* se rovná ostatním indukujícím slov m, p estože je irelevantní k používanému p íznaku srovnání).

Spo ívá komika v absurdit ě, nebo jde o zrcadlení blbosti, o *lhostejnou totožnost*, ve které se podle Richterové zjevuje i lhostejnost k d ě jinám¹⁷ (proti takovému chápání Švejka se rozhodn ě postavil Milan Jankovi ě – viz JANKOVI ě 1991:157-159; odlišný názor má také i Radko Pytlík – viz PYTLÍK 2003:11-14), a konkrétn ě jejich nesmyslnost? Porovnejme však, jaké situa ní zkreslení ohledn ě svých stylistických rys ů nám nabízejí ty t i v ty. První je nesporn ě typickým p íkladem kasárního folkloru; druhá má jisté náznaky pateticky p ehnané kroniky; t etí se nejspíše podobá replice sdíleného pohodlí, p echázející v jemné trápení (jako se sta í lidé oh ívají na dvo e pod slune ními paprsky). Nemají mezi sebou nic spole ného, motivace jejich pat i nosti do stejné logické ady je nulová, grafologická analýza je jen formální situa n ě spojující komponentou a jedině, co se nabízí jako záv r, je to, že jsou v ty vybrané podle *principu lhostejné totožnosti a významové jednostejnosti*.

K tomu se odhodláváme navrhnout další interpreta ní úhel. Indukující v ty p edstavují stylistické „odezn ní“ jazyka kroniky a každodennosti, dva protipóly asového vnímání d ě jin: vysoký a nízký, objektivní a subjektivní, distan n ě pozorující a „nev dom ě“ prožívající (podle tohoto schématu se vytvá ejí st etnutí vysokého d ě jinného a nízkého každodenního kontextu v Švejkových historkách). Ke Švejkov ě v t (kterou napsal desetkrát) je p í azeno,

¹⁷ Lhostejnost konkrétního pr b hu d ě jin, zám nnost událostí jako zám nnost hrdinných smrtí voják ů v Markov kronice – tedy **nesmyslnost d ě jin** není Švejk prorokem práv ě tohoto poselství? Jeho otázka „Kerýho Ferdinanda“ (zabili v Sarajev ě) otevírá úhel pohledu, v n mž je všechno možné, lhostejné a zam nitelné [...] je lhostejné, kterou uniformu na sebe navle e, jako je jedno, kterým sm rem bude putovat do Bud jovic. Není to o nic závažn ější nežli jeho obchod se psy, v n mž je lhostejné, jakého bastarda vydá za jakou rasu, komu psa ukradne a komu v nuje. Je to t ěž princip, podle kterého auditor Bernis u vojenského soudu zam ůje a ztrácí soudní spisy týkající se zav ených voják ů [...] Jeho hlavní ěinností je e – avšak mluví-li blb ě, e postrádá ru itele, stává se samohybným mechanismem **klišé neustále tautologicky potvrzujících vlastní kontext**. RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnoz ívý genius a jeho slepý prorok*, Praha: ěskoslovenský spisovatel: Arký ě, 1991, s. 140-141. ISBN 80-202-0333-8

nebo do jeho smysluplného kontextu vtaženo jako do rámu jícího kontextu **dialogického pozadí** v bachtinovském pojetí ()¹⁸ schéma, které stylizuje tok d jin mezi individuálním a společenským prožitkem, a je zcela paralelní s hanlivou v tou ohledn jejich prvk vysoké společenské organizace („vojna“) a polyvalentního individuálního v domí každodennosti („my nep jdeme“).

D jiný kontext je implicitn p ítomen a s ním se rozhodn nezachází s lhostejností, protože se jeho obraz otá í kolem centra vulgárního apelu – **p eakcentuje se** podle Bachtinova pojmosloví, snižuje se do zóny familiárního kontaktu a karnevalového výsm chu. Projevuje se komický postoj k d jinám, nikoliv lhostejnost k nim. Papírová pravda mimod k p edstavuje dekanonizaci autority d jin, ne všeobecných, ale „svých“ – týchž d jin, které se sama pokouší napravovat, m nit a tvo it ohn m a me em navzdory p irozenosti lidského života. Tak sama znázor uje pád svých snah podrobit lov ka své ubíjející vále né ambici. Absolutní tautologie je jen jazykovým a sémantickým prost edkem pro komickou transformaci vysokého pojetí d jin. Samoz ejm p i povrchním tení by komicky mohla p sobit i inkongruentní povaha t í v t, zabudovaných do celku „*absolutní tautologie*“. Ovšem v nesmyslnosti této situace není nic kontradického: naopak – vytvá í se zcela nový, nepodléhající konven ní logice komický význam. Prožívat karneval a íst Haškovy Osudy znamená „p eakcentovat“ vlastní zp soby uvažování i objektivní jazykové souvislosti. Protože **komika je atypickým jevem** – v skute nosti, v jazyce a v logice.

Tautologie (konec konc – kontradikce) je jen na úrovni p ístupu papírové pravdy, ale na úrovni komického p sobení Haškova jazyka a recepci díla je to zrození nového významu.

D) Zobecn ní: prvky st edov kého karnevalového smíchu v Haškov románu

Tímto postupn kon íme s p ehledem karnevalového vít zství nad strachem prost ednictvím zesm š ování jeho nositel a jeho atribut . Pozorovali jsme, jak se státní moc

¹⁸

;
,
,
; [...]
;
,
; In
, 1975, s. 152.

a Velký mechanismus, jejich ideologie, symbolika a rituálnost zesměšují buď za katalyzátory ústí Švejka jako hrdiny-funkce (nejisté), nebo samy. Karnevalové zesměšování přináší univerzální pocit svobody, který se nedá připsat všem hrdinům Osudů, ale rozhodně je jedním z prázdných rysů dobrého vojáka, který se neohroženě pohybuje cestami románového dění, aniž by pocítil trápení a strach. A ne proto, že je Švejk postava apsykologická, ale protože je **носителем универзальной свободы**, která pro něho zůstává existenčním fenoménem.

Zobecníme teď před koncem kapitoly o vítězství nad strachem, jaké přesné prvky – rysy, odstíny, vlastnosti a funkce – stědovalého karnevalového smíchu jsme našli v Haškova románu. Jak se tyto prvky projevují v Osudech, v jakých vztazích jsou s jejich uměleckým světlem.

1. Scéní nosí komiky v Osudech je sám život,¹⁹ není rozdělení na jeviště a hlediště. Karnevalový proud komika je pociťován všude, všichni ho „hrají“, i když se především spojuje s hlavní postavou Josefa Švejka. „*Hraje sám život – bez scény a bez rampy*“, hraje „*jinou svobodnou formou seberealizace*“ (příklad J. Kolára s. 10.).
2. Svět názorů Haškova komika je nepřátelsky naladěný v každé pretenzi na věčnost a absolutnost. To by se dalo říci, že je platné pro komika celého románu.
3. Komika díla je ve své karnevalové rovině **univerzální**, v bachtinovském pojetí slova – nasměrovaná je na všechno, včetně i samotného dobrého vojáka. Není náhodou, že je Švejk často nakloněn sebeironii. Celý svět se zjevuje ve svém aspektu směšnosti.
4. Komika díla je ve své karnevalové rovině **ambivalentní** – zároveň se posmívá a vysmívá i raduje a jásá triumfuje, protože je její smích spojen s obnovou. (V této kapitole jsme ambivalentnost jen v podstatě naznačili a více jsme její projevy nepozorovali, spolu s kontemplativní povahou karnevalové roviny Haškova románu bude podrobněji rozebírána dále).

¹⁹

„... () ...“ : ...
 ... () ...
 : ...
 : , 1965, s. 10.

5. Komika díla ve své karnevalové rovině představuje **osvobození od strachu**. **Svoboda**, jak uvádí Borecký, je jeden ze strukturujících rysů komiky.²⁰ Ve své komiky *Osud* je svoboda představena jako osvobození od dogmat strachu, přičemž nejvíce od dogmat **morálního strachu**, podle Bachtinova pojmosloví od „**vnitřního strachu**“. Nejvíce a nejtypičtěji se to osvobození projevuje v obrazu **zesměšněného strašidla – státní mašinerie a její atributy**.

Ke všemu tomu dodejme i několik slov o hlavní postavě románu.

Za první je Švejek všeobecně považován za **nezachytitelný obraz**, občas se k němu přilepují charakteristiky jako „bezobsažnost“, „beztvárnost“. To však chápeme jako modifikaci karnevalového fenoménu masky v Bachtinově a Kosíkově pojetí, jako „*odmítání bezduché shody se sebou samým*“ (v českém překladu J. Kolára s. 37.), jako „*rozpětí mezi extrémy*“, kde se podle zákonů karnevalové logiky dovoluje „*spojuvat různorodé jevy a sbližovat vzdálené*“ (v českém překladu J. Kolára s. 33.).

Za druhé je Švejek **nedotknutelný**, a to nevyplývá pouze ze šastných okolností obsahové výstavby díla. Podívejme se jen krátce na všechna zpekla štěstí, která Švejek má. Po budjovické anabázi se plukovník Schröder rozhoduje nechat Švejka na převýchovu u nadporučíka Lukáše, aby potrestal svého kolegu za to, že nechodí na zábavy důstojnictva (Kn. II, kap. 3); po přešvihnutí s rodinou Kákonyiovou a po rvačce s Vodíčkou je už plukovník dojat Švejkovým důstojným chováním (snadli dopis od nadporučíka Lukáše, aby mu nemohli srovnat písmo, jelikož tvrdil, že dopis psal sám) a zastavuje „*v tomto ohledu vyšetřování*“, navíc jmenuje Švejka za kumpaneordonance (Kn. II, kap. 4); nakonec se tímto předpokládáním Švejka generál Fink pod nátlakem majora rozhodl požádat na informaci od brigády o totožnosti obžalovaného, zorganizoval zábavu, všichni se opili, ráno přišel telegram, že Švejek není ruským špiónem, ale ztraceným kumpaneordonancem 11. kumpanie 91. regimentu, a když šastně přijel ke své brigádě, nebyl ani za to potrestán – právě za čtrnácti hodiny (Kn. IV, kap. 3). Vypadá to jen jako vynikající šastná shoda okolností, jenomže nesmíme zapomenout, že bychom svých trampot dobrý voják nikdy **neprojevili strach**. A ne proto, že je blbý; a ne jen proto, že je především funkcí románu, a jen formálně jeho hrdinou; ale protože je **nebojácnost** přirozeným rysem umělecké karnevalizace jeho obrazu. Protože je

²⁰ K strukturujícím rysům komiky patří též jako u hry svoboda, i když v jiném odstínu. Podobně jako ve hře vstupujeme do nezávislé sféry svobody, ocitáme se v komice v potenciálních erupcích smíchu na cestě vysvobození z každodennosti, ze zatěžujícího sevření odpovědností a povinnostmi. Uvolnění a terapeuticky oceňované relaxace jsou jenom důsledky této vnitřně prožívané svobody. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s.144. 42753

jako hrdina-funkce karnevalové komiky dříve od jakéhokoli pocitu strachu apriorně osvobozen: na světě od skutečného strachu a ve své duši od morálního strachu.

Končíme tento pohled karnevalové komiky v Haškově románu v plánu v doměho víť zství nad strachem heslovitou citací ze známé práce Michaila Bachtina: „*Všechno, co se v obyčejném světě jeví jako dlušplné a strašidelné, m ní se v karnevalovém světě ve „směšná strašidla“.* Strach, to je krajní výraz jednostranné omezené vážnosti, nad kterou vítzí smích...“ (BACHTIN 1975:44). Ale v karnevalové komice Osud po distancním zesměšnění strašidla následuje jeho vtahování do zóny tělesného kontaktu, jeho uzemnění – tj. jeho profanizace, jeho snižování.

KAPITOLA III.

Snižování a materializace: monde à l'envers a zóna familiárního styku

1. Základ karnevalu a ty i jeho kategorie vzhledem k ambivalenci

Snižování a materializace v Osudech na první pohled vypadá jako prvotní záležitost díla. Není nic posvátného na jeho stránkách, nic, k čemu by vypravěč, hrdina nebo tená mohli zachovat zcela vážný postoj. Obě jsou jako ostré výskyty malé „lyricko-filozofické“ odbočky reportážního typu, které však za první stojí nejen jako mimo dílo, za druhé buď rychle bývají vytlačeny, zapomenuty, nebo hodnota, jež jimi byla vytyčena, bývá ušlapána v blátě všude panujícího destabilizujícího smíchu.

Snižování a materializace nejsou stejné povahy jako v groteskním realismu Rabelaisova románu podle koncepce Bachtina. Ne každý pojem a ne každá věc se obrozuje v hmatatelném, blízkém a pochopitelném dotyku s velkým zemním lidem, a také komika Osudů v aspektu snižování a materializace není jenom pokleslá a často vulgární.

Obrození a obnova přesto existují, ale právě v pocitu nesmrtelnosti lidského a lidového ve velkém toku dějin. Otevírá se prostor uvědomění hluboké historické perspektivy, překonání hrůzy a děsu války a represe mocnářského režimu rozkládající se dále.

Nakonec právě v plánu přizemnosti se obrozuje pocit prostého, každodenního, „hmatatelného“, bujného a radostného života českého lidu, který v plynulosti lidských sil a drobných, zato „velkých“ vášní, je jistě jší existenci zázemí, než kolaps světových dějin. Prostě věno – že je prostý život silnější než všeobjímající smrt. Takže ponižující a ztleskávací smích je **smíchem ambivalentním**, právě jako v živlu karnevalového pocitu světa.

To je neodmyslitelná složka komiky Osud a práv v ní je patrný vztah k st edov kému karnevalu a k Bachtinov koncepci. V tom je funk ní projev karnevalizace Haškova románu.

Smích snižování a materializace, t lesného „dole“ v Osudech destabilizuje, bourá, ni í, obrací vzh ru nohama.¹ Kdyby byly ty zákroky komiky jen pouhé ter e posm chu moci, institucím, válce, íši, byrokracii atd., dalo by se z tohoto úhlu pohledu Haškovo dílo brát pouze jako dílo satirické. Problém podobného jednostranného chápání je v tom, že nízké a ob as odporné bláto posm chu je spisovatelovou demiurgickou hmotou tvo ení celého vesmíru díla. Je paradoxní, ale skoro nevyvratitelné, že aby mohl ur itý logický objekt existovat ve sv tu Osud , musel by být n jak zesm šn n, nej ast ji poskvrn n. Ta absolutní živelnost smíchu není pouhou komickou atmosférou díla, všeobecným lad ním tv r ího postoje, které je naklon no zleh ovat všechno, aby s ním mohlo snadn ji v jeho beztíži zacházet. Jaké jsou tedy **znaky snižujícího a materializujícího smíchu**?

asto je to smích na první pohled neslušný, ve ejn nestydatý, hospodsky hanlivý, vulgární ve svých vyjad ovacích prost edcích a obrazotvornosti a všeobecn ve svém denota ním² repertoáru. Nej ast ji je to spjato s t sným prostorem lidské fyziologie, i když ve své rozsáhlejší a dokonce ve své plné podstat komika snižování a materializace nelpí jen na prostranství latríny (bereme to slovo jako lexikální náznak tady mín ného všeobecn jšího abstraktu „intimní“ fyziologie).

Snižování vysokých hodnot do polohy hrubé, odpadní t lesnosti je jen ta nejatraktivn jší ást karnevalového p ístupu Haškovy um lecké komiky, všeobecn ji jde o ten plán ztvárn ní, základ karnevalu, který Bachtin nazývá podle francouzského pojmu “**monde à l'envers**” (,) – **sv t naruby**, život vzh ru nohama. Aby byl daný objekt karnevalov snížen, nemusí však být povinn zašpin n adou ne istot.³ Sta í, aby byl vtažen do zóny bezprost edného styku, podle pesného Bachtinova pojmosloví – do „*z óny familiárního kontaktu*“ jako „*zvlášt d ležitý moment karnevalového*

¹ , 1965, s. 26.

² Vzhledem k složit jšímu a z úhlu pohled r zných hledisek i nejednozna nému terminologickému uplatn ní (viz Encyklopedický slovník eštiny, s. 106.) máme uvést následující up esn ní: používáme termín „referent“ ve významu „individuální, specifický objekt“, používáme termín „denotát“ ve významu „**t ída objekt , objekt chápán obecn**“ – viz ERMÁK, František: *Jazyk a jazykov da: p ehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 26. IBSN 978-80-246-0154-0

³ V své populární studii Bachtin postuluje jako specifickou vlastnost um lecké metody Rabelaise budování ad – je jich celkem sedm typ : 1- ady t la v anatomické a fyziologické projekci; 2- ady lidského od v ; 3- ady jídla; 4- ady pití a pijáctví; 5- ady pohlavních styk ; 6- ady smrti a 7- ady vyprazd ování. T mito adami a vlastn jejými k íženými Rabelais slu uje tradi n vzdáleného a rozd luje tradi n propojeného. Viz , . In. . 1975, s. 234-407.

poci ování sv ta“. Samozřejmě doslovné formy *monde à l'envers* mohou být v *Osudech* spatřeny stejně, přestože je velmi příznačná opačná relace vztah mezi sluhou a pánem – Švejkem a Lukášem, ale jejich zastupení, ve své podstatě hluboce karnevalové reflexe mohou být nalezeny v celém díle.

ty i kategorie karnevalového vnímání, pocitu *sv ta*, () určuje Michail Bachtin ve svých úvahách o poetice Dostojevského. Kromě základu karnevalu – výstavby *opa né kosmogonie, sv ta vzh ru nohama* – a **první kategorie** „převodu všeho zobrazovaného“ do *zóny familiárního kontaktu* (s níž je spojena stejnorodá **druhá kategorie** *vystřednosti*), další důležitou, **četí kategorií** karnevalového svetonázoru jsou karnevalové mezaliance. V nich se rodí osobité verbální (ale nejenom) locusy sjednocení neslučitelného, kde se sblíží a vstupují do funkčních vztahů složky sakrálního a profánního. Až na konci tohoto postupně se rozvíjejícího systému přichází **tvrtá kategorie** profanace, karnevalových rouhání, snižování a nepřítomností spojené s produktivní silou země a lidského těla.⁴

Aby to nebylo jen technické převádění pojmu karnevalu na haškovské karikaturní zlehování, musí zde být všeobecný funkční mechanismus, který základ karnevalu a jeho ty i kategorie právě jako karnevalové atributy oživuje a nepoužívá je jenom jako prázdnou dutou formu pro odlévání ornamentů v uměle literárního štukatérství. Právě za takové pojítka považujeme **smích**, ale nejenom smích útočný a zlostní – ten by karnevalovým smíchem nebyl, chyběla by mu **ambivalence**. Však ponižující a vysmívající se smích, který je zároveň destruktivně plodným smíchem, který je smíchem osvojujícím, přibližujícím cizost bývalých nedosažitelností, který je smíchem obnovujícím, odhalujícím věci a pojmy v jejich obecné eno „**jinakosti**“ – ten právě je sjednocujícím funkčním prvkem karnevalové komiky *Osud*, který propojuje karnevalový základ „**monde à l'envers**“ a výše zmíněné ty i kategorie. Takže pokud v prvních kapitolách byl dán důraz na svobodu pocívanou v komice *Osud*, teď budou zkoumány možné aspekty **ambivalence** komiky Haškova díla.

Bachtin chápe ambivalenci karnevalového svetonázoru jako splynutí, souasnost dvou protikladů, přitom dva opozitní prvky jsou od sebe neoddelitelné, koexistují jako na molekulární úrovni v chemické sloučenině. Nerozlučitelné jsou i v lidských citech a emocích, nejvíce je tato polarita obsažena zejména v smíchu. Jedním z Bachtinových příkladů je reakce starého velikána Pantagruela, který po zrození Gargantuy zároveň pláče nad svou za porodu zemřelou manželkou (Gargamelle) a smje se z radosti, že se mu narodil syn.

⁴ Viz BACHTIN, Michail: *Dostojevský umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 166-168.

Ambivalence však může být brána i z jiného úhlu pohledu – dovolujeme si pokračovat v plánu protikladové metaforizace „chemického“, ale „fyzického“: ambivalenci si lze představit jako kolísání kyvadla mezi dvěma opozitami. Okamžité zastavení v dosažení maxima vzdálenosti od protipólu je zároveň dosažení maxima energetického napětí setrvačnosti zpět – vyhledávání opačného pólu v tom bodu, kdy se kyvadlo uklidňuje zdrželo u pólu protikladného. Tedy tláhnutí k pólu protikladnému narůstá tím více, čím se těžiště od něho vzdaluje. Ambivalence je nemožnost pólu A bez účasti protipólu B. Z hlediska formálního *monde à l'envers* a familiárnost s výstředností, i mezaliance, nakonec i snižování jsou pohyb k protipólu – ty imanentně obsahují v sobě ambivalenci vzhledem k pořádku známého, jistého a vysoce hodnotného, který se za karnevalu rozpadá.

Románové dění *Osud* se ve svém samotném zájmu nachází (podle metafory kyvadla) právě v „mrtvém bodu“ – z hlediska sociálně dějinného aspektu panuje absolutní strach, řádí nemilosrdná státní represe, nad horizontem Evropy se sklání krvežíznivý přírak války. Není vůbec divu, že dílo začíná rozpoutávat příběhy a vršit hodnoty zcela protikladné strachu, hrůze, pokoje před osudem a co víc – nevážné, banální, každodenní, pokleslé oproti zločinnému toku dějin; v své nicotnosti vesele zajímavé a komické nejen ve své **banálnosti** (a všeobecně – ve své nevážnosti), jak to nesporně pravdivě odhaluje Blažíšek,⁵ ale nejvíce svou **nedbalostí** – podle Blažíška svým **znevažováním**.⁶ Nedbalostí, znevažováním a to nejen v dějnické tváři dějin, ale v dějství všemu. Až po nedbalosti, která je jedním z prázdných rysů komiky *Osud*, následuje snižování – nikoliv však v časové posloupnosti nebo v kompoziční organizaci díla (jeho mozaikovitá výstavba podobné tvrzení nepřipouští), ale v intenzifikaci zlehčování všech autorit a hodnot. Protože když román zlehčuje všechno, to není ani náhoda, ani rozmar tvůrčího myšlení, ale umělecký postoj konceptualizace díla. Je jiná otázka, do jaké míry je ten postoj záporný – ve své dokonalosti i nedokonalosti – nebo ne.⁷

⁵ Události zpřítomněné v Haškových *Osudech* mají daleko k pikantnosti, a dokonce nebývají samy o sobě ani neobvyklé, ani založené na překvapivých zvratech; jsou jak jsme se k tomu už několikrát vrátili a ještě budeme vracet, naopak banální. Dostávají se však hlavně díky komizaci do neekané perspektivy: *Osudy* ukazují **zajímavost banálního**. BLAŽÍŠEK, P. *emysl*. Hašek v Švejk, Praha: československý spisovatel, 1991, s. 141. ISBN 80-202-0294-3

⁶ Švejkovy historiky, které ukazují zajímavost banálního lidského života, chtějí v rámci románové skutečnosti předvést grotesknost samotné skutečnosti: život sám drasticky znevažuje vlastní patos a tragiku. BLAŽÍŠEK, P.: *tamtéž*, s. 214.

⁷ V hotovém díle je v této dvojitosti zároveň jakoby „otisknut“ *dvojitý proces jeho vzniku*: utváření látky autorem, jenž jí vtiskává určitými prostředky své vlastní vůle, a sebezrovnání díla, které si autorem jenom slouží, aby nabylo své podstatné podoby. *Zdá* se, jako by se autor uchýlil k prvnímu způsobu tvorby, který dal vzniknout neoddiskutovatelným nedokonalostem z nedostatku trpělivosti při službě dílu (stylistické lajdáctví) a z neskromných pretencí na „nejen literaturu“ (tendenci komentář), tedy z nedostatku sebekázně.

Tato hluboká rozpornost, ležící v základu *Osud*, je však překlenuta v šesti okamžicích improvizace; nedbalost, opomenutí, náhoda jsou zahrnuty mezi faktory podílející se na organizaci díla... DOLEŽAL,

Ostatn pojem ambivalence v Bachtinov pojetí karnevalového smíchu *odmítá pouhou satiri nost* s její ní ivou silou opovrřlivého výsm chu. Karnevalový smích je ponižující, ale zároveň š astný, veselý a jásavý – plný energie a vitality. V karnevalovém smíchu, ili analogicky v komickém ztvárn ní tohoto karnevalov pojatého literárního díla, je nejd ležit jší ne složka bourající, ale složka obrozující. Stru n e eno podle heslovitého titulu recenze (i když sám autor uvádí, že to recenzí není) M. Jankovi e „sv t umíraje rodí“⁸.

Komika Haškova díla p ece není tak krajní ve své karnevalové podstat , p ece jde tu o karnevalizaci sv ta v plánu komi nosti jako o zachycení zbytk bývalého, mohutného a celistvého kosmicky prohloubeného systému lidské existence. Specifikace karnevalové sociální a celkem logické mnohotvárnosti není v Osudech tak hluboce rozvrstvena, není tak podrobn detailizována. Proto *chápeme ambivalenci zejména jako snahu o p ekonání pólu zla a hr zy radostí z komického zleh ování všeho*, aby byl obnoven, obrozen ne každý jednotlivý objekt zvláš (zesm šn n král, kn z, aristokrat atd.), ale celý sv t, p i tom jak ur uje Bachtin – „*„na lepším základ*““⁹. Ambivalenci v sv t Osud lze spat it nap íklad tam, kde je primárn negativní objekt nebo pojem karnevalov reduplikován v aspektu veselosti a významové obnovy, ambivalence koresponduje s komickou reduplikací – o tom budeme pozd ji uvažovat konkrétn ji.

Vícemén je karneval spjat s cykli ností – po bujném veselí na nám stí následuje návrat do známého l na. P ece „velké všelidské t lo“ (tamtéž, s. 46, v originálu – e o) už pocítilo svou nesmrtelnost v plánu histori nosti, a e eno parafrází slov Bachtinových – asový kruh cykli ností (co se týká groteskních obraz karnevalu¹⁰) a hierarchická mimo asová vertikála se p ekonávají a v domí lov ka se – jak v Dantových renesan ních obrazech,¹¹ tak i v sv tonázoru národa, v jeho kontemplaci – rozevírá do

Bohumil: Nedokonalost Haškových Osud . In *Netrp ná literatura*. Praha: Tors, 2007, s. 269-270. ISBN 978-80-7215-333-6

⁸ **Existující sv t se náhle ukazuje cizím** (máme-li použít terminologie Kayserovy) práv proto, že se objevuje možnost **vpravd domovského sv ta, sv ta zlatého v ku, karnevalové pravdy**. lov k se vrací k sob samému. Jsoucí sv t se rozpadá, aby se obrodil a obnovil. Sv t umíraje rodí. JANKOVI , M. Sv t umíraje rodí. *Orientace: literatura – um ní – kitika*. 1966, ro . 1, . 1, s. 86-87.

⁹ *Francois Rabelais a lidová kultura st edov ku a renesance*. Praha: Odeon 1975. s. 10. Všechny eské ekvivalenty Bachtinovy terminologie jsou uvedeny podle tohoto prvního vydání Bachtinova díla v eštin , nadále bude ukazováno v závorkách jen na stránku, kde se p íslušný termín vyskytuje.

¹⁰

¹¹

lineárnosti histori nosti.¹² Ale ta histori nost zraje v jinak prakticky nijak nezmn né existenci národa a eká na dobu své d jinné plodnosti.

Jiná je však situace v Osudech – je p íliš d jinn osudová a nenávratná: je to as vyžadující totální zm nu, totální obnovu, totální p erod, návrat do cykli nosti není možný. Je to as smrtí ergo – as života, aby byl obnoven „**na lepších základech**“. V tom je práv **ambivalentní uzel Haškova díla a komiky tohoto díla**. V po átku války za íná bujet veselý, nedbalý, š astný ve své prosté každodennosti, nevážný, znevažující, náhodný, nízký, absurdní a souhrnn – zcela nelogický chod života oproti „logickému“ toku d jin, a to je práv v duchu karnevalové logiky, nic logi t jšího by se jejími prost edky nedalo vytvo it.

2. Karneval a komika „Švejka“ – n které sty né body a n které výhrady

S rizikem p edb hnutí úvahy tady p edkládané lze upozornit na to, že sám karneval je výjime ná existence, existence sváte ní, a respektive ve své podstat í „vále ná“ z hlediska inverze binárních protiklad . Podle Bachtinova názoru je spojena „s krizovými, p elomovými momenty života p írody, spole nosti a lov ka“.¹³

Existence karnevalu je existence sm n a obnov – zcela vále ná existence.

asoprostor války v d jinné poloze lidské existence se dá p esn popsát dv ma skoro terminologizovanými Bachtinovými pojmy: po svých polích vále ných, vzdálených od polí orných, **je válka život vytržený ze života** (,); ve své temporální poloze mezi bytím a smrtí, mezi známou dlouhou minulostí a apriorní krátkostí každého budoucího okamžiku **je válka as na prahu** ().

438.

¹²

¹³

Chronotop války je krizový chronotop – zcela karnevalový chronotop.

To je jiná modifikace Kosíkova chápání, že pohled na lovka v tomto románu a na jeho hrdinu je pohled na „obrovskou dimenzi“, na „rozpětí mezi extrémy“.

Válka a svátek ve veselém pojetí svatá „vzhru nohama“ – tak Švejk cestou Prahou na vozíku s rekrutskou kytkou na kabát ztvárňuje karnevalové ladění „Švejka“.

Komika Osud nesporně má své složky satirické, ale především, jak s odkazem na F. Schillera uvádí i Blažíček, se pojem satiry v našich dějích žánrově zúžil, zato v plánu komiky se podstatně prohloubil.¹⁴ Chápat komiku Haškova díla pouze ze stránky satirické je příliš jednostranná věc. Hašek se nejenom vysmívá válce podle heslovité formulace Ivana Olbrachta,¹⁵ jeho dílo se raduje z pocitu všudypřítomného, jedinečného, neopakovatelného ve své absurditě nebo ve své nepřirozenosti života. Z hlediska román ukazuje regulérní život a není sporu, že je příběh mírového života v Osudech – bohatě znázorňován v různých vyprávěních – celkem vzato banální. Avšak je nějakým způsobem vykořeněn z trasy rutinního a vypointován vzhledem k své zajímavosti, ke které je patrný „kladný postoj“ díla, nebo ještě lépe – ke své komické zajímavosti.¹⁶

Oproti mnoha zcela motivovaným názorům na všeobecně černo „smutnost“ smíchu Osud, občas propojených s osudem Haškovým,¹⁷ stojí i jiné, neméně pozoruhodné hledisko, které je motivováno jinými vlastnostmi této knihy: *život v Haškově díle je veselý a zajímavý*. V tom je ambivalence komiky Osud – umíraje, svatému románu rodí. Ovšem zacházet s karnevalem volně a bezohledně je záležitost docela nebezpečná

Od roku 1992 až do roku 2003 v Bělorusku ve Vitebsku vychází v redakci Nikolaje Pačkovského čtvrtletní časopis, v novaný životu a dílu Michaila Bachtina: .

¹⁴ Za osvícenství byla komičnost pojmána především v rámci satiry jako žertovné provedení kriticky etického záměru, přičemž je „skutečnost postavena jako nedostatek proti ideálu jakožto nejvyšší realitě“ (F. Schiller: *Über naive sentimentalische Dichtung*, vydání z r. 1886, Vídeň, s. 35.). Dnes představuje satira úzce vymezený žánr v rámci humoristické umělecké tvorby, přičemž **komika nejlepších satirických děl pokračuje pouze satíru**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 154-155. ISBN 80-202-0294-3

¹⁵ Hašek nám osvětlil světovou válku ze zcela nového hlediska. [...] Nás všechny bila válka kyji do hlavy, když jsme o ní psali, seděla nám v týle a srážela nám čelo až na papír, a dovedli-li jsme se vzpřímit, dalo se to jen s napětím vším lehkým svalstvem. Hašek nemohl potěšit v sobě válku přemáhání a vítězí nad ní. Stál nad ní již od samého počátku. On se jí smál. Dovede se jí smát i v podrobnostech, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské křeml. OLBRACHT, Ivan: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. In *O umění a společnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 179.

¹⁶ Pojali jsme zde **smysl pro komické** v rámci **smyslu pro zajímavé** také proto, že je tak od počátku patrný kladný charakter smyslu pro směšné. Už na noetické úrovni jde ve smíchu především o pítakávající stav: o specifické kladné zaujetí ním v prakticky nezaujatém odstupu. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 154. ISBN 80-202-0294-3

¹⁷ Smích, kterým Hašek lidstvo obdaroval, je tím živější, čím z etelnější je pláň na jeho rubu. Pláň, který ve smíchu utopil autor, a pláň, který vyplouvá na povrch, když vidíme, kolik dává vodě ke strašnému, neúlevnému náku Hašek svým smíchem vynesl na světlo boží. RICHTEROVÁ, Sylvie. Hašek, komický a tragický autor Švejka. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 66. ISBN 80-204-0662-X

1992-2003.

4x ro n ISSN 0136-0132. Rychle se časopis stává sv tov známým a publikují v n m bachtinologové z celého sv ta, mezi leny jeho redakce jsou Julia Krsteva, Vja eslav V. Ivanov, Dmitrij S. Licha ov aj. Dnes jsou jeho exemplá e archivní vzácností.

Ve svém lánku *Poetika karnevalu a p echodných rituál* , publikovaném v citovaném asopise, doktor Rafi Kasimov – profesor na Midrechet Yerushalayim – s ohledem na veškerou r znorodost kritických výzkum , zabývajících se karnevalem, p edstavuje ty i všeobecné tendence, avšak asto protikladné.¹⁸ Jako nedostatek t chto tendencí Kasimov vidí zejména jejich jednostrannost a snahu p izp sobovat v decký aparát, užívaný kolem pojmu „karneval“, k ú el m svých individuálních bádání. Dále se autor zmi uje o tom, že ta „polyfonie definicí“ není náhodná a že p í ina pramení v samotné Bachtinov teorii, v jeho „p íliš širokém“ chápání karnevalu. Ve snaze vyhnout se t mto chybám je t eba up esnit n které v cí.

Jako hrdina-funkce karnevalového sv ta je postava Švejka centrální, což je dáno samotnou logikou a strukturou díla, takže by nebylo ní ím motivováno vyt snit ho na okraj analýzy (Kasimova první tendence). Ohledn námítky o strukturních rysech karnevalu, které se bezohledn p ípisují emukoliv, up es ujeme, že náš zám r má daleko od globalizace pojmu „karneval“ a jeho konstituujících složek na celý román. Naopak – práce se snaží vyhledat jednotlivá specifika komiky díla, v níž jsou patrné „mosty“ literárních daností ke komplexu smíchu starobylého svátku „sm n a obnov“, a to p esn v jednotlivostech a konkrétnostech Bachtinova pojmosloví, nikoliv v jeho zevšeobec ující kulturologické metafori nosti. Ohledn tvrtého, posledního bodu Kasimových spravedlivých varování odpovíme jednozna nou citací M. M. Bachtina, jejíž zn ní (p estože ho sám autor používá za podmínky, že je trochu „zjednodušené a schématické“) má platnost a statut postulátu: [...] **„románový žánr má t í základní zdroje: *epopej, rétoriku a karneval.*“** (BACHTIN 1971:148). A jelikož je ta diskuse p íliš široká oproti skromným cíl m zde probíraných v cí, m lo by se zd raznit ješt jednou: karnevalizace jako transformace dávných kulturních element do literárního sv ta novodobého románu budeme hledat a nalézat jen jako p r o j e v

¹⁸

„*epopej, rétoriku a karneval.*“ : 1)
; 2)
; 3)
; 4)
: „*epopej, rétoriku a karneval.*“
1995, ro . 4, . 3. (12), s. 6–15. ISSN 0136-0132

starobylého karnevalového smíchu v genezi, struktuře a funkci literární komiky Haškova díla.

Za těchto podmínek a výhrad se můžeme pustit do probírání několika schémat opačného svta, svta vzhru nohama, která se vykreslují na stránkách Haškova románu.

3. Základ karnevalu – strukturování opačné kosmogonie “monde à l’envers”

Když jde dobrý voják na vojnu (vlastně – jede), je svta de facto obrácen naruby, ale otázka je v míře uvdomění tohoto opaku. Jediná paní Müllerová si to správně vyložila a vydala se pro lékaře. Během patriotického Švejkova putování na St. elecký ostrov ho pronásleduje dav lidí „o nkolika stech hlav“, strážníci mu vzdávají čest, revírní inspektor naizuje dvma jízdním strážníkům doprovodit Švejka („*kvůli zamezení výtržností*“). A právě v tom je podstata vzniku komie na této významné scéně. Nikdo si v tom nadšeném vlasteneckém projevu absurdity nevšímá: ani jako fyzická nemožnost postiženého jít do boje, ani v jejím možném „ironickém smyslu“. A ten význam je patrný z heslovitých Švejkových slov, pronesených ještě před paní Müllerovou: „...*v té době, když je to s Rakouskem vošklivý, každé mrzák musí být na svém místě. Va te kávu klidně dál*“ (Kn. I, kapitola 7.). Písně, salutování, kytky, „nadšený“ zástup (jako záměrný postoj není však jasné určení, pro Švejka doprovází ten zástup – přece „*byl jsem zbitý jaký buršák, který v cerevisce kielce Švejkovi: „Heil! Nieder mit den Serben!*“) – atmosféra války je atmosféra sváteční, triumfující, obdivující. Obrácený svta je paradoxálně pojímán ve své regulérnosti, správnosti a normativnosti („*každé mrzák musí být na svém místě*“). A v tom je i ten zvláštní komický zdroj, v travestování nesmyslnosti do šat normativnosti. Přesně podle tvrzení Jankoviče ohledně postav románu – „*jejich vlastní smyšlnost stává se initelem zesměšujícím*“.¹⁹

V karnevalu panuje prosté a totální schéma obracení opozit: král se stává šaškem a šašek králem. Sváteční klaunská jízda dobrého vojáka Prahou přisobí dojmem svérázného korunování, ale tčít z podobné interpretace, i když je zcela možná, se blíží zóně Kasimovovy kritiky. Jízda po Praze (jejíž konec na St. eleckém ostrově Hašek tená i neodhaluje – další

¹⁹ Viz JANKOVIČ, Milan. K otázce komiky Haškova Švejka. In *O české satire: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 272-278.

epizoda představuje Švejka nahého před lékařskou odvodní komisí) transformuje ne polarizace hodnot a statut v přítomnosti, ale *zpřítomuje ony hodnoty a statuty, které panují v představách svta vládnoucího*. Za karnevalu alfa a omega mají svá místa. V postupu dobrého vojáka omega je alfou – marginální představitel střední lidové vrstvy se stává takovým, jakým českého lovka vždy chtěl vidět předzírající pohled všech státních institucí, nadutá povýšenost rakouské vyšší aristokratické vrstvy (baronka von Botzenheim přichází dokonce ke Švejkovi na návštěvu do nemocnice), patolízalství moci pokorných novin, které honem publikovaly zprávy o „*Vlastenectví mrzáka*“. Takovým, jak ho chce vidět dokonce i lid, jehož motivace „nadšení“ a slavnostní ústí na doprovodu Švejka není, jak už bylo řečeno, schválně autorem určená.

A tak se přirozeně nabízí otázka: pokud není jasné, zdali Švejk hraje ironickou úlohu, nebo dle všechno podle vlastního přesvědčení, že tak to má být, proč je chování jeho doprovázejících Haškem nevysvětleno a nepopsáno. Je zřejmé, že v tlupce nevládla vroucí vlastenecká vášně, ale z jakých důvodů lidé šli za Švejkem: posmívali se jemu nebo systému, tj. viděli jednoho blbce, nebo všeobjímající blbost, se kterou si lidový šašek na vozíku pohrával. U přesné ironické orientace davu by se sobilo i ujasnění Švejkových motivací, Hašek se tomu záměrně vyhýbá, dobrý voják musí zkrátka neurčitou veličinou – plnou radosti, veselí a duševní spokojenosti, ale racionálně nepopsatelný, neuchopitelný. Jinými slovy – abychom odhalili jednu pozitivní interpretaci jednoho starého negativního hodnocení – „*přiliš neuvdomlý, přiliš blátiv beztvary*“.²⁰

Postup velkého „patriota“ je na první pohled zcela jasný – odhadl to dokonce i ernožlutý žihavý dravec na policejním editelství: je to postoj ironie.²¹ Přece aby byla ironie zřejmá, měla by být v této situaci aktivní i složka cílev domosti. Ale stejně jako ve skoro všech případech dobrého vojáka v této situaci chybí jakýkoliv náznak záměrnosti. Navíc chybí i náznak nezáměrnosti. Nedá se Švejkovi vnutit ironický záměr – zase je úplně neutrální, bezpříznakový, obsahově „prázdný“. Toto udržení hrdiny v bodu absolutní rovnováhy, tato dokonalá bilance „mezi extrémy“, je vynikající Hašek v tvorbě postoj, nezídka hodnocení – ekněme „jinak“ (nejplodnější výklad nabízí ruský haškolog Sergej Nikolskij). Taková je ve svém hodnocení například i zrcadlová idea Richterové.

V popsání epizody komika, která je vytvořena na pozadí možné ironie, je bez výhrad chápána jen z pozice čtenářovy. Ve své době je ztvárněna jako sváteční karnevalový pochod

²⁰ ŠALDA, X. František: Nejnovější krásná próza česká. In *Z období zápisníku. Sv. II, Studie, medailóny a glosy z literatury české*. Praha: Odeon, 1988, s. 46.

²¹ Prostoduchost Švejkova je vyhocena v jednostrannost hyperbolicky groteskní, v reálných situacích nesmyslnou a tím se obracející ve svůj opak, v **ironii**. JANKOVI, Milan: K otázce komiky Haškova Švejka. In *O české satirě: sborník statí*. Praha: SPN 1959 s. 276.

a její prvky prosvítají jen v n kterých okrajových náznacích. Za prvé se na to Švejk p ipravuje p íliš dlouho. Zpívá vojácké písni ky a v noci, „*když ho revma chytlo*“, i rakouskou hymnu. P ece i když se v í Švejkovi nemá vycházet z pozice objektivní a oby ejné logiky, podobný herecký výkon p ed jediným divákem, paní Müllerovou, je trochu p ebyte ný – toto by mohlo nazna ovat, že dobrý voják asi bral svou ú ast ve válce zcela vážn . Za druhé – díky p ítomnosti paní Müllerové je ironická p edtucha situace nalad na jejími „náhodnými“ e ovými projevy: výrazy jako „*v noci zpíval, s odpušt ním, když ho revma chytlo, rakouskou hymnu*“, „*drahou vlast vovinuly n jaké mraky*“, „*v noci ho chytla fantaz, že to Rakousko vyhraje*“ mají dvojí povahu – mohou být brány jako jednoduchá, docela naivní komunika ní schémata i jako sekundární ironické výklady (je fantaz, že Rakousko vyhraje, zpívání rakouské hymny je íinnost vyžadující „*vodpušt ní*“ atd.). Nebo zase podle citovaného hesla M. Jankovi e – vlastní sm šnost postav románu „*stává se initelem zesm š ujícím*“.

Avšak v tomto procesu zesm š ování Švejk cht n nebo necht n karnevalov vytvá í ideální vlasteneckou šablonu loajality a ob tavosti v í režimu a monarchii. V scénografii této epizody jsou p ízna né plynulá radost, hlu ná vzrušenost, všenárodní ú ast, p evracení pojmových polarit.²² Zesm š ní je zárove bouráním autority i vyjád ením v le k obnov , tíhne k základnímu univerzu karnevalu, k pocitu svobody. Jestliže v jednání a ínech Švejka nelze najít žádnou motivaci, nem že se komika této situace hodnotit jenom jako ironie. Tak ji avšak hodnotí z ejm dav lidí – jako veselý karnevalový p evlek do uniformy pod ízeného patriotismu. Jinak by nebyl dobrý voják doprovázen v klidu. Jeho výzva „*Na B lehrad, na B lehrad*“ není patrn chápána jako doslovná. Jinak by m l Švejk stejný osud, jako ten buršák, který pochopil Švejk v projev konkrétn . Nezapomínejme, že v páté kapitole, když je Švejk veden k policejnímu editelství a demonstruje svou v rnost k íši p ed davem shromážd ným kolem manifestu k íkem „*Císa i Františkovi Josefovi nazdar! Tuhle vojnu vyhrajem*“, n kdo mu narazil klobouk p es uši. Souhrnn e eno – **karnevalové p evracení sv ta** cestou k odvodní komisi je veselé, radostné a je doprovázeno pocitem ironie, který je však zám rn redukován a dá se vytušit jen ve vztahu ke kolemjdoucím, nikoliv s jistotou ve vztahu ke Švejkovi. Proslulá „beztvárnost“ hrdiny funguje jako systematicky prosazovaný um lecký postoj. A neza aditelnost Švejka do kolonky „idiot, pitomec u kumpanie“ nebo do kolonky „chytřej, mazanej lump“ ho zbavuje mnoha v cí, ale také snadného a jednozna ného ur ování pouze jako typu satirického.

²² Tato vítální veselost za války je velmi vzdálena od mytologických chápání divoké, démonicky radostné sváte ní hr zy smrti, která je nap íklad v básnické sbírce *Jarní vítr* N. Furnadžieva – „*m j temný osud, moje svatba a veselá smrt*“, p estože se podobná archaická smíšená emoci podílejí na generování n kterých pozd jších prvk karnevalového sv tonázoru.

Jak přesně prohlašuje Doležal „Výslovně a účelově se Švejk přetváří jen jednou: když pláče pod kazatelnu feldkuráta Katze“,²³ ale po krátkém rozboru dokazuje, že není jasné, zda se Švejk pod kazatelnu přetváří oval, nebo úplně plakal, a v podstatě je možné, že se přetváří právě před Katzem, když se přiznává, že se pod kazatelnu přetváří oval. Ve smyslu zde předkládaných úvah se Švejkova nezachytitelnost jeví jako typický rys jeho podstaty hrdiny-funkce karnevalové komiky. Jelikož nemůže být určen jako satirický obraz, jako v domě se posmívající, měla by se motivace jeho kroků a jednání odvodovat jinak. A proč by se má všechno odvodovat a proč by se mělo myšlení o Švejkovi opírat vždy o nějakou substanci logiky i racionality?

Podle jednoho Bachtinova postulátu **je karneval funkcionální, ne substancionální povahy**.²⁴ Substance satirické složky komiky zakládá vypravěč, funkce karnevalové sváte nosti a radosti promítá v hlavním hrdinovi. Proto i komika cesty Prahou na vozíku je dvojí, a proto nelze určit podstatu a motivaci Švejkových akcí. Ty jsou spíše funkcionálními podněty situace, která nastoluje nový pořádek, strukturuje opačnou kosmogonii, “monde à l’envers”, vesele a radostně převrací dosavadní svět. Avšak v analyzované epizodě je metamorfóza ne podle jednoznačné záměny v ose hierarchie – alfa za omegu (přestože by se dalo předpokládat otočení relativity „ulejvák – vlastenec“), ale podle záměny složek dvou významových polí – cizího a svého. *Svět sebou domní* přetváří své vlastní atributy podle názoru, který na něj má *svět cizí*. Atributy osobnosti se maskují v rekvizitách systémových okečování. Švejkovo jednání je spíše souhrn koleček a součástí „konstruktivního karnevalového stroje“,²⁵ kterým se převracený svět uvádí do smšného pohybu, *zárove karnevalový svou formou a ironický svým skrytým významem*.

Nikdy Švejk nesplnil nic tak, jak by se mělo, i když někdy za to nemohl. V závěru díla románu *Die Sünden der Vater* od Ludwiga Ganghoferů má vinu spíše nadporučík Lukáš. Ale proslulá Švejkova anabáze je kruhová: vrací se do svého pluku, ale v podstatě koluje z Putimi do Putimi. Kolo nahrazuje regulérnost. Karnevalový koloběh je útěk z porcí arého bytí. A zase nelze kategoricky tvrdit, zda dobrý voják utíkal z fronty, nebo opravdu zabloudil. Jednoznačnost by porušila napětí mezi polaritami. Obrátila by funkci vytváření opačného

²³ DOLEŽAL, Bohumil: *Nedokonalost Haškových Osudů*. In *Netrpěná literatura*. Praha: Tors, 2007, s. 264. ISBN: 978-80-7215-333-6

²⁴ Karneval oslavuje samu zmiňovanou, sám neutuchající koloběh promítá, nikoli porcí jevů a věcí, které se mění. **Karneval je tak říkajíc funkcionální a nikoli substancionální povahy**. Nic neabsolutizuje, ale zato hlásá blahou relativitu všeho. BACHTIN, Michail: *Dostojevský umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 170.

²⁵ O ideji konstruktivního stroje karnevalu viz [http://www.karneval.cz](#), [http://www.karneval.cz](#). *Časopis pro dějiny umění*. 1997, ročník 6, číslo 1. (18), s. 34-60. ISSN 0136-0132

sv ta v substanci jednozna ného vysv tlení v mezích sv ta jednozna ných jev . Pro strážmistra Flanderku p íchod Švejka **vytvá í opa ný sv t** (zm na a obnova, eský voják – ruský špion), ale tak, jak by ho cht l vid t sám Flanderka. Místo toho, aby splnil p íkaz nadporu íka Lukáše vyhledat pro kumpanii nocleh ve Felštýn , Švejk se p evléká do ruské uniformy a nechá se zajmout vlastním vojskem. Pro majora Wolfa a generála Finka je zase **sv t vzh ru nohama** (eský voják – velezrádce), ale tak, jak by ho cht li sami vid t. Navíc major v záchvatu hn vu klade rétorickou otázku metaforické povahy („*Vy jste se p evlékl do ruské uniformy?*“), na kterou Švejk odpovídá klidn a kladn i konkrétn z hlediska pragmatického významu – on se opravdu do té ruské uniformy p evlékl. Švejk nevyvrací cizí konstrukt y m y š l e n í , on se jich docela ochotn z pozice své asto pro nikoho jiného nepochopitelné logiky zú ast uje. A také ve zmín né relaci „král – šašek“ je ovšem docela sporné vzhledem ke všem utrpením, která se nadporu íku Lukášovi na hlavu sesypala, ur ít, kdo z nich dvou je nakonec pán a kdo sluha.

Jak p esn funguje ta dvojí Švejkova role, která ho dostává na pomezí komiky satirické (v domé, zám rné, substancionální zesm š n í) a komiky karnevalové (funk ní, radostný smích slavící zm ny a obnovy)? Milan Jankovi nabízí velmi užite ný algoritmus vzhledem ke zp sobu Švejkových vypráv ní a jeho vztahu ke skute nosti. „*Bezprost ední lidové vypráv ní mísí se tu se složitou hrou paradox stup ovaných až do absurdity, kterou je Švejk schopen v život vid t a jedine ným zp sobem pojmenovat*“. A dále autor uvádí jako nejvíce pozoruhodné „*sep tí prvk absurdní hyperbolisace s prvky lidov reálného pohledu na život, které dává Švejkovi p esv d ivou životní konkrétnost, ale zárove neoby ejné možnosti zobec ující*“.²⁶ Podobné axióma se ovšem klidn m že vztáhnout i na Švejkovy iny. e eno polocitací-poloparafrází je v nich zárove p ítomna lidovost, bezprost ednost, p esv d ivá životní konkrétnost, reálný pohled na život na jedné stran a souhra paradox , které je Švejk schopen v život jedine ným zp sobem vykonat, vystup ovaná do absurdity na stran druhé.

Toto kolísání mezi dv ma polaritami zaru uje funk ní uplat ování hrdiny vzhledem k vytvá ení osobité složky komiky díla – radostné, veselé karnevalové zesm š ování, konstituující zrod nového, zrod zm n a obnov, jež existuje vedle komiky satirické, úto né, posm šné a ni ivé. V tom je i podstata **ambivalence karnevalové komiky díla** – v koexistenci možné, implicitn p ítomné ironie a z ejmé veselosti, radosti ze života, která se

²⁶ JANKOVI , Milan: K otázce komiky Haškova Švejka. In *O eské sati e: sborník statí*. Praha: SPN, 1959, s. 277 a 278.

projevuje v nedbalosti ke všemu, v obracení války ve slavnost, idiotství v patriotismus, strachu ve veselí.

Karneval si zahrává ne tak se strukturním kánonem sociálního organismu (hierarchickým), nýbrž s jeho kánonem pojmovým (ideologickým), konstruující hierarchický systém sv ta. St edov ký karneval obrací formy, ale b hem svého trvání zachovává p edstavu o jejich p vodních významech. Švejk v karneval spolu s formami p evrací globální sémantiku v cí. To by byl velkolepý názorný p íklad ironie, nebýt Švejkovy „blátivé beztvorsti“ a jeho „neuv dom losti“. Ironie je v domý a razantn angažovaný postoj, i když je asto schváln nep íliš šikovn skryt, ale Švejk pro takové charakteristiky není disponován.

Jeho jednání je funkcí zm ny, pr b hem zm ny, blaze prožívanou intenzitou zm ny, nikoliv její rezultativností. Švejk v karneval nep evrací vzh ru nohama sociální ani existen ní pom ry vládnoucí ve spole nosti, on je v jejich opaku **radostn prožívá a zhmot uje** ve svých osudech, aby se mohly z ideologické legislativy šablon a pojm obrátit alespo na chvíli v reálný život. A v tom živém **zt lesn ní** panujících norem (v jejich **obnov**), v jejich rozkládání na p d života živého, p edvád ného s radostí, vitalitou a smíchem vyznívá jejich absurdní beztvorst, neuv dom lost, blátivost – kánon se m ní a obnovuje na lepší zaklady. V co, to už není funkce, to je substance ili podstata další složky románové komiky – smíchu satirického.

4. Kategorie „zóna familiárního styku“

A) Totální kontextualizace

Sylvie Richterová s ur itým metaforickým podkladem porovnává Švejkovu e s poruchou funkce mozku toho typu, který se nazývá afázie a je dob e popsán Romanem Jakobsonem.²⁷ Na Švejkovu logoreu („*absolutní pam a nevy erpatelná e nost*“) není diagnóza afázie p íliš vhodná, alespo podle klinických popis této choroby v zmín ném eseji. Pozd jší ist medicínské bádání adí rozt íšt nou a nesouvislou mnohomluvnost jako jeden ze symptom takzvané senzorické afázie. Do takové hloubky Jakobson v esej

²⁷ Švejkova **absolutní pam a nevy erpatelná e nost** sv d í skute n o jakémsi druhu mentální poruchy (skoro by se dalo íct „**afázie**“ s odvoláním na slavný Jakobson v eseji) RICHTEROVÁ, Sylvie: Jasnóživý genius a jeho slepý prorok. In *Slova a ticho*. Praha: eskoslovenský spisovatel, Arký, 1991, Orientace, s.135. ISBN 80-202-0333-8

nezachází, i když se autor nadále této problematice vnuje.²⁸ Ovšem nápad Richterové je velmi plodný, protože metaforou chorobného (rozpadajícího se) mluvení navádí ke Švejkovu vyprávění, které – eeno oxymóronn – se skládá z rozpad všemožných jednot a souvislostí: logických, komunikačních, píinn d sledkových. Navádí k t m dv ma aspekt m jazyka, o nichž Jakobson pojednává ke konci, a k dvojaké povaze e i, o které mluví na za átku citovaného eseje.

Stru n a p edb žn formulováno: dobrý voják p edvádí prvky e i z osy kombinace na osu výb ru, p esn naopak v i Jakobsonem stanovenému schématu. On, zdá se, nemá smysl pro kontext (spíš pro jeho perspektivu a celistvost), kontext mu slouží jen jako odsouvající plošina, kontext ho odvádí *k jeho uzav enému vlastnímu kódu*, jenž neslouží jako návod k repertoáru možných výb r , ale jako arzenál a prost edek „totální“ kontextualizace, u Richterové – totální tautologie. Dobrý voják „odmítá“ pracovat s b žným komunika ním kódem, který je p irozen a konven n z ejmý a pochopitelný pro všechny ú astníky rozhovoru. Toto p ekódování není však tak jednoduché. Švejk používá k tomuto *odrazu komunikace do zóny svého kódu* nikoliv samotný kontext, ale jeho **sd lení**.²⁹ Respektive také nikdy nezapomíná na mín ný kontext, nebo lépe eeno – bereme-li v potaz orienta ní bod, že dobrý voják plní funkce karnevalové metamorfózy sv ta – nezapomíná na to komika literárního díla. Nikdy nejde o totální tautologii: kdyby všechno bylo totožné, neexistovala by komika.³⁰ Absolutní kontextualizace ehokoliv, jakkoliv, kdekoliv a kdykoliv má vždy na mysli p vodní kontext, drží se ho pevn , pozoruje ho soust ed n a neodpoutává od n ho své smysly, i když to zdánlivé vypadá, že na kontext zapomíná. Polemicky eeno, Švejk (ili komika díla, kterou jeho postava explikuje) zná t i složky pojmu „Ferdinand“, ve kterých jsou umíst ni ty i Ferdinand:

- arcivévoda Ferdinand d'Este, který byl zavražd n v Sarajevu a který existuje v kontextu spole ném, v kontextu sd lení – 1. složka *in praesentia*;
- ti další dva, o kterých mluví podle svého „kódu“ – 2. složka *in absentia*;

²⁸ Viz sborník ke stému výro í narození R. Jakobsona, zejména s. 27-88: , : . M : , 1996. 248 s. ISBN 5-7333-0492-8

²⁹ Jazyk musí být zkoumán ve veškeré r znotvárnosti svých funkcí [...] K nástinu t chto funkcí pot ebujeme stru ný p ehled konstitutivních initel každé eové události, každého aktu slovní komunikace [...] Všechny tyto initele neodlu n obsažené v slovní komunikaci, lze schematicky sestavit takto: MLUV Í – KONTEXT SD LENÍ X KONTAKT/KÓD – ADRESÁT. JAKOBSON, Roman: *Lingvistika a poetika*. In *Poetická funkce*. Jino any: H&H, 1995, s. 74-105. IBSN 80-85787-83-0

³⁰ Komika se tu uplat uje dvojím obecn známým postupem: jednak nápadným vyzdvižením ur itých jednostranných vlastností, p sobících svou automati ností komicky, jednak **konfrontací dvou nesourodých, asto zcela kontrastních oblastí význam , skute ností nebo p edstav**, ve které p sobí komicky neo ekávaná ztráta hodnot jedné z nich. JANKOVI , Milan. K otázce komiky Haškova Švejka. In *O eské sati e: sborník statí*. Praha: SPN, 1959, s. 275.

- a ten tvrdý, který se nám prokresluje skrze mlhavost komického vjemu a kontaminuje rysy svých předchůdců tím reliéfněji, čím blíže k sobě se dostávají – 3. složka *in silentia*.³¹

Švejkova řeč není prostoupena totální tautologií, ale **totální kontextualizací**, v níž jsou *pojmy primárního kontextu sekundárně zkontextualizovány podle Švejkova kódu*. I když nepřímo, i když je v Švejkově promluvě formálních objektů a slovně nevyjádřen, arcivévoda je v tom nově zrozeném kontextu implicitně přítomen. To vytušili i ti Švejkovi protihráči, jejichž „duševní obzor“ je podle Markovy klasifikace příliš „zoužen“. Arcivévoda je pojat jako součást proslovu, který je zdánlivě úplně mimo povodní kontext. Je **vztažen do zóny familiárního kontaktu**. Jeden z nejhlupejších hrdinů románu má nejzbystrnější pohled na povahu Švejkových historek a na model jejich organizace.³² Přestože z hlediska filologického terminologický přístup Bretschneidera je docela nepřesný (*Vy ale máte divná přirovnání*), z hlediska logiky „přirovnání“ tam je (však nikoliv tautologické vyrovnání): jsou konfrontovány objekt primárního kontextu a objekt Švejkova kódu. Komická kontextualizace je to slovy nevyjádřené pole, kde se tyto dva objekty „porovnávají“ – **zóna familiárního styku**.

B) Komická aluze jako výsledek selekce a substituce v kódu

Na otázku policejní rady „*S kým pak se stýkáte*“ odpovídá Švejk slušně a beze zpomalení „*Se svou posluhovačkou, vašností*“ (Kn. I, kap. 2). To je typický a zvláštní případ komunikačního nedorozumění (quiproquo), kdy není jasné, kdo o čem mluví, jelikož každý komunikant zaměňuje v společném kontextuální tématu něco za něco, co sám míní (z lat. *Qui pro quo* – „kdo za koho“). Široce pojato je komická hra s nedorozuměním známá ještě z antické komedie, jako kompoziční schéma a jako technický scénografický prvek je nedorozumění podle některých autorů postupně přijato z více zvýrazňované složitosti

³¹ Pojem používáme jen pracovní a s ohledem na formu a syntaktickou výstavbu obou předcházejících latinských termínů.

³² Na to ukazuje Nikola Georgiev: Této zvláštnosti Švejkova vyprávění si všimá i civilní strážník Bretschneider. Poté, co vyslechl další historku Švejkovu vyprávěnou kolem sarajevského atentátu, civilní strážník komentuje „*Vy ale máte divná přirovnání*,“ *eklektický Bretschneider významně*, „*mluvíte například o Ferdinandovi a potom o obchodníku s dobytčím*“. GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury: „Švejk“ a antiromán. In *Bulgarska Haškiada: sborník na počest šedesátin prof. N. Georgieva*. Sofia: „ . . . “ 1997. s. 94. ISBN 954-07-1070-7. Poznámka – lánek je bulharskou rozpracovanou rozšířenou verzí českého prototypu z časopisu česká literatura, 1966, . 4, s. 328-334.

zápletky v Euripidových tragédiích³³ a dále nabývá jako postoj své vlastní specifické rysy v mezích komedie.

Vra me se ještě k samotnému zaátku. Na zprávu paní Müllerové o zavraždění „n jakého“ Ferdinanda je sémantika míněného sdělení zdrazněna volným dativem („nám zabili“ – typu takzvaného *dativus ethicus*), podkategorie dativu zainteresovanosti.³⁴ Jak p i výslechu v 3. oddělení policejního ředitelství před pánem „se zví ecím vzez ením“, tak v samotném zaátku je zcela ozejmno základní schéma Švejkovy „komunikace“ – není cizím kontextem zainteresován, pokud se tento kontext nevytváří podle jeho kódu. Anebo naopak, Švejk je příliš sdělně a vstřícně zainteresován každým cizím kontextem, ale nesdílí se svým komunikantem společný kód. Vymyká se mu **po ose podobnosti** (u Jakobsona „*osa selekce a substitute*“), aniž by se zajímal o to, zdali substitute, kterou provádí ve svém kódu, je v i primárnímu kontextu soumězná. Zachází pouze s referenčním vztahem k svému vlastnímu kódu a je primárně připraven na alternaci v repertoáru svého kódu a na kombinaci ekvokativ v mezích sdělení.³⁵ Švejkovo myšlení je orientováno na vlastní kód a podle Richterové dalo by se předpoklad, že hrdina je afatik „*s poruchou v oblasti souměznosti*“. Ale k tomu závěru, že dobrý voják má „*divná p irovnání*“, že jeho odpovědi vypadají jako „*jízlivé poznámky*“, že „*iní dojem drzosti, jízlivosti a neúcty k představeným*“ (Kn. III, kap. 2) a tím vytváří osobitý sekundární kontext, dospívají dokonce i osoby, kterým je literární provokace zcela cizí.³⁶

³³

, 1988, s. 204. ISBN 5-06-001251-4

³⁴ KARLÍK, Petr; NEKULA, Marek; PLESKALOVÁ, Jana (ed.). a KOLEKTIV: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Lidové noviny, 2002. s. 105. ISBN 80-7106-484-X

³⁵ V citované práci *Lingvistika a poetika* každému ze šesti uvedených „*konstitutivních initel každé e ové události, každého aktu slovní komunikace*“ Jakobson popisuje určitou jazykovou funkci: mluvčímu – emotivní; adresátu – konativní; kontextu – referenční (referential, denotative, cognitive); kontaktu – fatickou; kódu – metajazykovou a sdělení – poetickou. Zároveň Jakobson v esej *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch* (JAKOBSON 1995:55-73) už nepřímo zmíní s komentářem názoru Richterové, uvádí, že „*každý jazykový znak předpokládá dva způsoby uspořádání*“: **kombinace** – „*kombinace a kontextualizace (texture) jsou dvě stránky těžké operace*“; a **selekce** – „*selekce a substitute jsou dvě stránky těžké operace*“. Dále dodává, že podle Saussura první z nich je „*in praesentia*“ a druhý „*in absentia*“. Je tedy patrné Saussurovo sdělení jazyka na langue a parole. Selekce a substitute – pokračuje Jakobson – se týkají „*jednotek spojených v kódu, nikoliv však v daném sdělení*“ a ohledně kombinace „*se jednotky spojují v kódu i ve sdělení, p i padně pouze v sdělení*“. Složky v kontextu mají mezi sebou „*vztah souměznosti*“ (contiguity), a „*v substitute ní množině jsou znaky spojené r znými stupni podobnosti*“. Podle Charlese Peirce, na kterého se Jakobson odvolává, existují „*dva referenční vztahy, které slouží k interpretaci znaku, vztah ke kódu a vztah ke kontextu*“ Každý znak je spjat „*s jiným souborem jazykových znaků, v p i padně kódu prost ednictvím alternace, v p i padně druhém prost ednictvím p i azení (alignement)*“.

³⁶ Náhodné vybočení z tématu dislokuje jeho objekt, vytlačuje ho z rámce jeho figurativních obrysů a klade ho do nových sociálních polí, respektive do nového sémantického, sekundárního „kontextu“, vlastním kódem provokovaného. Švejk uvažuje nad logickým obrazem „Ferdinand“ in absentia, odmítá se zúčastnit společného, a dokonce i společného kontextu a substituuje ho jednotkou svého vlastního kontextualizujícího arzenálu.

Kód dobrého vojáka je kódem **aluzivním**. Švejk se vymyká z konvence společné kontextuace (podle pojmosloví Jakobsona, tedy – kontextualizace) v i svému adresátovi, osamostatuje jednotlivý objekt, vytržený ze svého povodního a vlastního kontextového zázemí, provádí selekce (alternuje) v mezích podobnosti svého kódu a substituuje tento kontextov už „mrtvý“ prvek svým výběrem.

Objevuje se nový kontext a nové sdělení, které se vyvíjejí podle Švejkova kódu a spolu podléhají primární kontext. Přidávají mu nové významové složky, nádech dvojsmyslnosti, v nichž vysvítá **komická aluze**. To je vnímání objektu z primárního kontextu a primárního sdělení, skrze optiku Švejkova kódu. To je **stadium imaginární reduplikace** logického objektu

Tím je však celý všeobecný kontext, z něhož vychází samotné Švejkovo sdělení, nenápadně promítnut do své komické podoby pod nátlakem Švejkova **kódu komické aluze**. Musíme poznamenat, že vždy je substituce nižší hodnotové řady, že substituce má k dispozici, k materializaci, že se tím vytváří jeden ze strukturujících rysů komiky – pokleslost.³⁷ Komická aluze je operací prostředkem k vtahování každého logického objektu do **zóny familiárního kontaktu**. Blažík uvádí, že komický smysl této úvodní scény není pojmový (ergo není pojmově definovatelný), ale je přece jednoznačný.³⁸ Pokusíme se o nějaké hypotetické znázornění příběhu sémantických proměn v podobě epizod, která se stává emblematickou pro další Švejkovy verbální projevy.

C) Já znám ty i Ferdinandy – fáze komického přehodnocení

Takže v plánu literární komiky na rozdíl od Švejka představená ova zná ty i Ferdinandy. Reálný logický objekt promluvy paní Mullerové, arcivévoda Ferdinand d'Este, je

Ostatně v zóně napjatého protikladu mezi prvky tohoto „nedorozumění“ – míněným Ferdinandem a Ferdinandem míněným – se vytváří nový, komicky promíchaný obraz, nová sémantická konfigurace. Kód Švejka a Švejkova odchylná od kontextu nejsou poruchou myšlení, tím méně porušením smyslu: v dekontextualizované substituci se vytrácí smysl jazyka, ale je to klamné, protože se de facto vytváří smysl nový – zcela komický.

³⁷ Pokleslost je další moment, kterým se komika vymezuje v i vážnosti a vznešenosti. Spoléhá v degradaci přijatých a akceptovaných morálních norem. BORECKÝ, Vladimír. *Imagince, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 156. ISBN 80-7254-503-5

³⁸ Druhotný, komický smysl Švejkovy výpovědi vyplývá ze záměrně arcivévody se společensky obskurními osobami. Není to smysl pojmový, ale to neznamená, že je mnohoznačný [...] jednotlivé jednoznačné vymezené v nich mají v takto uvážené situaci smysl, který je sice pojmově přesně nevyjádřitelný, ale relativně jednoznačný. BLAŽÍK EK, Přemysl. *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 76-77. ISBN 80-202-0294-3

objekt in praesentia – existuje ve sdělení, je zcela „živý“, alespoň z hlediska objektivnosti historické faktologie. Ferdinand Kokoška a sluha drogisty Prášci jsou ti další a patří k Švejkovu fiktivnímu prostoru – logicky objekt in absentia. Kdyby se Švejk zdržel jen u své otázky „Kterýho Ferdinanda“, platilo by Jakobsonovo upesnění, že ohledně kombinace „se jednotky spojují v kódu i ve sdělení, případně pouze ve sdělení“. Pro Švejka by byl Ferdinand jednotkou spojenou ve sdělení paní Müllerové, k jejímuž porozumění on „nemá“ nástroj: oba komunikanti na začátku Haškova díla nemají společný kód. Však se Švejk s nepřítomností kódu nemůže smířit a z toho se rodí obraz tvrdého Ferdinanda.

Ke skromným úelům stávající práce můžeme navrhnout příkladové schéma lámání významových os v bohatě rozvrstveném spektru Švejkových historek. Vytváření komické optiky probíhá v pěti fázích.

Mezi oběma objekty (sdělení paní Müllerové a Švejkova kódu) je vytvořen vztah podobnosti podle zcela vnějšího, formálního příznaku – vlastního jména: je to **fáze selekce a substituce objektu sdělení podle podobnosti (1.)**. To, že jsou výběr a nahrazení v kódu provedeny, postačuje Švejkovi posléze i ke kombinaci ve vlastním, nově vytvořeném kontextu zejména proto, že nedbá na kontext původní. Tato fáze se ilustrují ve větě „Já znám dva Ferdinandy“.

V další fázi podle svého kódu Švejk vytváří další, svůj kontext, verbalizuje ho svým sdělením, svou první historkou – **je to fáze izolace a orámování objektu primárního sdělení vlastním kontextem (2.)**. To je **stadium jazykové a pojmové inkongruence** v mezích přirozených logických vztahů. V komickém prostoru jeho historek se Jakobsonovo schéma obohacuje o další dimenzi – **vlastní kontext**. Nepřirozenosti podobného komunikačního postoje vnučuje pozornost Blažíček, zvláště ohledně už zmíněného dativu zainteresovanosti.³⁹ V nově vykonstruovaném kontextu paní Müllerová upesňuje, o co jde („*Ale, milostpane, pana arcivévodu Ferdinanda, toho z Konopiště, toho tlustýho, nábožného*“), a Švejk, „pocitív“ svou chybu, se vpravuje do společného kódu. Už je objekt sdělení spojen i v společném kódu Švejka a paní Müllerové – sarajevský kontext pokračuje dál. Jenomže v plánu komiky je už situace docela jiná.

Tím, že substituuje jeden pojem druhým, Švejk zadává **komickou aluzi**, narážka kreslí vektor sémantického přesouvání, primární kontext podléhá významovému

³⁹ Jenže kontext ukazuje, že jde o víc než o jazykovou chybu; citovaná věta uzavírá výpověď, která je celá chybná, pitomá. Ze zprávy paní Müllerové jasně vyplývá, že mluví o Ferdinandovi, kterého oba znají (zvláště, když užívá formulace „*Tak nám zabili ...*“) a uvádí jen křestní jméno, takže pokládá za jasné, o koho jde: buď to ho oba musejí znát velmi dobře, nebo je to významná postava všeobecně známá pod tímto křestním jménem, což má platit výhradně o následníkovi trůnu. Švejk však odpoví, jako by paní Müllerová mluvila o nějakém Ferdinandovi, kterého on zná osobně, ale kterého patrně nezná ona: o obou Ferdinandech ji teprve informuje. Švejk se vyjádřil k dané situaci ve zjevném nesouladu. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 180.

p ehodnocení. Je to zcela p irozené, vytržený a osi elý prvek p vodního sd lení a p vodního kontextu hledá další uplatn ní své prázdné soumeznosti: hledá nové kombinatorické prostory a možnosti nové kontextualizace. Ale ty jsou závislé na podaném novém zázemí Švejkova vlastního kódu a sd lení – prvek je vtažen do zóny familiárního kontaktu: „vedle sebe se ocitají“ a „do sebe narážejí dv nesourodé významové roviny“⁴⁰. **Je to fáze sekundární aluzivní kontextualizace (3.)** Zadaná aluze, kterou poru ík Dub tak mnohotvárn vystihuje ve svém výše citovaném proslovu o „prapodivném, drzém vystupování“ a o tom, „že m že být, že doty ný Švejk se nedovede vyjád it“, už rozpoutává své „nebezpečné“ komicky produktivní potenciality – už je ve „významové plnosti“ sekundární aluzivní kontextualizce aktivována vedlejší „významová perspektiva“.⁴¹ Jako výsledek je Ferdinand d'Este konfrontován s druhými dv ma Ferdinandy, ale tak, že se hledají p íznaky další shody. To je první krok **stadia imaginární reduplikace** logického objektu, dokon ují ho poslední dv fáze.

Švejk v nový kontext je jako obrácená pyramida, jen její špi ka je sty ným bodem s rovinou p vodního kontextu, ten bod je vlastní jméno Ferdinand a nahoru tr í nestabilní, své zázemí hledající velké sémantické t leso. Struktura je nestabilní, protože je nesourodá, avšak ve sfé e imaginace se tato nesourodost bohat rozvíjí: ve snaze po upevn ní recepce, po od vodn ní motivace této nepochopitelné analogi nosti, implicitn pátrá po dalších aspektech podobnosti, smyslového p íblížení.⁴² Ale jelikož je nemá, vt luje známé rysy substituujícího objektu do p edem zadaného sm ru k objektu substituovanému. Takto si recepce dokáže „vybavit nesoulad obou významových rovin“. Tak se **charakteristická jádra** „sbírá ty psí hovínka“, „sluha u drogisty“ a „a vypil mu tam jednou omylem láhev n jakého mazání na vlasy“ – ili, e eno zredukováním, „špína“, „pod ízenost“, „píjáctví“ – nasm rují k objektu pro Švejka „neznámému“. Oba objekty se prolínají, promíchávají, prolínají,

⁴⁰ A krajním zp sobem takového samou elného odbo ení od sledovaného kontextu je p ípad, kdy v n jakém d ní vytrhnou ur itý jev z jeho momentálních v cných souvislostí náhle se vyno íví souvislosti komické. Co znamená tento postup z hlediska noetického? P ebujele rozvinutá situace a neustálé odbo ky odvád jí pozornost od p íb hu natolik, že na sebe strhávají pozornost zcela neúm rnou, jako by byly stejn významné, ne-li významn jší než vypráv ný p íb h. Skute n takovými ásto jsou, a to proto, že jsou zajímavé. A zajímavé jsou proto, že realizují neb žné významové souvislosti, nap . se v nich **vedle sebe ocitají a ásto do sebe narážejí dv nesourodé významové roviny**. BLAŽÍ EK, P emysl. *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 250-251. ISBN 80-202-0294-3

⁴¹ Konkrétnost, **významová plnost** je základním p edpokladem komi nosti literárního textu v té podob , jakou preferuje Hašek; je p edpokladem sou asného rozev ení **dvou významových perspektiv**. BLAŽÍ EK, P emysl: tamtéž, s. 231.

⁴² P í nahlédnutí komi nosti je uv dom lost dále vystup ována, protože zde jde o rozpor, **který si musí tená sám domyslet navzdory nabídnuté jednot** a musí si ho uv domít jasn a p esn , jinak by se nem l emu smát. Musí si ost e **vybavit nesoulad obou významových rovin**, kterým se zároveň otvírá a jejichž konfrontace je založena na ur ité specifi nosti daného jevu a zp tn tuto specifi nost vyjevuje, pointuje. BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 250-251.

rozmývají své pevné stanovené obrysy a pronikají navzájem do sebe. **Je to fáze sekundárního kódování (4).** Kód iluzivního kontextu je přijat a pochopen jinými účastníky komunikace, a v mezích literární komiky – tená em. Jako výsledek je Ferdinand d'Este prostoupen charakteristickými jádry dalších dvou Ferdinand .

Tím se vytváří nový „tvrtý“ Ferdinand, obraz *in silentia*. Nová iist abstraktní komická představa, kolážov stídající na úrovni *imaginární „ose kombinace“* složky nového kódu operující na „*ose výbru*“: představa kontaminující rysy sarajevského Ferdinanda s rysy Ferdinanda Kokošky a drogistova sluhy. **Je to záv re ná fáze sekundárního sd lení (5).** Nepromluveného, avšak intuitivn přítomného, sugestivn vytvo eného komického „sd lení“. Nebo – zcela podle Blaží ka – „*mysl, který je sice pojmov p esn nevy erpatelný, ale relativn jednozna ný*“. Tím je **stadium imagina ní reduplikace** logického objektu zakon eno.

Aforisticky e eno nesourodost, nesoulad není jenom rozpad jazykového smyslu, ale i jeho zdroj, zvláš v komice.

Práv tuto sekundární aluzivní kontextualizaci a procházející za ni komická reduplikace na úrovni imaginární poci uje Bretschneider jako „*divná p irovnání*“, o ní Dub mluví jako o „*prapodivném, drzém vystupování*“. Ostatn její výsledek je neviditelný, obklopený ml enlivostí, „pojmov p esn nevy erpatelný“, a proto i pro Švejkovy protihrá e racionáln neuchopitelný. Hostinský Palivec nev dom ve svém „samou elném automatismu“⁴³ p ímo staví do jedné a téže roviny (doslova) dva pojmy, ohledn symboliky mocenské hierarchie protikladné, vysoký a nízký: „*císa e pána*“ a „*sraly na n j*“. Proto i jeho zcela loajální a opatrný postoj je brán doslovn , mechanicky pozorující civilní strážník Bretschneider ho hned registruje jako zlo in urážky veli enstva. Ve Švejkových historkách to však zachytit nem že, je p íliš odkázán na doslovnost, konkrétnost, je p íliš šablonovitý – jen poci uje ta divná p irovnání.⁴⁴

⁴³ „To bylo v krvi, ta neúcta k císa i a slušným výraz m“ (Hašek); odpor proti byzantismu se podle Haška projevoval nehledanými, prostými a poctivými výrazy – a eský lov k o tom sám ani nev d l. Do této kategorie jest p ídit i hostinského Palivce; u Palivce se splétá protibontónová reakce a **jistý samou elný automatismus** nadávek s poctivým opovržením v í rozložené íši kaizra Franze Josefa. SUS, Oleg: Traktát o poetice nadávek. In *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Blok, 1965. s. 200.

Idea o automatismu v této proslulé replice není tak neznámá, dokonce je akceptována jako protipol formální vulgární jazykové formy. – Viz DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Noviná , 1984, s.74. „Vulgárnost frazeologismu je otupena i neadresností repliky; navíc **jistá nenucenost, automatizovanost**, s níž jsou slova pronesena, podtrhává spíše Palivcovu bezelstnou bodrost a v cnost, než vulgárnost.“

⁴⁴ Dobrý voják jako by se schváln vystavoval nebezpečí, když nep estává povídat před Bretschneiderem r zné historky, a jakoby se náhodn vymyká z už hotové verbální pasti. To je jeden z příklad , kdy se v hrdinovi projevují více funkcionální rysy než substancionální, proto je i t žko íct, zdali to Švejk d lá z hlouposti, nebo p edvádí dokonalou ironií na pomezí drzosti a naivity. Jde o historku o hajném s ošklivým p íjmením o jeho vdov a o jejím posledním manželovi, který pro vraždu své manželky byl odsouzen k pov šení. „*Když ho potom u krajského soudu v Písku v šeli, ukouzl kn ži nos a ekl, že v bec ní eho nelituje, a také ekl ješt n co hodn*

Aluzivní kontextualizace (a následující fáze sekundárního kódování a sdělení, čím se uzavírá cyklus imaginární reduplikace) se rodí vtahováním pojmu nebo objektu vyššího hodnotového stupně **do zóny familiárního kontaktu** a tato akce je ve své podstatě podle Bachtinovy teorie karnevalu totální („

” – *všechno probíhá v rovině familiárních styků*). Proto jsme také v nověli problematice analýzy sémantických prvků ve vstupní scéně *Osud* širší pozornost – pokládáme ji za vzorovou a emblematickou pro komiku Haškova díla, ale také pro pochopení postavy Švejka jako obrazu polymorfního. Někdy je úplně zbytečné zacházet se Švejkem tradičním způsobem, protože hrdina ukazuje nejen své rysy – ještě jednou slovy Bachtinovými – substitucionální, ale i funkcionální. Proto i uvažovat jednoznačně o postavě Švejka jako o běžném hrdinovi v těchto případech, kdy se projevuje funkcionální vybavenost obrazu, je zcela neplodné. Vedou se spory, zdali je Švejk lidský, nebo ne, moderní chápání však ve Švejkovi nevidí model „homo homogenicus“: odkazujeme zde mimochodem na kategorický postoj S. Richterové a na liberálnější názor J. Chalupického.⁴⁵ Ovšem v obou případech jde o to, zdali absence „lidské subjektivity“ je „polylidskost“ nebo „nadhlednost“. Podle našich skromných názorů je více než lidský, respektive souhlasíme, že oba kritici mají pravdu.

Popsané schéma je jen pokus o kvalifikaci Švejkova komunikačního postupu, není univerzální, ale přece reprezentuje ten nejzákladnější princip vytváření vedlejšího mluveného, ale komicky přítomného obrazu sekundárního sdělení. V prvním zmíněném příkladu to oblíbené Švejkovo quiproquo, přestože je primárně bráno za nepochopení, je zároveň komunikační a sémantickou akcí provedeno za výrazného vtahování do zóny familiárního styku. Vysoké slovo „stýkat se“, bohatě zatíženo významy politického zločinu, velezrady, v bezapriorní viny, kterou na hlavu oběť vrhá vševidoucí byrokratický aparát, je vytrženo z prostředí frazeologie policejního doznání a je pochopeno jako sexuální akt. Všeobecně se

ošklivého o císaři a páni. "A nevíte, co o něm řekl?" otázal se hlasem plným naděje Bretschneider. "To vám říci nemohu, poněvadž se to nikdo neodvážil opakovat. Ale bylo to právě tak něco strašlivého a hrozného, že jeden rada od soudu, který byl právě v tom, se z toho zbláznil a ještě dodnes ho drží v izolaci, aby to nevyšlo najevo. To nebyla jenom obyčejná urážka císaře a pána, jaká se dělá ve vožralství." "A jaké urážky císaře a pána se dělají ve vožralství?" otázal se Bretschneider. [...] "Všelijaké. Vopijte se, dejte si zahrát rakouskou hymnu a uvidíte, co za nete mluví. Vymyslíte si toho tolik na císaře a pána, že kdyby toho byla jen polovina pravda, stačilo by to, aby měl ostudu pro celý život."

⁴⁵ Švejk je bezhlavý inorodý a nadhledně neúnavný. Nemá vlastní zájmy, a tudíž je schopen oddat se bezvýhradně zájmům kohokoliv. Absence vlastní subjektivity mu dovoluje zosobnit společenský mechanismus do nejabsurdnějších důsledků. RICHTEROVÁ, Sylvie. Hašek, komický a tragický autor Švejka. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 46–47. ISBN 80-204-0662-X

Ostatní postavy Hašek výrazně charakterizuje, ale Švejk sám je mnoho lidí. [...] Bloudí mezi ostatními postavami, podivně cizí a nezranitelný, spíše znepokojivý fantom než člověk. CHALUPECKÝ, Jindřich: Podivný Hašek. *Česká literatura*. 1991, ročník 39, číslo 1, s. 28–40. (s. 36.) ISSN 0009-0468

každá významová transformace v plánu komi na má ve Švejkových historkách následující konstitutivní složky:

A: p esmyk kód a vytržení z kontextu (R. Jakobson – osy podobnosti a souměznosti);

B: izolace od p vodního kontextu a orámování kontextem vlastním (M.M. Bachtin – **vtahování do zóny familiárního kontaktu**);

C: vytvá ení obecné nesourodosti – jazykové a pojmové inkongruentnosti vzhledem k objektu komické fokusace (Vl. Borecký);

D: p esm rování charakteristických jader z pokleslého objektu k objektu komického soust e ování – imagina ní reduplikaci („já znám dva Ferdinandy“), p i tom vždy v aspektu pokleslosti (Vl. Borecký); v plánu literární recepce komi na je to p esm rování provád no tená em – „jde o rozpor, který si musí tená sám domyslet navzdory nabídnuté jednot “, „ost e vybavit nesoulad obou významových rovin“ (P. Blaží ek).

M že se ještě p idat, v souladu s Blaží kovým pohledem na zvláštnost komiky Švejka, že každou ze ty složek (p esmyk kód , izolace a orámování, reduplikace a pokleslost, p esm rování charakteristických jader) doprovází charakteristika znevažování, zajímavosti, p evahy každodennosti, p ebujelé rozvinutí situace (rádi bychom dodali – i v cnosti).

D) Výst ednost p i familiarizaci vysokých pojm

Zóna familiárního kontaktu je klí ový aspekt karnevalového pocitu sv ta, karnevalového smíchu. P evracený sv t se jí p irozen otevírá, v jejím l nu se všechno vysoké snižuje v plánu t lesnosti a všeobecn ubohé, „odporné“ materiálnosti.

Bachtin konstituuje terminologické zn ní tohoto spojení ve své práci o Rabelaisovi a p edevším mluví o familiární e i na nám stích.. V knize používá synteti t jší termín *familiarizace*. Shrnuto se dá tento sociáln -psychologický a verbáln sémantický proces charakterizovat následujícími rysy: zrušení hierarchického ádu a všech s ním spojených forem strachu a etikety; zrušení distance mezi lidmi a nastolení svérázné karnevalové kategorie svobodného familiárního kontaktu mezi nimi; vytvá í se (v smyslov konkrétní, prožívané v poloreálné, polohravé form) nový modus vzájemných vztah lov ka k lov ku; chování, gesto a slovo jedince jsou osvobozeny z moci veškerého hierarchického postavení; základním rysem lidského postoje v i sv tu a ostatním je **excentri nost** – osobitá kategorie karnevalového pocitu sv ta, spojená s kategorií

familiárního kontaktu, která dovoluje vyjevení skrytých stránek lidské povahy v smyslov konkrétní form .⁴⁶

V plánu komiky však se tato **excentri nost** (výst ednost u J. Kolára) projevuje hloub ji. Daný objekt, daná v c se ocitá mimo svou p vodní, p irozenou existenci v lidském kulturním podv domí. Navíc je pevn v t sném sousedství s v cí jinou: v blízkosti se rodí pojmové „smyslov konkrétní“ p ekrývání obou jejich sémantických polí a komika plyne z inkongruence a z dvojakého pohledu na v c „pod ízenou“, sémanticky p ekreslenou, „familiarizovanou“. Bachtin se na to výrazn soust e uje – v šesté kapitole své práce o Rabelaisovi (Obrazy materiáln t lesného „dole“) analyzuje specifikace sémantických prom n v cí v slavné epizod Gargantuy a Pantagruela, kde se pojednává o r zných zp sobech o isty t la po ur itém fyziologickém úkonu a o vhodných p edm tech k tomu (kn. I, kap. 13). V koncepci Bachtina platí pravidlo, že se pohled na v c obnovuje, že se samotná v c vyzkouší na novém míst a ú elu; že se znovu vnímají její forma a velikost, že se obnovuje v í naší recepci.

Proto je i familiarizace v Osudech výrazná, **excentrická** a dalo by se íct ob as také **extatická**. Týká se nejenom globálních pojmn a p edstav, ale i jednotlivých v cí zpravidla oscilujících po ose vertikální v plánu snižování, opa ného pohledu, opa ného sv ta, t lesné smyslov konkrétní blízkosti, kolážovitého p ekrývání.

Sv t Osud je válkou rozbitá kosmická obloha, která je nanovo mozaikovit slepována sm jícím se stvo itelem. Jediná možná harmonie v n m je rozpornost; jediné neutrální jádro – protože se v n m všechny protiklady navzájem vyrovnají – je dobrý voják Švejk. Karnevalová povaha této postavy se ve svém nejvyšším stupni projevuje v její všudyp ítomnosti a polyvalentní „beztvárnosti“. Stejn tak, jako i samotný karneval sjednocuje do jedné obrovské tvá e obraz polymorfního sv ta.

P ítom nejen sousedství, ale nahrazení p edm tu jiným je de facto se azení dvou logických objekt vedle sebe i za nep ítomnosti jednoho z nich. Mezi p edm ty objevujícími se v netypické v cné ad typu absence se nachází breviá Katzova kolegy, který usíná s erotickými obrázky z Dekameronu G. Boccaccia v ruce.⁴⁷ Skryt s nimi korespondují i obrazy svatých a krucifix, které v Katzov byt nevisí na st n , ba ani nikde jinde nejsou, jak spravedliv namítá v ele v boha v ící Katz v oponent. Docela blízko Bachtinovu chápání

⁴⁶ Viz BACHTIN, Michail: *Dostojevský um lec*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971. s. 168-169.

⁴⁷ Stojí za to poznamenat, že Švejk náhodou trefil p esn na Dekameron, protože to byla n jaká kniha „ležící na no ním stolku“. Radostný karnevalový smích, proudící z této situace zm ny a obnovy, není zásluhou Švejka jako lidské postavy, ale jeho literární funkce. V mnoha podobných aktech se marn hledá n jaká kulturní, sociální nebo psychologická motivace hrdiny, ale podobný postoj je asto irrelevantní. Obdobná je i situace zám ny dvou d l „šifrového“ románu *Die Sünden der Väter* Ludvíka Ganghoferu – obdobná, ne stejná, protože tu nep ímo zavinil sám nadporu ík Lukáš.

grotesky jsou i „andílkové“, kteří podle polního kuráta „mají v zadnici vrtuli od aeroplánu, aby se tolik nenadělali se svými křídly“. Vše v celé dvanácté kapitole prvního dílu *Osud* (Náboženská debata) jsou **sousedství** a **nahrazování** především vzorným příkladem familiarizace: objekt pokleslosti familiarizuje dotýkáný objekt, orámuje a izoluje ho od jeho povodního významového okolí. Ve své povaze jsou docela shodné s karnevalovou logikou převracení nebeské náboženské kosmogonie i improvizace Otta Katze na téma ráj a peklo: jsou velmi podobné vidění záhrobí Epistemonu z Rabelaisova románu (kn. II, kap. 30.). Sám Bachtin upozorňuje, že ta vidění, kde každý z pozemských mocnářů má v pekle ostudnou profesi (papež Sixtus léčí syfilidu, perský velekrál Xerxes prodává hořčici) a která byla orámována svátečním hodem, jsou „**fraškovou obratností**“ a svou charakterologií kupení různých emesel a lidských obrazů z téže epizody jsou velmi blízké výtu především hodícím se k zmíněnému úelu tělesné hygieny:⁴⁸

To jest místo obyčejných kotlíků se sírou pro ubohé hříšníky tlakové hrnce, kotle s velkou atmosférou, hříšníci se smaží na margarínu, rožně s elektrickým pohonem, po milióny let přejíždí přes hříšníky stroje na válcování silnic, skřípání zubů obstarávají dentisté zvláštními přístroji, kvílení se zachycuje na gramofonové desky a ty se posílají nahoru do ráje k obveselení spravedlivých. V ráji už inkují rozprašovače kolínské vody a filharmonie hraje tak dlouho Brahmsa že raději dáte přednost pekle a ořistci. (Kn. I, kap. 12)

Zajímavější v tomto plánu je plechový nočník, válejší se „vzývav“ pod náspem u nádraží v Lupkovském prsmyku mezi jinými vcmi vojenského bytí: „*Bylo zde vidět zrezavělé ajníky, nějaké hrnce, tašky na patrony. Také se zde válely vedle nejrozličnějších předmětů kotouče ostnatého drátu a opřít ty zakrvácené pruhy gázových obvazů a vaty.*“ Nočník se představuje jako svérázný antipod válečných atributů. Hašek odbojuje a rozvádí mikropříběh o možných potížích, které by způsobil archeologický nálezk tohoto nočníku, a o tom, jak se děti ve škole budou o něm mluvit. Jaký pán, takový sluha – Švejk také se „odráží“ od tohoto bodu a za jiná vypráví Dubovi svou další historku o jiném nočníku. Objekt je disponován v jedné řadě s následujícími předměty: patrony, bajonety, archeologické vynálezy, školní látka – a v důsledku Švejkovy nové historky i „příběh svatého Václava“ a „biskup Brynych z Hradce s procesím a s korouhvemi“. V intimizačním rámci nicotnosti, tělesnosti jsou zavazeny a respektive i od své „kontextuální“ předy odděleny v dávnosti, náboženství, národní mýtus, ano i válka. Nezapomeňme dodat, že v této scéně prosvítá

⁴⁸

reminiscence na Cervantesova Dona Quijota, konkrétně jde o epizodu, kde se „geniální idiot“ hidalgo Alonzo Quijano nedá představit, že holi ská mísa není zlatá píle od Mambrina. No něk se za ní nanovo chápat ve vztahu k jiným objektům, znovu se vnímá jejich forma a velikost, obnovuje se v ní naše recepce. Na otázku „proč“ a „co z toho“ lze jednoduše odpovědět: karneval není substancionální, ale funkcionální. Důležitý je samotný proces změny a obnovy. Smích v Osudech vyznívá jako kosmická síla a předtím, než zvítězí nad strachem a smrtí, měl by se osvobodit od nábožné úcty k životu, od hodnot a stereotyp sociálních norem, od všeho svatého.

Během zastávky Švejkova vlaku na nádraží v Rábu se stal jeden krvavý incident. Z jiného vojenského vlaku, projíždějícího kolem, ztratil rovnováhu a spadl nějaký „bojechtivý kaprál“ a v letu se nabodl přímo na páku výhybky. Komentář dobrého vojáka nad tím mrtvého nešťastníka jsou velmi příznačné pro komické snižování a zcela v plánu **familiárního kontaktu** (familiarizace).

"Má už to vodbytý," řekl dobrý voják Švejk, který byl také mezi zvedavci, "a má to tu výhodu, že když už má kus železa v břiše, alespoň ví všichni, kde byl pohřben. Je to zrovna na dráze, a nemusejí jeho hrob shánět po všech bojištích. - Nabod se akorát," řekl ještě Švejk znalecky, obcházeje z druhé strany kaprála, "má stěva v kalhotách." [...]

Vždyť já jsem nic neek," odpověděl Švejk tónem, který vylučoval každou pochybnost, "než to, že se ten kaprál nabod akorát, měl stěva v kalhotách... Von moh..."

"Tak už o tom, Švejku, přestaňte mluvit." A úctě šikovatel Vaněk si odplivl.

"Vono je to jedno," poznamenal ještě Švejk, "mají mu lezt stěva pro císaře pána ven z břicha zde nebo tam. Von vykonal stejnou svou povinnost... Von moh..." (Kn. III, kap. 1)

Začínáme od formálních charakteristik karnevalového vyobrazení v duchu Bachtinovy koncepce. Jsou to například (v bachtinovském slova smyslu) těla v jeho anatomickém a fyziologickém plánu a (v) vyprazdňování, latentní přítomná ve zdánlivě slovním spojení „v kalhotách“. K celistvému spektru vnímání této smrti jsou neodmyslitelně připoutány znevažování, nedbalost, a nakonec i zajímavost – především v tom jejím projevu, jak ji chápe Blažek. Právě nedbalost odkrývá sémantický koridor ke komickému nahlédnutí do této události.

Úvodní výraz Švejkova komentáře „*má to vodbytý*“ hned eliminuje tradiční chápání tragiky smrti a veškerou možnost pocitu jemné sentimentálnosti. Je nastolen nedbalý postoj k situaci, jejíž emocionální lhostejnost je aktivně podpořena vyvrcholením i st pragmatického zaujetí. Konec života je brán s rytmi ností a technickým puntičkám, s

zaujetí a postojem pragmatičnosti, je materializuje v aspektu nicotnosti, ubohosti, nízkosti. Mísí hrdinství s hnusnou „chirurgickou“ prózou hloupého zhynutí.

Komická familiarizace by mohla skončit i v tomto bodu. Dokonce i bláhový kadet Biegler chápe Švejk v projev jako „agitaci“, nebo podle přesnější formulace rotného šikovatele Vaška tak, „že by se to mohlo vykládat, jako že máte z toho radost“.

Komika je imanentně radostný prožitek. Je jen oproti polemicky – i když se navenek ve sféře lidských reakcí jeví jako výsměch. Ontologicky je pocit komičnosti radostný, dále se uplatňují postoje individuální, kulturní, sociální, ty, které tu radost zastírají, a nejvíc se životaplnost komiky vytrácí v superioritě, v pocitu převahy. Bez ní je komika skoro nemožná, ale čím větší je pocit převahy, tím více se stírá povodní její radost a mění se ve vysmívající se pýchu.

Zdali je smích Švejka v této epizodě škodolibý, nelze rozhodnout, ale bezesporu je **smíchem ambivalentním** a radostná změna a obnova pojmu zkamenělého systému pokračuje dál. Dobrý voják explikuje zatím zastíněný význam prováděné familiarizace: „*Vono je to jedno, [...] mají mu lézt stěna pro císaře a pána ven z boudy zde nebo tam. Von vykonal stejnou svou povinnost...*“, Sémantické putování zkrvavených kalhot pokračuje ve smru obrazu císaře, jenž je v tomto případě neméně poskvrněn, než mouchami v hospodě pana Palivce. Navíc je celá ta povodní nevážnost Švejkova postoje spolu s doprovázející „intonací“ nedbalosti odvodněná v duchu říšské instituce a její absurdity v pohledu na lovka – rozcházejí se frazeologické hledisko (říšské byrokracie) a ideologické (eského lovka): povinnost oběť, vojáka, je zemít a je zcela lhostejné, zdali zde nebo tam. Lidská existence je pustá, odosobněná, takové je rozpětí mezi extrémní absolutní autority císařské koruny a špinavou bolestivostí krvavých hadrů vlastního těla.

„Útek do uniformy“ podle trefné formulace V. Böhmského, **nahrazení legitimitou legalitou** je „**život vytržený ze života**“ podle pojetí Bachtina. Rakouské vojsko je karnevalizovaný kolektiv, kde individuum i ve své smrti pozbývá možnosti sebeurčení jako lidské bytosti: ta je zahrnuta v pojmu legality (metody), nikoli legitimitou (pravdy a spravedlivosti).⁵¹ A v důsledku toho je jí upřeno právo na individuálnost: jako pánek Velkého mechanismu musí prostě „vykonat svou povinnost“ bez ohledu na to, zdali zažívá, nebo svou smrtí. Haškova koncepce lidského materiálu posílaného do jatek světové války nachází už

⁵¹ Neosobnost zákona, racionalita státní správy, „**legalita**“, **má nahradit legitimitou státu**. [...] Nesmírný vliv středoevropské literatury na kulturu poválečného světa vyplývá z toho, že toto **zneosobnění života**, tato **redukce idejí na aparát, legitimitou na legalitu a pravdy na metodu** se stala ústřední tendencí současných dějin. B. LOHRADSKÝ, Václav: Mitteleuropa. Rakouská říše jako metafora. In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o lovcích v pozdní době*. Praha: československý spisovatel, 1991, s. 41. ISBN 80-202-0279-X

novou formu vyjádření, odlišnou od novinářské šablony⁵² nebo od anonymního projevu lidového,⁵³ jak r znorod v eské literární kritice je určována sada jazykových postoj , prosvítajících i v této textové pasáži. Zároveň vysoký pojem „povinnost“ a na něj navazující „pro císa e pána“ jsou docela jasn obklopeny obrazností ak ní představy „mají mu lézt st eva ven z b icha“ (nep ímo – „do kalhot“). Obraz císa e pána je znovu s at a dán „na p du“ lidského t la, vtažen **do zóny familiárního kontaktu**, kde se s ním dá mnohem snadn ji zacházet. Tak se i pozd ji v románu v jednom typickém haškovském „aforismu“ sjednocují globální tok d jin a nicotné aspekty lidského „sebepožívání“: „*Tak se stalo, že state ný kadet Biegler byl odvezen do vojenské izola ní nemocnice v Uj Buda. Jeho pod lané kalhoty ztratily se ve víru sv tové války.*“ (Kn. III, kap. 1)⁵⁴.

Rozpárané b icho, visící st eva, krví a výkaly pošpin ná smrt – všechno to reliéfn e eno nebo implicitn sugerováno – celý ten karnevalový pohled na umírající sv t individua a respektive spole nosti vtahuje vysoké symboly monarchie, války a hrdinství **do rámce nedbalosti a v cného zaujetí**. Snižuje je po vertikální ose, materializuje, mísí je s lidským t lem a s jeho spodkem a sm je se radostn proto, že „*stál nad vším již od samého po átku.*“ Nejenom nad válkou a smrtí, ale v bec nad kone ností a tragikou života. Z ídka se v Haškov díle poci uje tak p írozen a bezpochybn živel st edov ké **karnevalové ambivalence**. Karnevalová radost je radostí z pulzace bytí, kde hyne a obnovuje se v moci zem každá autorita a každý po ádek; radost z prom nlivosti života, jež zaru uje existen ní otev enost lov ka v í sv tu,⁵⁵ kde se nad troskami jeho nes etných Babylon vzty uje velké nesmrtelné „**lidové t lo**“ (p eklad J. Kola s. 203, v originálu –).

Do jaké míry karnevalové aspekty komiky Haškových Osud z stávají v t ch p vodních mezích i za hrubého objevení produktivních sil t lesnosti a nízké hmoty – to si klade za úkol prozkoumat další kapitola.

⁵² Nadto, slovní útvary jako „tlumo it názor eského lov ka na válku“, „lidský dobytek, hnaný na jatky“, „válka, jejíž jedna epocha p elet la jako dravé proudy povodn“, jsou abstraktní dryá nická novinářská klišé. DOLEŽAL, Bohumil: Nedokonalost Haškových Osud . In *Netrp ná literatura*. Praha: Torst, 2007, s.258. ISBN: 978-80-7215-333-6

⁵³ Také tyto zvláštnosti jsou ve shod se základní stylovou orientací díla: neupozor ovat na osobnost autora, p íblížit se **anonymnímu projevu lidovému** a jeho prost ednictvím soustavn vyvracet oficiální představy o život . JANKOVI , Milan. *Um lecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: N SAV, 1960. Rozpravy SAV, ada spole enských v d, ro . 70, sešit 10. s. 22

⁵⁴ M Jankovi vidí v té pasáži sou ást objektivní p evažující nep ímé charakteristiky postav: „P ímá autorská charakteristika postav v tšinou jen dopl uje jejich charakteristiku objektivní, nep ímou. asto je to lapidární dov tek, jako v tomto p ípad , kdy autor uzavírá Bieglerovy p íhody: „*Jeho pod lané kalhoty ztratily se ve víru sv tové války.*“ JANKOVI , Milan. *Um lecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: N SAV, 1960. Rozpravy SAV, ada spole enských v d, ro . 70, sešit 10. s. 34

⁵⁵ lov k žije na sv t tak, že je otev en sv tu. Otev enost sv tu netvo í jednu z jeho dispozic, lov k **je touto otev eností**. BLAŽÍ EK, P emysl. *Hašk v Švejku*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 227. ISBN 80-202-0294-3

KAPITOLA IV.

Snižování a materializace: profanace – komika materiáln -t lesného „dole“

1. *Statistický popis vulgarism*

Navzdory všemožným obviněním ohledně hojně zastupovaného skatologického tématu,¹ jazyk *Osud* není tak neslušný. Ukáže to korpusová statistika. Záměrně byly hledány typické vulgarismy českého necenzurního komunikativního repertoáru, jejichž vysoká frekvence a šavnaté stylistické uplatnění jsou dostatečně dobrým důvodem, aby se tato sova stala i filologicky zajímavými.² Pěče z důvod slušnosti budeme v dalších úvahách používat terminologii, navrženou Karlem Jaroslavem Obrátem v jeho pohledu arogantních jednotek.³

Například základní lexém „*cacare*“ (nebudeme probírat synonyma) je zastoupen spolu se svými deriváty celkem padesáti typy formami. Sémantické centrum s obecným významem „*merda, stercus*“ je představeno třemi slovy v celkem dvaceti třech výskytech: první se uplatňuje třináctkrát a především v plánu frazeologie, a tato skutečnost podle našeho názoru zastírá do určité míry jeho „neslušnou“ povahu; druhý je jeho nejpopulárnějším synonymem a vyskytuje se čtyřikrát, vždy ve dvou komických fragmentech; třetí je zastaralý, především germanismus, a potkává se třikrát v těsné blízkosti; ještě dva výskyty eufemismu „*kaktus*“ doplují toto spektrum. Vulgarismus s významem „*nates*“ je hojně zastoupen: celkem dvaceti čtyřmi.

¹ Viz například láneky Norberta Holuba *Hašvejk a ženy*, zejména jeho oddíl nazvaný heslovitým výrazem „*Hovna a prdele*“: „Typickým rysem pro *Osudy* je tematika koprologická, hovny jsou *Osudy* přímo posety a prdele jsou druhou tvář a mnoha vystupujících figur. Sraní je jednou z nejčastějších aktivit a latrina se stává chrámištěm hromadných obětí. Tato předimenzovanost stojí v přímém rozporu s tím, jak chudě, pakliže v bec, je zde zobrazena stránka genitální. Neobjevuje se ani v nadávkách, ani ve vzpomínkách i bohaprázdném tlachání. Podle psychoanalytického klíče by takovéto rozvržení sil bylo znamením regrese do pregenitálního stadia, kdy především irožená, fyziologická (hetero) sexualita je nahrazena anální oblastí. Prdelí a zadnic a zadek a hýždí je v *Osudech* opravdu „plná prdel“, hovny jsou stránky posrány v míře víc než vrchovaté. HOLUB, Norbert: *Hašvejk a ženy. Tvar: literární obydlení*. 2003, ročník 14, číslo 8, s. 5. ISSN 0862-657 X

² Viz v tomto ohledu Viz v tomto ohledu HUGO, Jan (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost : historie a přehled slov*. Praha: Maxdorf, 2009. 501 s. ISBN: 978-80-7345-198-1

³ OBRÁTIL, Karel Jaroslav: *Velký slovník sprostých slov*. Praha: Lege artis, 1999, 314 s. IBSN 80-238-4444-X.

K ú el m statistického pr zkumu byl v mezích eského národního korpusu⁴ vytvo en subkorpus zahrnující jen Haškovo dílo, takže veškeré hledání bylo lokalizováno pouze v mezích Osud . Bylo hledáno podle principu lemmatizace – vyhledávání všech forem lexikálního paradigmatu.⁵

Obecn v Haškov Švejkovi je 170 pravých a nesporných vulgarism :

- tématická oblast erotických a sexuálních vulgarism má celkem 27 výskyt
- tématická oblast tělesn -anatomických a fyziologických vulgarism – celkem 109 výskyt
- tématická oblast skatologická – celkem 23 výskyt
- tématická oblast vulgarism v nadávkách⁶ – celkem 11 výskyt

A to je všechno – „nesjprost ších“ cynických slov je celkem v Osudech sto sedmdesát. Ale tady p írozen vzniká otázka, zdali se má považovat za vulgarismus slovo „huba“⁷ nebo jak se v sou asné eštin poci uje nap íklad slovo „sranda“, jehož etymologie je nesporná, ale jehož funk ní uplatn ní v sou asné eštin vyulu uje jakoukoli myšlenou spojitost s primárním denotátem, takže skoro žádný imanentní „vulgární“ komický náboj nemá.⁸ Ješt v této souvislosti lze poznamenat, že za ur itých okolností skoro každé slovo m že nabýt vulgárního významu, proto Daneš mluví o vulgarismech tématických a faktických.⁹

⁴ ESKÝ NÁRODNÍ KORPUS – SYN2005. Ústav eského národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <<http://www.korpus.cz>>.

⁵ Nap íklad ([lemma=“HS”] – HS – hledané slovo) anebo byla zadávána formule vyhledávající konkrétní slovní tvar ([word=“HS”]). Byl brán z etel na r zné hláskové alternace a respektive na r zné morfémy ko enného morfu typu KAK / KÁK nebo KVK / KKV, anebo KK / KK˘ (K-konsonant, K˘-m kký konsonant, V-vokál, Á-dlouhý vokál). Proto byly zadávány i formulace vyhledávající p esn stanovenou strukturu slovního ko ene [lemma=“.*ko en.*”], kde znak „te ka“ <.> v dotazovacím jazyce znamená „jakýkoli znak“ a znak „hv zdí ka“ <*> „libovolný po et opakování p edchozího znaku nebo výrazu“. Tak byl brán ohled na všechny potenciální možnosti odvozování derivát prefixací nebo sufixací z prostého ko ene slova, p esn ji – z morfematických variant ko ene. Nap íklad pro vyhledání všech výskyt sémantického centra „nates“ – doslovného nebo odvozenin byla použita formule <.*[Pp]r[d].*> nebo <[word=“.*[Pp]r[d].*”]> a tímto hledání nevyulu uje ani slova, která jsou v za átku v ty a jsou psána velkým písmenem (k tomu výskytu, celkem 24 slov, se musí p ípo íst i jedno slovo pronesené n mecko-polsky a ti v n m in , všechna ty i v tomto významu; „nedokon ený“ nápis na mánarý na st n separace policejního komisa ství v Salmov ulici není zapo ten). Proto i ohledn výše citovaných ísel se dá íct, že jsou uvedena na základ maximální pravd podobnosti výsledk .

Viz podrobn ji KOCEK, Jan; KOP IVOVÁ, Marie; KU ERA Karel (ed.): *ESKÝ národní korpus: úvod a p íru ka uživatele*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav eského národního korpusu, 2000. ISBN 80-85899-94-9

⁶ Ovšem práv ohledn nadávek existuje i opa né postoje. Viz VAN URA, Vladislav: O nadávkách. In *ád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972. s. 98. „Nadávkou je druh trop , jakási metonymie, apostrofa, p ím rová zkratka, zám na pojmu nevýrazného výrazn jším i aforistický soud. Uv domujeme-li si, že zhusta vzniká za prudkého hnutí myslí, cítíme tím více její blízkost s básnictvím.“

⁷ Viz o tom DANEŠ, František: Obhroublost v jazyce a e i. In *Kultura a struktura eského jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 240-245 ISBN 8024616483

⁸ P ítom je t eba zd raznit, že se povaha vulgarism i obecné eštiny proti starší literatu e m ní: z hlediska vývojového je charakteristické nap . to, že **prvky obecné eštiny spolu s vulgarizmy m ly funkci komickou ješt v Haškov „Švejkovi“**, ale dnes ji ztrácejí. HRABÁK, Josef: N kolik úvah o obecné eštin a vulgarismech v sou asné eské próze. Naše e . 1962, ro . 45, . 9/10, s. 289-298. ISSN 0027-8203

⁹ Viz DANEŠ, František: Hašk v „Švejk“ a Vachkovo „Bidýlko“ – dva milníky ve vývoji jazyka eské prózy. In *Kultura a struktura eského jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 486. ISBN 8024616483486. Autor nabízí

Co se týká zase Norbertem Holubem zmíněné velmi bledé linie erotických vulgarismů (a tím i značně „poškozené“ Bachtinovy karnevalové řady pohlavního styku), mohli bychom zmínit ještě i slovo „zafilipínkovat“, jehož sexuální směr je zcela zjevný, ale v žádném případě ne cynický, spíše je dobrodružně exotický.¹⁰

Naopak stojí za poznamenání, že nemálo slov neutrální stylové polohy vyvolává představy neistoty a nízkých pásem tělesné fyziologie, a Hašek jimi vůbec nešetří, jako například slovo „latrina“ (opravdu je rekordní) a jeho odvozeniny – celkem jedenáct výskytů. Takové je ještě slovo „misgrubna“ v scénografii svého užití, zvláště výraz, „*aby se nám neprokopala misgrubnou*“ (Kn. II, kap. 2).¹¹ Z toho plyne i ten dojem o hojnosti cynismu a nepřístojných výrazů v Haškově díle. Z toho, a dále i z faktu, že jejich užití je koncentrické, prudké, razantní, a obyčejně je kulminacním prvkem v bohatém spektru pestrých souvislostí v mezích dané situace.¹²

Abychom setřeli jeden z mýtů rotujících kolem Švejka, můžeme uvést ještě několik příkladů z řady v nepřímo polemice s už zmíněným článkem Norberta Holuba. Ohledně sebejistoty v typu „*Prdelí a zadnic a zadek a hýždí je v Osudech opravdu „plná prdelí*“ (tamtéž), rádi zopakujeme, že první slovo má jen osm výskytů (jeho odvozeniny ještě šestnáct), a také rádi dodáme, že se druhé slovo potkává třináctkrát, avšak tentě jen jednou (při tom jde o psa, vypravuje se, jakého pes Leonbergera prodal Švejk Bretschneiderovi) a čtvrté – nula. Devět dalších užití postačí k dojmu a následnému ironickému kalamburu, že je těch slov v Osudech „velká hromada“. Hašek v románě má kolem 200 000 slov. Aritmetický výpočet, na kolik z nich připadá jedno neslušné povahy, si můžeme každý udělat sám. Podle našich

pojmosloví **vulgarismy tématické** nebo **faktické**, domníváme se, že jde o slova, která nemají v běžné lexikální významu vulgární, ale za určitých kontextových – tématických nebo faktických – souvislostí se mohou jako vulgarismy považovat. Srov: „*Tímto připitkem na bratrství upadl polní karát do osidel ábla, který natahoval na n ho svou náru ze všech lahví na stole i z pohled a úsmv veselých dam, které si daly naproti n mu nohy na st l, takže na polního kuráta koukal Belzebub z krajkoví.*“ (Kniha IV, kap. 2.).

¹⁰ Vyhýbání se cynismu v erotických situacích si všiml i M. Křístek ve své analýze „pojetí komedie“ u Haška i Vaňky – citace: Eleganční způsob, jakým se Hašek vyhnul explicitnímu popisu intimní situace, má v sobě komický dojem; víceznámost vyjádření navíc, na rozdíl od Vaňky, nejen v tomto případě ponechává v textu prostor i fantazii a jeho podíl na domyšlení příběhu, což je bráno jako jeden ze znaků kvalitní literatury. Křístek, Michal: Pojetí komedie v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka a ve Vaňkově pokračování Švejk v ruském zajetí a v revoluci. In Gajda, Stanislav i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 443. ISBN 83-86881-27-5

¹¹ Viz velice dobrou „příručku“ na reálii v Haškových Osudech HODÍK, Milan; LANDA, Pavel: Encyklopedie pro milovníky Švejka. Praha: Academia, 1998 – 1999. ISBN 80-200-0672-9 (sv. 1.) a 80-200-0781-4 (sv. 2.)

¹² Navzdory svému pojmenování neklade situacím komická stránka na samotné situace, ale na jejich vzájemné vazby, na komické dialogové zápletky. Osudy naopak odsouvají komedii i těch několik významnějších zápletek na druhé místo, protože — jak víme a jak ukazuje právě probíraná epizoda — bohatě využívají a rozvíjejí komické možnosti obsažené vždy v jednotlivé situaci. BLAŽÍ EK, Pěmysl. *Hašek v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 188. ISBN 80-202-0294-3

Souhlasíme s Blažíkovým názorem, že mezisituacní vztahy nejsou tak závažný princip a postoj komiky Osudů, a proto hlavním základem jejich komedie není situacní komika; dá se říci rétorickým obratem, že tím základem není situacní komika, ale komická situace.

přibližných výpočtů vychází, že se více méně na každých čtyřech nebo pěti stránkách objevuje jedno „vulgární“ slovo. V souvislosti s tematikou a respektive i se stylovou polohou díla je jasné, že by si žádný autor k zpracování této látky nevybral lexikon podobný románům Růženy Jesenské. Nepřirozenost podobného postojů sám Hašek odsoudil v jedné velmi známé románové scéně a také i ve svém všeobecně známém doslovu k první části díla.

Vzhledem k vulgárnímu lexikálnímu aparátu *Osud* není statistika příliš zajímavá, závažnější je funkční působení vulgarismů v plánu komiky, zvláště jejich karnevalové obrysy.

2. Druhá pravda o svobodě a druhá přirozenost lovců

Aby se rozlišovalo zašpinění jako akt karnevalového snižování¹³ od prostého rouhání, mělo by obsahovat aspekty radostné proměny, pocit obnovy nebo pocit svobody, který však často vyplývá ze samotné podstaty komiky v souvislosti s její relaxační funkcí a s pocitem péřevahy. Proto vedle pokleslosti Borecký jako strukturující rys komiky uvádí i svobodu (BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. s. 156.).

Pocitu osvobození z morálního strachu byla vnována první kapitola této práce, protože bude vnovat více pozornosti k obnově objektu komického soutěování v plánu jeho inkongruentního objevení. Zdejší analytické úvahy budou stavěny na základě chápání, že komická vnímání objektu je z hlediska psychologického a vůbec z hlediska noetického jeho „obnovou“.

V tomto širším pojetí však je toto obnovení docela vzdáleno od karnevalové obnovy na lepších základech. V Bachtinových úvahách o karnevalu je poskvrnění obnovením, jež je zároveň i posvícením, samozřejmě v komice *Osud* ta prvotní univerzální síla ambivalentního smíchu je docela vybledlá a její odvěké formy (v své podstatě dichotomické) jsou transformovány do nové podoby. Přeceřada vyprazdňování u Rabelaise, podle skutečné Bachtinovy formulace, není jednoznačně „předmětová“ čřada – je to určitý rituál v plánu doslovného „topografického snížení“, spojený s „*lesnou mohylou*“ (v českém překlade J. Kolára *lesný hrob*, s. 120. jako i ostatní zde citované výrazy), s tělesným „dole“ jako „*zónou*

13

, 1965, s. 189.

produkcijících orgán “. To „dole“ je „*oplod uující a rodící*“ a jeho doprovodná gesta a atributy zachovávají vztah k „*zrození, plodnosti, obnov a blahobytu*“.¹⁴

Je jasné, že podobné i stejné rituální aspekty této lesné hmoty, kde se samotná hmotnost metaforicky rozevívá a zobecňuje v parametrech kosmického koloběhu, v Osudech neexistují: hmota této la u Haška není nic jiného než to, čím je. Její funkce jsou výjimečně spjaty s pokleslostí a s posměchem. Vzorný příklad je portrét císaře pána Františka Josefa „zanečastněný“ hospodskými mouchami.

Tato lesná spodek je v Osudech tak rozporuplná, že by se dalo uvažovat o jiných dimenzích ambivalentní existence jeho obrazu. Sice se za jeho poskvrňující funkci neskrývá funkce doslovně obrozující (), ale platí také to, že se jeho funkční spektrum nevyvíjí jen pokleslostí. Ambivalence spodka, představa o jeho významové obnově – jak bylo zmíněno – koresponduje s komickou s reduplikací. Inkongruentnost mezi prototypem a jeho reduplikovaným objevením je stimul komického, ale samotná reduplikace je už svého druhu „obnova“ logických a noetických souvislostí primárního objektu. Reduplikace je obnovení objektu, jeho opakování ve dvou významových rovinách, za předpokladu, že sekundární obraz je vždy v nějaké míře pokleslý nebo alespoň **atypický** v daném prototypu. Tu dvojnásobnost nastoluje opozitum této lesné hmoty: v činnost se staví v ideji, neregulérnost – v kánonu. Proto je tato lesná hmota předlávána v tštinou jedinou funkcí: funkcí pokleslosti. Nebo jinými slovy – **karnevalová kategorie profanace** v obrazech bujné této lesné hmoty dokončuje familiarizaci (osobní kontakt objektu komického soustředění s tělem) a výstavbu opačného světa svou reálnou a citelnou přítomností, svým hrubým a ohromujícím sensualismem.

V tom je i zádrhel Haškova díla: hrubost (ne tak příliš lexikální) jeho materiálně fyziologického světa, o které se skoro každý autor zmiňuje, ale do které si skoro nikdo netroufá zasáhnout hlouběji, je součástí systému, není to (jenom) *satirické posmívání pokleslým zaútočením*, není to (vždy) *libovolnost a tvrdí rozmanitost*, není to (pokaždé) škodolibá autorová koprolalie. Jde o ty momenty, které se nedají odvodnit

14

„[...]“
: , 1965, s. 160.

žádným zmíněným argumentem, protože ve své podstatě tam tliesnost a neistoty hrají i další roli.

Komika Haškových snižování zjevuje v c, objekt, pojem v novém sv tle: ohmatává ho, režíruje ho v nových etudách, v cnost drzých inscenací se nezastavuje před níím svatým, a tak v t ch obrazotvorných procedurách v c nabývá tu „jinakost“, tu vedlejší dimenzi vnímání a uv dom ní, která je v karnevalovém pojmosloví Bachtina nazvána „*druhá pravda o sv t*“ „sváte ní aspekt celého sv ta“ (J. Kolár, s. 74, v originálu).

Tímto se obnovuje mikrosv t v ci, kde se zjevují – na veselých základech – její obracené tvá e, které však v historickém toku války a beznad jnosti nejsou v bec vzdálené od života, naopak – svou **jinakostí** ho probouzejí jako sémantický proud tlaku mohutného, sv tového srdce významu. Komika je život, který se v Osudech obnovuje sám sebou. Sám sob posta ující fenomén, který však neztrácí svou spojitost se sv tem reality. Proto i Borecký uvádí jako poslední d ležitý strukturující rys komiky „sv t komiky“.¹⁵ Obnova v cí v na poli smíchu je obnovení života ne už v globálním chápání karnevalového cyklu smrti a zrození jako náznak nezastavitelného kosmického kolob hu, ale v jiném aspektu karnevalového sv tonázoru: v aspektu odhalení druhé podstaty lov ka, v aspektu uv domování druhé, vedlejší pravdy.

Z tohoto úhlu pohledu je ve své podstatě podobný aspekt uvažování o komice spodku t la v Osudech hluboce karnevalový. Skrytá, „*druhá p irozenost lov ka*“ (J. Kolár, s. 67. v originálu), jež nem že najít výraz v oficiálním sv tonázoru a kultu, a druhá (vedlejší) pravda o sv t jsou universem karnevalové komiky Haškova díla.¹⁶

Každá v c, každý pojem má svou druhou stránku a jinakost je imanentní kolísání mezi regulérností a neregulérností zvyk , kulturních reakcí, sociálních reflex . Dalo by se dokonce íct, že nepravidelností je mnohem víc, pokud stanovená norma je jedine ná nebo maximáln slab variabilní. Z toho by vyplývalo, že kombinatoricky pojato možností smíchu oproti možnostem vážnosti je mnohokrát víc. Avšak ne každá neregulérnost je samoz ejm komická, m že být výrazem d su a násilí, psychické choroby, nekultivovanosti (zvláš u d tí). Ale karnevalový zp sob vnímání sv ta hledá p esn

¹⁵ Analogicky s Finkovým sv tem hry lze hovo it o sv t komiky v nedílné spojitosti s komikou sv ta. Komických sv t je nekone n mnoho, ale vždy rozpoznáváme jeho rysy jako d v rn blízké. Sv t komiky nestojí v nep átelství proti sv tu všednosti í sv tu vážnosti, ale funguje jako ur itý ventil, uvol ující sev ení jejich stís ujících zdí. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*, Praha: Hynek, 2000. s. 145. ISBN 80-86202-65-8

¹⁶ „*„Druhá pravda o sv t“ – sváte ní aspekt celého sv ta“* (J. Kolár, s. 74, v originálu).

3. Smích negující a smích vitální

Probereme několik epizod *Osud*, kde se materiálně tělesný spodek projevuje v tělesné podobě. Ve všech příkladech jsou snižování a materializace – přičemž se dá vytušit – platné, probíhají jako komická procedura. Přece by nic nižšího než kategorie „merda, stercus“ (výkaly) nemohlo existovat a ledabylé kontakty tohoto aspektu s čímkoliv jiným by vedly k jeho snižování a **profanaci**. Ovšem nejde jen o výsledek pokleslosti, ale o průběh tohoto aktu vzhledem k výsledku odhalení jinakosti. Umlecká komika není rouhání a hanění, nevraživé zošklivění a bezohledné zašpinění objektu nepřiznáním, nýbrž odhalování nových souvislostí. A karneval také není substancionální ale funkcionální fenomén.

Porovnejme například dva příklady.

Brzy ráno po veselém večírku s ruským špiónem strážmistr Flanderka a závodí probírají v erejšší příšvihy, vzniklé z totální opilosti. Závodí připomíná strážmistřovi jeho v erejšší verbální neopatřnost v ústí bab Pejzlerce: „*Vy jste si také, pane strážmistr, nedal ubrousek na ústa před naší bábou a pamatují se, že jste jí řekl: „Pamatujou, bábo, že každý císař a král pamatuje jen na svou kapsu, a proto vede válku, a je to takový dědek jako starý Procházka, kterého nemohou už pustit z hajzlu, aby jim nepodíval celý Schönbrunn“*“ (Kn. II, kap. 2). Další příklad je z dialogu stojnických výroků, jimiž jsou tak hojně zpestřeny stránky románu. Dobrý voják sdílí s Dubem svůj názor o strukturnosti a obraznosti lidské řeči: „*To jsme vám jednou, pane lajtnant, ještě do vojny, v aktivní službě, měli jednoho pana lajtnanta u kumpanie. Ani starej zupák nedoved se tak vyjadřovat jako ten pan lajtnant. Na cvičení nám říkal: „Když je habacht, tak musíš vyvalovat voči, jako když kocour sere do ezanky.“*“ (Kn. III, kap. 2).

Je zřejmé na první pohled, že komika hanlivé strukturace je zcela odlišná v obou příkladech, přestože v obou je **akutním centrem inkongruence** vulgární sloveso. Nejde o to, že v prvním příkladě je pokleslost přímo vázána na objekt komické fokusace, zatímco v druhém je využito „obrazného“ přirovnání. Jde o to, že první je zlostně, navíc zaměřen na samotnou říšskou instituci, ale přece je abstrakce redukována na pouhé tělo, navíc osobní tělo – hyperproduktivní ve své nekontrolovatelné fyziologii; že první ponižuje nejen institucionální symbol císařství, ale skrze jeho tělo i samotného lovce, a navíc v nedostojném souboji s objektivními podmínkami a nedostatky jedince: tělo – zesměšleno z hlediska fenoménu masu – je bráno jako slabá, psychicky retardovaná oběť. To je

zrovna vzorný příklad pro Bachtinovo chápání satirického smíchu: pokleslost jako složka komického vytváření je agresivní – Bachtinovými slovy satirický smích je smích záporný, „negující smích“ (J. Kolár, poprvé na s. 14, v originálu). Nemluvíme o motivacích podobného rozhodnutí, ani o moralistických pravd podobnostech tohoto výroku – houževnaté mamona ství je tak hluboce zakoreneno ve v domí monarchy, že ho císa nepostrádá, i když samotné tělo se přestane kontrolovat. Nemluvíme ani o barvitém scénografickém znázornění převodu „vysokých“ hodnot v plánu nízké hyperbolické materiálnosti, ani o duševním rozporu strážmistra, který si po probouzení uv domil, že (slovy Josefa Švejka) jeho jazykem byla za ním metamorfózy spáchána další „obyčejná urážka císaře a pána, jaká se dělá ve vožralství“. Všechny tyto jevy spadají do bohatých nuancí spektra umlecké komiky. Jde jen o to, že je pokleslost agresivní, negující, urážející, niivá, poskvrující. Vulgarismy plní svůj příslušný úkol, jsou využity ke svému primárnímu účelu.

Do zcela jiné polohy komiky patří příklad druhý. Ten také využívá scénografického reliéfu, sugerován v lakonickém náznaku, ale vyvolává rozpoutání dynamické a variabilní představitivosti. Je spjat se znovuobjevením komické stránky jednoho portrétu, tradičně bráňeno za modelový příklad vážnosti a písnosti – kamenného výrazu vojákovy tváře. Tato komika obrací jinou stránku portrétu, dokládá druhou pravdu o fyziognomickém dojmu z „vykuleného“ obličeje každého „dobrého vojáka“, demystifikuje radostná a vesele sociální mýtus o póze absolutní disciplíny ve vnějškovém analogu k póze absolutní topornosti. Až pak už začínají působit mechanismy familiarizace a pokleslé zaujetí kocourovo pohlcuje „vysokou“ roli vojákovu. Zase je plán abstraktních hodnot převeden na materiální jazyk spodku těla, ale mezi začátkem a koncem je mezistadium jinakosti. A tato jinakost je veselá, dobromyslná, potěšující. Je v ní patrný prvek humoru v chápání Boreckého: že v humoru má člověk pocit sebeironie, že nasměruje komiku sám na sebe.¹⁹

Stručně řečeno – portrét Františka Josefa je v opileckých letech Flanderky poskvrueno víc, než v hospodě U Kalicha přímo arým a elementárním způsobem. Portrét „dobrého“, disciplinovaného vojáka je zesměšlen v plánu veselého, nezlostného, tvrdě napjatého postoje v možnosti objevení nové tváře starých šablon.

¹⁹ Humor představuje ironický výsměch, který prochází sebereflexí, tj.: **je napřed vztažen na vlastní osobu** a druhým se vysmívá až sekundárně **prizmatem sebevýsměchu**. Základním laděním humoru je tedy výsměch sobě samému, jenž může zahrnout i okolí, ale zaměřením na sebe ztrácí ironický hrot. Z hlediska subjektu jde o situaci, kdy jsem schopen reflektovat v první řadě vlastní směšnost. Humor přeskupuje prostou sebeidentifikaci v autonomní morálce, akceptující druhého. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. s. 41. IBSN 80-86202-65-8

A to je nezákladnější funkční rozdíl „pokleslé“ komiky Osud : **poskvrující agresivita versus kreativní vitalita**. I když se za „hromadami“ neustále skrývá složitější mechanismus významových transformací komiky, avšak tato nejčastěji bývá jednoznačně brána jako souhrn dvou komponent spodku těla, jak je to lapidárně vyjádřeno v „duchaplé“ jednoznačné definici Norberta Holuba.

Ohledně karnevalového smíchu Haškova „vulgární“ komika zprostředkovává procesy vtažení do zóny familiárního kontaktu a konstruování opačného světa. Ale přesto je její snižování a materializace v značné své části zbraní smíchu satirického (podle pojmosloví M.M. Bachtina), negujícího, smíchu vzdáleného od světového tónu karnevalu. Navíc v cíle elementární vulgární povahy nemají ten obrozující univerzalismus spojený s plodným, *veselým tlesným hrobem* (J. Kolár, s. 23.).

V této komice sice existují epizody, které, i když propletené s odmítajícími aspekty satirického smíchu, samy nic nepopírají, nejsou zlostně zaměřeny na daný objekt nenávisti a jsou *plně vitálního smíchu*. V cíle vulgární povahy v těchto případech podléhají sémantickému přehodnocení a obnovují se v nové formě, s novou, veselou tváří: projevují svou *jinakost*, a navíc jsou plně života a tak existují jako určitý kontrapunkt vůči plánu všeobjímající smrti.

Ve veselé jinakosti svého nového objevení je každý objekt komické fokusace **ambivalentní**, nejvíce ty, které mají primárně negativní sémantickou náplň. Samotná jinakost je projevem ambivalence.

V této radostné obnově je funkční karnevalový princip *sémantické travestie* v cíle a pojmu, objevení „*druhé pravdy o světě*“ a „*druhé přirozenosti lovka*“, a jejich komické nové zjevení je humorné, zaměřené do jisté míry a jistým způsobem i na vlastní osobu směřujícího se. Světový tón humoru v pojetí Vl. Boreckého²⁰ je velmi blízký názoru karnevalovému a univerzalismu karnevalového smíchu, kde se chvály střídají s hánami a útoky.

²⁰ Jiné pojetí humoru ve své knize s odvoláním na W. Preisendanze představuje a zastává Přemysl Blažíšek, avšak v našem pohledu na Haškovo dílo budeme pracovat s názorem Boreckého a s jeho konfigurací komiky: [...], humor, založený na v domě **podmíněnosti všeho konečného** a postavení lovka v souvislostech světa, je základní postoj, který potěbuje komiku jako výrazový prostředek, aniž by byl proto s komikou identický.“ Zatímco ve svých počátcích slovo „humor“ nemělo s komikou nic společného a zatímco nyní naopak humoristickým bývá nazýváno každé dílo vyvolávající smích, jako přesný termín je humor dnes chápán v citovaném smyslu, který vypracovali teoretikové německého romantismu a vymezili pojmenováním „velký humor“. BLAŽÍŠEK, Přemysl. *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 221. ISBN 80-202-0294-3

Hlavním nástrojem této obnovy je **komická reduplikace**²¹ (nesourodé, inkongruentní, zdvojení obrazu objektu v realitě a v představě). Aby byly tyto obnovy zachyceny, měl by být brán zřetel na **ludický a imaginární „náboj“ reduplikace** a jejich doprovázející významy, avšak ne v interpretačním vzduchoprázdnu, ale vždy n jak zakotvené v rovině jazyka.

4. Nov zjevená jinakost – ludická funkce vulgárního

Soustřeďme se tedy na několik epizod, kde se vulgárnost (jazyková) a cynismus (pojmový) projevují v aspektu veselého, kreativního a obnovujícího nalézání jinakosti člověka a světa, jež bývá prostědnictvím komické reduplikace sjednoceno v inkongruentním celku; kde se pokleslost směřuje, a nejenom vysmívá.

Podívejme se na další, kocočí příběhy v Osudech.

Na stole byla připevněná před ním mapa bojiště s praporky na špendlíkách, ale praporky byly přeházeny a fronty posunuty. Vytažené špendlíky s praporky válely se pod stolem.

Celé bojiště hrozilo zřít v noci kocour, kterého si chovali písaři v plukovní kanceláři a který, když se v noci vydal na rakousko-uherské bojiště, chtěl lejno zahrabat, vytahal praporky a rozmazal lejno po všech pozicích, nacíkal na fronty a brückenkopfy a zanechal všechny armádní sbory.

Plukovník Schröder byl velice krátkozraký.

Důstojníci pochodového praporu se zájmem se dívali, jak prst plukovníka Schrödra blíží se k t m hromádkám. (Kn. II, kap. 5).

Na první pohled se zdá, že komika je založena na zcela stejných principech výstavby a organizována stejnými prostředky, jako v zmíněném případě hospodského Palivce: „vysoký“ symbol (válka, bojiště, hrdinství) – nízká, poskvrující tělesná hmota. Podobná logika Haškovi není vbec cizí. Snižování v plánu hrubého fyziologismu postihlo nemálo „vysokých“ hodnot papírové pravdy a nejvíc jejich konkrétní materiální nositele. Abstrakce kulturního poselství mizí a zůstává jen střízlivý zájem o látku, která je vhodná k určitým procedurám osobní hygieny. Takový neblahý osud, kdy se duchovní stránka redukuje na pouhou látkovost papíru (typická materializace), neminul ani útržek z neznámého románu Růženy Jesenské; ani brožuru s Lurdkou písní (*V Turowé-Wolské bylo mnoho latrín a všude po latrínách válely se papírky s Lurdkou písní*. Kn. III, kap. 4); ani básnické spisy, jež

²¹ Společným rysem imaginace, hry a komiky je **zdvojení** (duplikace, resp. reduplikace) mezi realitou a iluzí, **jak ho známe z imaginace, z hravých a kreativních aktivit**. BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 147. IBSN 80-7254-503-5

arcikn žny darovaly na frontu odjížd jícím oficír m (*a na latrín že si lov k s takovejma básn ma vod el, s dovolením, pane obrlajtnant, celou zadnici*. Kn. III, kap. 1) Prost e eno – když chce Hašek n co snížit a pohan t, je to bez výhrad a bez váhání – významy jsou odkryté, prosté a jasné. Nesporn poskvrn ná mapa bojišt má v primární motivaci komického dojmu prav toto p emís ování hodnot, avšak tentokrát se komika v tomto bodu nezastavuje a p evrací se dál v d jovou a psychologickou etudu, kde p vodní vulgarismus a p ítomný referent odporosti nazna ují další významy, zjevují se ve své jinakosti, projevují se ambivalentn .

Patrik Ou edník spravedliv uvádí, že se každé slovo v rozši ování svých konotativních mezí postupn vzdaluje od svého referenta, avšak jen obscénní slova zachovávají pevný vztah k objektu, který je jimi ozna ován.²² Avšak i když je v literární komice tento vztah nep erušen a v bec nep erušitelný, obscénní slova mohou vytvo it vedlejší sémantické odstíny. Práv takovou nov objevenou významovou nuanci, asto protikladnou, která vzniká na základ smyslového kontaktu mezi slovy a jejich vnit n provokovanými sugescemi, chápeme v Haškových Osudech jako „jinakost“ – je to literární transformace autentické starobylé podstaty karnevalové ambivalence v plánu komiky.

Primární komický impuls je provokován znovu známou definicí Bergsona „*soust edíme-li se na hmotnou stránku metafor*“. Mapa je p enesený (meta) obraz povrchu zem na kus papíru. Mapa p i vší své p esnosti je „metaforické“ vyobrazení – mluvíme samoz ejm nikoliv z úhlu pohledu stylistiky, ale jen z pozice pojmové souvztažnosti podle ítankové definice, že metafora je jazyková konstrukce spo ívající v p enášení významu na základ vn jší nebo vnit ní (strukturální) podobnosti. Vypráv ní o kocourových výkonech postupn v návaznosti frází „zapomíná“ na tu p enosnost – slova „pozicích“, „fronty“, „brückenkopfy“ a slovní spojení „armádní sbory“ jsou použita jakoby ve svém reálném, faktickém významu. Technicky je to nesložitý postoj, z ejmý a jasný, avšak tím se obraz mapy komicky reduplikuje: porovnejme výrazy „*byla p ípevn na p ed ním mapa bojišt*“ a „*celé bojišt hrozn z ídil v noci kocour*“ – je nesporné, že v tomto protikladu sémantická složka „kartografie“ bledne oproti složce „fakti nost“. M ítko, jako základní prvek meta-pojmovosti mapy, je vylou eno. Reduplikace mapy v opozitech „kartografické – faktické“ (respektive „metafora – soust ed ní na materiálnost jedné metafor“y“) sama o sob komická je, ale mnohem siln ji p sobí provokovaný komický dojem v p ípad reduplikace kocourových

²² V jazykovém vývoji lov ka se slova, p vodn zam nitelná s objektem, postupn od objektu vzdalují. St l už není nutn kuchy ským stolem z raného d tství, stává se kusem nábytku sloužícím k roztodivným ú el m; kniha už neznamená nutn naše první leporelo; matka se stává synonymem roditelky obecn atd. Výjimku z tohoto pravidla tvo í kategorie slov obscénních... OU EDNÍK, Patrik. Sláva hovn m (k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela) *Literární noviny*. 1994. ro . 5, . 46, s. 6. ISSN 1210-0021

hromádek. Tím, že je mapa „zapomenuta“ jako mapa, vytržena ze své základní reprezentativní funkce a představena jako „bojiště“, a že naopak – o jejích loutkových atributech se mluví jako o včech v právu velikosti, se ve v domě vnimatele potlačí u ní diferenciace sémym²³ s významem ‚malé‘, ‚přesné‘, ‚proporcionální‘. Způsobem reduplikace logikou se imaginace potlačuje a zastírá představa o drobnosti kocourové drzosti. V zóně mapy to jsou prostě drobné neistoty, ale „na bojišti“ vyvolávají dojem odpovídající faktickým velikostem: živelní pohroma špíny pohřbila pod sebou fronty, zákopy, pozice a armádní sbory. Implikovaná představa o gigantice kocoura (hyperbolický princip) a nejvíce o jeho fyziologické produktivitě je důsledkem přerušení apriorního podkladu zmenšení (litotes jako logický, nikoliv jako stylistický jev), podstatného pro každou mapu. Rakousko-uherské vojsko a všeobecná válka se ocitají v centru *duchaplňé imaginace konstrukce*, kde panuje totální a všeobjímající spodek tla, který v tomto stětnutí na bojišti nad nimi bezvýhradně vítzí.

Zmíněný objekt typu „merda, stercus“, konkrétně ji proslulý *Katzendreck*, není v této situaci jednoznačně přítomný a není jenom hnusnou nicotností, ale v plánu své komické významotvornosti svéráznou „bojovnou“ silou, svérázným „ústníkem“ válečného souboje. Scénu s kocourovým hrdinstvím je možno docela pravděpodobně vidět jako reminiscenci významné epizody z Rabelaisova románu, kde kobyla mladého velikána Gargantuy utopila svou močí celé nepřátelské vojsko (kn. I, kap. 17), kde se spodek tla a jeho hmotnost na před **profanace** vnímají jako „veselá materie“, „veselý živel“ „veselé karnevalové strašidlo“²⁴ (v českém překladu J. Kolára na s. 262.).

Samozřejmě tato epizoda má hodně daleko od karnevalové symboliky plodnosti, obnovy a „veselého pohřívání“ (tamtéž, s. 123, v originálu – tlesná

²³ Sémy jsou diskrétní prvky významu s funkcí identifikace a **diferenciace**. Existují jako součást metajazyka, tj. souboru prostředků přirozeného jazyka, kterými vykládáme buď též, nebo jiný přirozený jazyk jako jazyk objektový. Na rozdíl od jednotek přirozeného jazyka nejsou dvojstrannými znaky, jsou to jednotky jen obsahové (figury, Hjelmslev 1972, 52). Máme-li například slova *velký – malý, velikánský – maličký* (např. *d m*), můžeme jejich význam charakterizovat sémym ‚prostorovost‘, ‚kvantita‘, ‚nekvantita‘, ‚expresivita‘. Jde-li o obsahový význam, například ve spojeních *velká – malá přestávka*, zaměníme ‚prostorovost‘ za ‚rozprostranost vase‘. U různých významů slova jde tedy o výmnu aspoň jednoho relevantního sému (buď přibude nebo ubude nebo vystídá). FILIPEC, Josef; ERMÁK, František: *česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. s. 66.

²⁴ () – , (– ,), – , (,)). , (,)). : , 1965, s. 363.

mohyla snižuje a obrozuje), ale moment obnovy je přítomen v odhalení jinakosti objektu, která „obrozuje“ v novém aspektu jeho primárně ubohou a nízkou podstatu. Snižování v privátní-bytovém plánu odporného naturalismu, v úzce psychologickém aspektu pouhé posměchu přirozeně nemluví pro karnevalový svetonázor, avšak je velmi typické pro Haškovou komiku. Ovšem ne vždy, a v těch jiných případech komické ztvárnění jeho nízkých objektů je často zjevuje v té jinakosti (v tom novém zjevení), která je blízká karnevalové obnově zejména svým vitálním smíchem, svou životaschopností oproti všeobjímajícímu stínu smrti, svým nastolením mnohotvárnosti života a svou hravostí ve snaze ovládnout cele živý jazyk, kde se – slovy Ouedníka – infantilní fascinace obscénními slovy setkává s poetikou.²⁵ Tímto předělním prolamujeme okénko k dalším úvahám o Haškově komice.

Vraťme se k proslulému *Katzendrecku*. Pod jeho „giganti ností“ je pohled na miniaturní svět armády, války a krvavých dějin říšského vzestupu. Inkongruentní stětnost smradlavé nicotnosti s velkým tokem historie není pro Osudy jedinečnou náhoda. Jak jsme se zmínili, podobný komický, aforisticky lapidární závěr uzavírá historiku s cholerickým onemocněním kadeta Bieglera. Ale komika tohoto příběhu se tím nevyčerpává.

Jde o psychologické napětí ve vznešené a vážné atmosféře dštojnické porady. Jazykový popis je citelně navádějící – zase se dotýkají vysoké a nízké, však tentokrát v rovině chování a psychologickém jednání: „*Dštojnící pochodového praporu se zájmem se dívali, jak prst plukovníka Schrödra blíží se k těm hromádkám*“. Protikladné konstruování v této je ovidné: vysoké (dštojnící), symbol a oficialita (pochodového praporu) na jedné straně a škodolibost na rozhraní infantilnosti, naivity a hlouposti („se zájmem se dívali“) na straně druhé. Obraz dštojnictva komicky klesá, avšak satirické ostření už je otupeno. „*Veselá materie zároveň snižující a ulehčující*“ (příklad J. Kolára s. 262.) vytváří oboustranné napětí, podněcuje ludistické aspekty vnímání. Pronikají prvky humoru, ztvárňuje se v domě uniformy (dštojnící jsou uniforma, pozorující sebe sama) o své vlastní smššnosti. Psychologická stránka epizody je ještě pestřejší – dštojnící mlčí jednak protože se každý bojí upozornit plukovníka, aby na něj nepadl jeho hněv podle prastarého zákona o osudu zvěstovatele špatné

²⁵ [...] to vše si uchovává svou dštkou podstatu a intenzitu, magickou moc infantilnosti. Obscénnost je prvořad v cí jazyka. A zdolat – vedle morálních zábran – bariéru jazyka, oddalující dštství od dospělosti, znamená cele jej ovládnout. A tady se kde probíhá **setkání rudimentární dštské fascinace nad „zakázanými slovy“ s poetikou**. OUEDNÍK, P. Sláva hovoří o (k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela) *Literární noviny*. 1994. ro. 5, . 46, s. 6. ISSN 1210-0021

Velice zajímavý je přezkum autora v oblasti nekonvenční češtiny – viz: OUEDNÍK, Patrik: *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005. 501 s. ISBN 80-7185-638-X

zprávy, jednak protože by upozornění bylo porušením etikety: nikdo nesmí přerušovat velitele bataliónu, svého představeného, za jeho strategického výkladu.

Proslulý Katzendreck vítězí nejenom na bojišti kartografických předekrývání metafory s realitou, ale i v myšlení armádních velitelů. Navíc hned po incidentu na udivenou otázku plukovníka „*Was ist das, meine Herren?*“ za všechny odpovídá předstojník nejvyšší šarže, hejtman Sagner, a navíc odpovídá přesně podle protokolu. Komickému dovršení této významné etudy napomáhá ještě autorovo přesvědčení, že hejtman Sagner odpovídl „*velice zdvořile*“.

Což se opravdu toto předstojnictvo – salonní, preciózní, bojácné a psychologicky toporné – chystá hájit měřem a krví koruny staleté říše, když se samo zastavilo před jedním smradlavým gestem banální každodennosti? Tato implicitní otázka dubluje otázku rozpuštění plukovníka, a ta je cílem uměleckého modelování této situace.

Tato milá epizoda je preludiem k vrcholné realizaci tohoto tématu v Osudech – protokoly a tělesná fyziologie – Švejkovu povelu představit starého generála u vchodu do vojenských latrín. Etiketa musí zůstávat zachována i před nízkostí organismu, primárně je etalonem úcty k slavnému, ale tady ji ultralegalismus transformuje v „*zvláštní étos*“. Vojenská sláva je redukována na představu o slavném: na uniformu, řád, stereotyp, „*dokonalost administrativního aparátu*“. Neexistuje intimní stránka lidské podstaty, ale jen „*neosobnost zákona*“. Armádní předek je všeplatný mimo intimnost, a navíc i v ní.²⁶ Proto univerzální závěr latrinengenerála, „*že právě v latrínách našeho vojska spočívá nepopíratelná naše výhoda v italské kampani*“, je svérázným klíčem k pochopení skrytých a ne tak atraktivních aspektů komiky tělesného spodku.

Předek, etiketa, norma, jednotná forma, unifikace (uniforma), to všechno musí zůstat nedotknuto, i když je ikonická svatozář protokolu karnevalově vnesena do „*chrámišť*“ „*merda, stercus*“. Nebylo by vůbec nadsázkou, kdybychom řekli, že se tento objekt nakonec před inspekci „*latrinengenerála*“ stává i svéráznou „*normou*“: „*Pro pana generála bylo všechno tak jednoduché. Cesta k válečné slávě šla dle receptu: v šest hodin večer dostanou vojáci guláš s brambory, o půl deváté se vojsko v latríně vykadí a v devět jde spát. Před takovým vojskem nepřítel prchá v dusu.*“ (Kn. III, kap. 2).

²⁶ Středoevropskou civilizaci můžeme definovat jako „ultralegalistickou“ v tom smyslu, že úředníci, zákony, byrokracie, centrální systém měř a vah, uniformy, řaditka a státní kariéry byly jediným obecným elementem schopným stát se sdíleným prostředím různých národů žijících uvnitř rakouské říše. Tento ultralegalismus určuje také **zvláštní étos**, který vládne této civilizaci. Mnohonárodní říše nebyla sjednocena ani jazykově, ani historicky, ani kulturně, ani nábožensky: jen **neosobnost zákona**, přesnost měř a vah, **dokonalost administrativního aparátu** vtiskovaly ráz jednoty tomuto státnímu celku. B. LOHRADSKÝ, Václav. *Mittleuropa. Rakouská říše jako metafora* In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o Evropě ku pozdní době*. Praha: československý spisovatel, 1991, s. 43. ISBN: 80-202-0279-X

Na konci p ehledu možných aspekt analytického nazírání této situace s ohledem na komické vztahy mezi jejími jednotlivými prvky zní snad pravd podobn ji ada zmín ných tvrzení: že Hašk v vulgarismus není samou elný; že se objekt t lesného spodku obnovuje do nových významových rekurs a na pozadí svého komického uplatn ní nabývá vedlejší sémantické odstíny; že nejde jen o pouhý satirický výsm ch, ale i o novou pravdu o lov ku – veselou, vitální, obnovující pohled na v c.

e eno tezí: ob asné vulgarismy v Haškov románu (a doprovázející je snižování a materializace) mají krom **funkce referující**, spojující je s jednozna ným konkrétním objektem t lesného spodku, odporným stimulátorem skoro reálných pocit zhnusení, také **funkci ludickou** – hrav vykreslující imagina n konstruující se scénu, kde jejich **nov zjevená jinakost** existuje už „o išt na“ od materiální korespondence denotátem.

5. Rozlišení reduplikace a inkongruence – návrh pracovního pojmosloví

Komická reduplikace je zdvojování objektu v realit a v p edstav (zdvojování „mezi realitou a iluzí“ – Borecký) takovým zp sobem, že se zpravidla mezi jednotlivými ástmi tohoto zdvojení odhaluje nesourodost neboli inkongruence (nej ást ji sekundární povahy).

Výše rozebraný p íklad o kocourov drzosti p edstavuje práv takový typ zdvojení. Avšak je t eba si uv domit dv v ci:

- za první velmi ásto s objektem reduplikace A je do této transformace vtážen i vedlejší objekt B (materiální nebo imaginární). Zdvojování, aby bylo komické, se ásto má významov a motiva n propojit s jiným objektem, aby byla navozena inkongruence – v p íklad Katzendreku jako bojovného živlu roli objektu B hraje samotná mapa (motiva ní centrum);

- za druhé inkongruence by mohla být i formáln vn jší, explikována a scénograficky vyjevena, mezi dv ma samostatnými objekty, a p itom m že být uzav ena v mezích jednoho imaginárního objektu jako vnit ní binární konstrukce.

Dovolujeme si navrhnout následující pracovní pojmosloví pro usnadn ní práce v ásto nejasných zákoutích významových transformací p i komických procedurách a procesech.

Obecn **z hlediska literární komiky** – komiky, jež má za vyjad ovací prost edek jazyk:

- o Reduplikace **je proces**, který probíhá mezi dv ma „objekty“, ale **ustaluje se v jednom objektu**, jenž je novotvarem a **je jinakostí** jako výsledek zdvojování

primárních dvou objekt : vrátka a brn ní (dva objekty – reálný a imaginární) brn ní z vrátek (jeden objekt – v myslích zoufalého vojáka).

- Inkongruence **je status v cí** v plánu kombinatorické relace slov a jejich referent (nemusí být kolokace) a probíhá vždy mezi dvěma objekty, v plánu jazyka minimálně mezi dvěma slovy.
- Inkongruence je **stav ní do protikladu** dvou status v cí, dvou opozitních entit, (obě jsou v literární komice slovy vyjádřených) a uvdomování jejich nepatřičnosti a neslučitelnosti.
- Reduplikace je **splývání** dvou neslučitelných entit do jedné nové formy, v níž jsou patrné dva póly nějakého aspektu téže neslučitelnosti (*charakteristické dublety*²⁷ podle Boreckého, inkongruentní konstrukce). Dá se říct, že *reduplikace je imaginární překonávání reálné nemožné inkongruence sjednocením jejich opozitních prvků do myšlenkového obrazotvorného novotvaru*, ve kterém vysvítají pojmové nebo významové (obě jsou jazykově markované) složky „překonané“ protikladnosti.

V literární komice inkongruence vždy existuje – nejprve ji je vyjádřena na úrovni jazyka, jehož nominační funkce pojmenovává a referenční funkce poukazuje a obě obě vedle sebe v mezích inkongruentních dvojic bývají neshodná v nějakém plánu slova (Katzendrek – mapa). Tento druh inkongruence je explicitní povahy, mezi dvěma objekty, slovy vyjádřenými – mocnášský postoj.

Když se mluví o „ukryté“ inkongruenci, má se na mysli, že je imanentní částí reduplikace, nemá „hmotný nosič“ v plánu jazyka, není vyjádřena slovy (výjimkou může být). Tj. reduplikace ji zachycuje, obsahuje jako imaginární složky nebo složky pojmového, či významového typu – v reduplikacích novotvarech, tzv. „**charakteristických dubletách**“. Tyto složky se spojují v binární konstrukce, jejichž „jádra“ jsou protikladná. Komická reduplikace je ve své podstatě inkongruentní. Reduplikace

²⁷ Reduplikace vytváří **charakteristické dublety** navozující napětí mezi reverzibilitou a inverzibilitou představ, jejich flexibilitou a rigiditou, harmonií a disonancí, tolerancí a itolerancí. Podstatným rysem komiky jsou právě tyto dublety a komické je v nich obsaženo jako zvláštní katalyzátor zdvojení. Dublety vyvolávající komiku nemají stejný charakter hrobového zdvojení mezi realitou a iluzí jako v imaginaci nebo ve hře, ale **svou inkongruencí** (nesourodostí) vyvolávají buď údiv, nebo smích. BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 147. IBSN 80-7254-503-5

Borecký jednoznačně určuje fantazijní zdvojení za společným rysem všech tří fenoménů: Citace: „Společným rysem imaginace, hry a komiky je reduplikace, fantazijní zdvojení mezi skutečností a zdáním, realitou a iluzí“. BORECKÝ, V.: tamtéž, s. 10

bez inkongruence komická není, i když nekonečné množství reduplikací probíhá v sféře lidské imaginace a hry

Reduplikace je *kreativním myšlenkovým procesem*.

Naopak, ohledně komiky literární je inkongruence *nemenný status v cíli v jejích kombinatorické souvztažnosti v plánu jazyka nebo v jejích pojmové binární ztvárnění v plánu imaginace*.

V obou ohledně literární komiky můžeme rozlišit tyto postoje:

Komika vyvolaná pouhým statusem v cíli zakládá na **explicitní inkongruenci**. Pro sobě v ní efekt překvapení, kulturní „razantnost“ nepatří do ných konstelací, náhoda. Nemusí po ní následovat reduplikace, ale je zcela možné a obyčejné – postoj je velmi častý a známý.

Komika vyvolaná pojmovými sugescemi a představami po jazykově naznačené inkongruenci je komikou **reduplikace**. Proč je reduplikace jevem implicitní povahy – „fantazijní zdvojení“? Jestli se tady navrhuje rozlišování mezi **implicitní a explicitní reduplikací**, to je jen proto, že reduplikace může být vyjevená, objasněná, zveřejněná – zvláště v komické vtipu. Vrátky prasečího chlívku jsou právě takovým případem – pojmové aspekty vojákovy logiky, jeho představy, jsou popsány a tak je zdvojení odhaleno, satož z úrovně imaginace. Když se však daná reduplikace explikuje, může postrádat komického účinku. Ve vtipu se však explicitní reduplikace stává „regulérní“ logikou významotvornosti a v tomto případě nedochází k redukci komické razantnosti.

Komika reduplikacího typu obsahuje v sobě inkongruence v kulturně pojmových a jazykově významových složkách *charakteristické dublety*. Tato inkongruence je latentní, slovy nevyjádřená, proto ji nazýváme **implicitní inkongruenci**. Když se reduplikace objasní a zveřejní, inkongruentní opozity se explikují také.²⁸

Výsledně: reduplikace představuje jeden objekt, ale probíhá mezi dvěma zjeveními „téhož“ – primárního objektu a jeho imaginární odraz v novotvaru – *je vždy*

²⁸ Je možno uvést ještě další úvahy:

A) vrátka prasečího chlívku jsou brána za bránou (explikovaná reduplikace v mezích jednoho objektu) – zdvojení mezi realitou a iluzí je zveřejněno, přímo ukázáno, neukryto za závojem imaginace;

B) Katzendreck na mapě je nesourodé spojení dvou prvků, neregulérní kombinace kulturního řádu v cíli, která by mohla sama postačovat k rozprohnutí gagového smíchu (explikovaná inkongruence mezi dvěma objekty), je podkladem pro reduplikaci, která může nastat, ale nemusí – záleží na tvůrčím náboji jazykové konstrukce a na imaginární připravenosti vnímatele);

C) Katzendreck – objekt A, na pozadí mapy bojiště (právě bojiště) – objekt B, nabývá vedlejší význam – bojový živel (implikovaná reduplikace v mezích jednoho objektu, avšak za nezbytné účasti jiného motivačního centra – objektu B, de facto prvkem explicitní inkongruence); už samotný komický imaginární novotvar „Katzendreck jako bojový živel“ je charakteristickou dubletou, jejichž významové složky jsou také protikladné a spojují se v binární inkongruentní konstrukce;

D) tyto složky (významového a pojmového typu) jsou právě základem **implicitní inkongruence** – vždy existující v případech A a C, formují antagonické dvojice, v nichž existuje patrné napětí mezi prvky jejich binární struktury.

dichotomií (vrátka chlívku – jakožto pragmatičnost a vrátka brnění – jakožto kreativnost). Inkongruence nastává v konfrontaci dvou objektů, *má vždy dvě dimenze*. Inkongruence je podkladem pro reduplikaci a výsledkem reduplikace. Inkongruence může bez reduplikace existovat v omezených případech, ale reduplikace je primárně ovlivněna inkongruencí a sama v sobě imanentně inkongruentní.

6. Analýza pohledu na některé komické scény a jejich výhody

A) Jediná zábava pana Macháčka

Pro znázornění těchto úvah a pro zobecnění těch, v kterých předchozích, mezi nimiž je přednostní ta, že snižování a materializace v Osudech není jenom satiricky orientována, není spjata jen s válkou, s monarchií a s představiteli státní moci, uvedeme jinou, nepříliš citovanou epizodu. Cestou zpět od šibenice generála Finka je Švejk ke svému oddílu eskortován těmi vojáky pod vedením nafoukaného poddůstojníka. Jeden z vojáků zabíjí pasážířa podivuhodným způsobem a tato skutečnost se stává pro Švejka podnětem k vyprávění další historky:

Polák z eskorty se držel aristokraticky, nikoho si nevšímal a bavil se sám pro sebe tím, že smrkal na zem, používaje k tomu velice dovedné palce pravé ruky, pak to zádušně na zemi roztíral kolbourečnicí a pak způsobem si utíral zasviněnou kolbu o kalhoty, přičemž si neustále pobrukoval: "Svatá Panno."

"To toho moc neumíš," řekl k němu Švejk. "Na Bojišti bydlel v jednom sklepním bytě u Macháčka, ten se vysmrkal na okno a rozmazal to tak dovedně, že z toho byl vobraz, jak Libuše vstoupila do Prahy. Za každé takové vobraz dostal od ženy takový státní stipendium, že měl hubu jako žok, ale von toho nenechal a pořád se v tom zdokonaloval. Byla to taky jediná jeho zábava." (Kn. IV, kap. 3).

Za prvé je třeba říci, že kdyby se mělo v Osudech pátrat po aspektech vyvolávajících pocit zhnusení a opovržení, nebo je možno po aspektech drsného vpádu tělesnosti a neslušné tematizace, musel by se zájem soustředit právě na podobné typy vyprávění, kde popis a vyobrazení, dekor a detaily mluví samy za sebe, aniž by potřebovaly ústast jakéhokoli arogantního lexikálního prvku. Dojem „hrubosti“ Haškova románu (pokud se vůbec o něm mluvit dá) *je ve větší míře spjat s její inscenací, a mnohem méně s jejími pojmenováními*.

Na druhém místě je skutečnost, že tady je pozorováno typické snižování v plánu odporu tělesné fyziologie, navíc jednou ranou jsou zabity dvě mouchy: je snižován z hlediska

kulturních d jin „kosmogonický“ národní mýtus a zároveň i umlecké inspirace jeho zobrazení. Okrajov je zasažen náboženský kult, p i svém zajímavém konání voják brouká „Svatá Panno“. Žádný ani lehký náznak nenávisti k silám dne – válka, íše, monarchistická koruna, instituce z stávají stranou. Mimo všechny literárn v decké diskuse je lov k v pokušení položit si otázku: „Pro však Hašek tolik v cí naplácal?“ Odpov , že je to komika karnevalového druhu, však neposta uje, protože základní prvky karnevalového smíchu jsou transformovány: není to autentický ambivalentní smích plodnosti, obrození, vít zství života nad t lesnou mohylou zem . Obnovení, vedlejší (druhá) pravda o sv t a druhá p irozenost lov ka jsou ty elementy, které by napomohly k odhalení karnevalové podstaty tohoto typu komiky, a obnova je vždy spjata s novým obrazem staré, známé v ci. Pokud v p ípad s kocourovým „malí stvím“ na map bojišt byla reduplikace záležitostí p edstavivosti, imaginárního potenciálu sémantické korespondence mezi vypráv ním a recipientem, k níž však bylo prolomeno okénko ist jazykových náznak vnímání, jež sugerovaly ur itý sm r jeho vývoje, ur itou formu jeho nového zjevení, pokud v této epizod šlo, podle zde užitého názvosloví, o implikovanou reduplikaci, v d jové karikatu e Švejkovy eskorty je reduplikace zcela explikována.

Imagina ní hra pana Machá ka je zjevena, popsána, ukázána. Probíhá v mezích jednoho objektu – zašpin ného okna. Recipientovi je „nedovolené“ zahrát si s p edstavami sám: „vobraz“ je jednozna n p edstaven, explikován. Vysmrkání (spíš produkce tohoto aktu) a malování jsou explicitní inkongruencí, jež je v „obrazu“ pana Machá ka provedena, zdvojena, vykonána. V tom novotvaru, v této **charakteristické dublet** , jsou binární konstrukce (p o j m o v é h o t y p u) „sláva – sekrece nosu“, „národní mýtus – odporná fyziologie“ implicitní inkongruencí, ale ta už existuje na úrovni obecn významové a pojmové a p sobí intuitivn na kulturní a pojmový aparát vnímatele. Navíc b hem své systematické innosti eskortující voják heslovit vyslovuje modlitební formulí a jeho slova jsou v p íkrém rozporu s provád ným aktem. To je explikovaná inkongruence mezi dv ma objekty (logicky pojato), mezi slovem a d jem.

Nazna ení možných trajektorií explikované reduplikace je nejsiln jším konstruktivním rysem komiky Švejkových historek, i když sám sluha nadporu íka Lukáše nejednou tvrdí, že nikdy jeho vypráv ní nem la žádný v domý zám r. Proto jeho historky ob as p ípomínají nedo e né „vtipy“. V obdobných p ípadech se nejciteln ji pocí uje obnova v cí v dvou zmín ných aspektech: druhá pravda o sv t a druhá p irozenost lov ka. Do sémantických proplétání logických objekt (slovními inkongruencemi markovaných) jsou p itaženy: Libuše, malí ství, obraz, slava Prahy, proctví, dovednost, zábava (z jedné strany – entity vznešené)

a okno, vysmrkání, a materiál „malování“ (ze straný druhé – objekty materiální a snižující). V tšinou z nich jsou jazykov p ímo konfrontovány (*ten se vysmrkal na v okno, rozmazal to tak dovedn , z toho byl vobraz*). V celé té scén hnusné odpornosti je obsah každého objektu ze skupiny první zjeven pod jinou formou, v jiné hmotné náplni. Tak pohled na n j nesporn v plánu této materializace, odhaluje **novou pravdu o sv t** (v tomto p ípad cynickým a atraktivním zp sobem), ale d ležit jší je, že ve své oscilaci kolem materiálního centra trátí svou absolutnost, kanoni nost, obrací se ve sv j sm šný protipól – obnovuje se. V plánu této obnov komika karnevalového typu pocí uje ambivalence každého jsoucná, „*relativnost existující moci a vládnoucí pravdy*“ (J. Kolár, s. 203.) a zvláštní vztah k asu, kde každá autorita je p ehodnocena a jedine lid, který má silu povznést se v smíchu nad vším ustáleným, je d jinn nesmrtný.²⁹

Historické pozadí války odháluje v tom jinak pokleslém p íb hu p esn logiku a postoje karnevalového sv tonázoru. A to je koncepcí a p írozeností celého Haškova díla. Karnevalová komika Osud spo ívá práv v tom, že v d jinném hrobu sv ta se obrozuje historická nesmrtelnost malého eského lov ka v jeho prostém, živém a paradoxáln smíchem vt zícím pohledu na sv t. Malého eského lov ka, který v sváte ném prožívání unikátních okamžik své životaplné každodennosti prochází se smrtí ke své bytostné nedotknutelnosti. Malého, ale práv za to velkého.

B) Biftek generálmajora a jeho skatologická ideologie

S t mito p edpoklady se m žeme už s v tší jistotou podívat na další p íklad obnovy v akci snižování a materializace.

Sympatického latrinengenerála na jeho žádost doprovází do nádražní restaurace celý d stojnický sbor 91. regimentu. A tam se jeho probírání oblíbeného inspek ního tématu znovu rozproudilo. „*V nádražní restauraci pan generál po al op t mluvit o latrín a jak to nehezky vypadá, když všude po kolejích jsou kaktusy. Jedl p ítom biftek a všem se zdálo, že se mu kaktus p evaluje v hub .*“ Tady jde zejména o p edstavu, o explikování reduplikace obrazu bifteku. Podobná p edstava by asi vznikla i sama na bázi logického a psychologicky plastického et zce tematického setrvávání a mlaskání generálmajora: biftek – po jídání – ústa – mluvení – kaktus – zase po jídání. Neslu itelné v realit sjednocení typu „kaktus – jídlo“ je imagina né „provedeno“ v reduplikaci. Zdvojování po ose statického obrazu (bifteku), však probíhá za ú astí vedlejšího obrazu po ose d jové – ústa: ústa která po ád mluví jen o

²⁹

latrínách, a ústa, která žvýkají šavnaté jídlo.³⁰ O psychologicky dynamických rysech procesu požívání (flegmatické žvýkání) jsou určité náznaky, spojené jak s povahou stravovacích pohybůelistního svalstva („pvaluje v hub“), tak i se samotnou osobitostí generálova temperamentu („Stál tu jako p izrak z íše tvrté dimenze.“). Mlaskající jazyk, flegmatické reakce myšlení a komunikace navzdory demonstované póze energinosti, mumlání n meckopolským p ízvukem, forma bifteku, jeho barva a konzistence – všechno to je tato fyziologicky mechanická p edstava kontaminující v novém celku p edstavivosti verbální a stravovací plastiku vyobrazovaného hrdiny.

Artikulace a žvýkání, velení a blbost, etiketa a latrína, jídlo a kaktusy – všechny ty protiklady se st etávají na poli dvojice „vyslovení a polykání“. Generál je st edem binárních opozit, kde se slovo st etává st t lem a – zjevn p ipomínajíc Bachtinovu karnevalovou grotesku – t lo skrze slovo proniká všude.³¹ Jelikož je slovo mediální komponentou mezi t lem a sv tem, soust e uje se autor na ústa svého hrdiny: centrum slova, l no verbálního modelování. Za ú asti úst – vyslovujících a polykajících – je možná komická reduplikace bifteku, šváb v polévce by byl jen zajímavý, ale aby byl navíc i komický, je (jak uvádí Blaží ek) zapot ebí p ítomnost „jedlíka“. Hašek k tomuto záv ru dosp l už dávno.

Exteriorizace slova, psychologicky provokovaná p edstava o neistot , p enější charakteristiky tematizovaného objektu na proslulý biftek, a to tak, že substituuje všechny jeho reálné vlastnosti. Hyperbolizace samotného verbálního aktu je dále dána komickým

³⁰ V tomto chápání sdílíme názor P emysla Blaží ka, uvedený na p íkladu „švába v polévce“, který také v komickém p ipouští p edstavu v nejobecn jším aspektu. Citace:

Šváb v polévce je **zajímavý** tím, že se tu do bezprost edního vztahu dostávají dva jevy, které k sob nápadně nepat í. (s. 71.) Slovo „polévka“ ozna uje už ve svém abstraktním významu tekutinu určenou k jídlu, ale teprve výrok o švábu v polévce tento moment zp ítom uje; tím, že šváb vytvo í s polévkou společnou situaci tak, že se dostává do bezprost edního vztahu k ní, aktualizuje u polévky práv to, k emu se sám svou odporností nejmí hodí. Vzájemnou konfrontací v jednotné situaci se z obecných a abstraktních pojmenování stávají poukazy ke konkrétním jev m: polévka se stává polévkou, znehodnoceným jídlem a šváb odporným, nechutným broukem. (s. 73.) ... **Švába v polévce lze pokládat za n co zajímavého, komickým se pro pozorovatele m že stát teprve díky p ítomnosti (nebo aspo p edstav) jedlíka:** místo neobvyklého a nepat íného vztahu mezi švábem a *polévkou* nastupuje p ímý rozpor mezi švábem a *požíváním*. (s. 146.). BLAŽÍ EK, P emysl. *Hašek v Švejku*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0294-3

³¹

„... [..].“
...
... (: , , ,) ,
...
... ;
... :
... , 1965, s. 31-32, 344.

skatofagicky spatěn v své **jinakosti**, v představitosti všech důstojníků. K tomu ještě jeho mysl a slovo jsou zcela skatologicky orientovány. Generálmajor úplně spravedlivý a naprosto v souladu s postupností svého umleckého strukturování bývá nadále pojmenován „latrinengenerál“. Materiálně (v pohlčení) a ideologicky (v slovech) „pán s červenými a zlatými lampasy“ není prostě představitelem nízké tělesné hmoty, on s ní tvoří jednotu, je to veselý běh kanálu Lomikel³⁴. Obraz generála koncentricky soustřeďuje smích satirický a smích karnevalový: je zároveň veselým karnevalovým vpádem do světa strachu a blížící se smrti – do *krizových, prolomových momentů v životě pro úrody, společností a jedince* (příklad J. Kolář s. 11.), ale i terčem útoku smíchu, který spočívá v superioritě, v povýšenosti, nadřazenosti, který je ostřím satirického světového tónázu.

Kolem této postavy – stvořené na rozhraní smíchu popírajícího a veselého – se točí celý svět války, prosvítá, objevuje se druhá, možná přirozenější podstata *lovka*³⁵ a druhá, veselá a bezstarostná, opáaná, šaškovská pravda o světě. V mezitextových úrovních Osud realizuje tuto pravdu například lapidární „filozofické“ univerzum hostinského Palivce („*stojí to všechno za...*“), osudný nápis na stěně pod Švejkovými škrabáními „*Supák Schreiter je hnát*“ („*My na vojnu nepjdeme...*“ atd); realizuje prakticky pravý kontrast tohoto „postulatu“, o němž je marně psáno o Švejka a jeho bojové kamarády na manévrech u Písku pan plukovník Wachtl – „*že voják nesmí poád myslet jen na šajseraj, voják že má myslet na bojování.*“ (Kn. III, kap. 2). Podle latrinengenerála je to právě naopak... Proto tato postava má být pojímána jako ztělesnění absolutní karnevalové travestie a její doprovodující „atributy“ by neměly být chápány jen ze své stránky vcně.

Objekt „*merda, stercus*“ se totalizuje, obrací se v ád a normu, vtahuje do svého rámce vysoké hodnoty vojenského postavení, armádního ducha, důstojnické cti, a ty se mní komicky, vesele v světě protipól, vytváří scénografický opáaný svět, kde platí nemálo absurdních paradoxů, jež se před tím v románu metaforicky představovaly jako nemožné. Tak

³⁴ O paganistickém kultu k bohu kanál Lomikelu, o umleckém proudu prakšnu a jeho představiteli básníku Teodoru Rosi Fieldovi viz BORECKÝ, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 199-200.

³⁵ Slovy Milana Jankoviče je ten názor na svět, při vši své vnějškové ohavnosti, „**neodmyslitelný od pojmu lovka**“. Navíc ten lidový, ale i lidský pohled na realitu je funkčním nábojem komiky a cílem zdejších úvah je dokázat, že jejich komická role není spjatá jen s pokleslostí a odporností. „Rozvíjí se zde obraz lidového života v nejširší rozloze. Hašek v lidovém světě není pouhý ideál, schéma, pouze chtěná protiváha hrůz války. Je reálný, historicky i životně pravdivý, bohatě prokreslený. Vystupují tu vojáci s otevřenou, útočnou obžalobou války (starý rezervista ve strážnici vojenské nemocnice), ale i vojáci bezradní a ztracení ve velkém dění, snažící se zoufale a naivně zachránit svůj život [...] Vystupují tu civilisté nejrozumnějších povolání, sociálního postavení i povah. Hašek vidí s humorem i všechnu omezenou malichernost těchto drobných lidí, jejich neodmyslitelné sobectví nebo zase ubohost i hloupost. Vidí prostě i v tomto světě lidovém všechno, co si nelze odmyslet od pojmu lovka.“ JANKOVIČ, Milan. *Umlecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: N. SAV, 1960. Rozpravy SAV, řada společenských věd, ro. 70, sešit 10. s. 42

se obnovuje komický názor na svět, který je spatřen ve své **jinakosti** právě tím, že znovu, jakoby nenápadně, soustřeďuje pozornost na materiálnost hodnotících („*Stojí to všechno za...*“), didaktických („*Voják nesmí poád myslet jen na...*“) nebo apelových („*My na vojnu nepjdeme, my se na ni...*“) „metafor“. Tak se scéna s latrinengenerálem jeví jako komická, parodistická citace starých šablon v opačném rekursu. V této scéně nelze vyloučit ani v domě uniformy o své smšnosti – jak v epizodě s krátkozrakým plukovníkem a poskvrněnou mapou, tak i tato skupina důstojníků pozoruje svého představeného nutně s v domě jeho smšnosti: všichni mlčky mají stejný pocit ohledně bifteku – uniforma pozoruje sebe sama s jasným v domě své pokleslosti, smšnosti a autodiskreditace. Humor v tomto Boreckého pojetí je vyšší stupeň komického svetonázoru, než pouhá útoná ironie satirnosti.

Takže proces sugerované představy o skatofagii je ištěm lecký postoj vyrovnání, lépe splývání hodnot: lovka, jeho slovo a jeho svět se stávají jednotou. Na hnus vyvolávající fragment seštená i Švejka nemají dívat ome reálného vnímání, přece je to kniha, v ní platí i jiné zákony než známé přirodní. Tématická maniakálnost latrinengenerála jako by pronikla fyzicky do samé jeho podstaty, proňho je duch a materie, všeobjímající jednota, bez ohledu na to, co polykají a co „plodí“ jeho ústa – mezi obma inými fyzikoplastická reduplikace (přechod mezi vcností a pojmovostí) nastoluje vztah totožnosti. Tak se mají štená i Osud dívat na tuto postavu, s pocitem hravé metaforistnosti, promující fyziologicky odporné v pojmově vyobrazující, navíc oištné od své primární recepce přímomáreho vztahu mezi vulgarismem a denotativním aktem.

C) Diagnóza doktora Welfera

Vulgarismus jako stedisko karnevalové komiky snižování a materializace je iásto propojen s jinými jazykovými prvky a projevuje svou polyfunkčnost, která se odhaluje při dkladnější analýze umleckého jazyka.

Záhadná nemoc „*apího kídla s rybím ocasem*“ je rychle doktorem Welferem odhalena a navíc dkladně rozebrána v stylistickém plánu opakování jednoho příznačného vulgarismu:

"Poslyšte, doktore," přeruřil ho hejtman Ságner, "nejde o Schillera. Co je vlastně s kadetem Bieglerem?"
„Válečný doktor“ Welfer se usmál. "Aspirant na důstojnickou hodnost váš kadet Biegler se posral... Není to cholera, není to úplavice, prostě a jednoduše posrání. Vypil trochu více koáku, *váš pan aspirant na důstojnickou hodnost*, a podláhal se... Byl by se patrně podláhal i bez vašeho koáku. Sežral tolik kremrolí, které mu poslali z domova... Je to dítě... V kasinu, jak vím, pil vždy jednu tvrtku. Abstinent."
Doktor Welfer si odplivl. "Kupoval si linecké ezy."

(Kn. III, kap. 1)

Ovšem role tohoto slova vzhledem k vytváření komického dojmu je polyfunkční. Za prvé opakování není bezúelným hromadným pokleslých hodnotících prvků, ale konstruktem binárních dvojic: „*cacare*“ – uniforma, „*cacare*“ – úplavice, „*cacare*“ – úřední tón („*Hejtman Ságner obrátil se ke svému Lukášovi i s úředním tónem: „Pane nadporučíku, kadet Biegler od vaší kumpanie onemocněl úplavicí a zůstane v ošetřovně v Budapešti...“*). Za druhé je opakování doprovázeno vedlejšími akty neverbální komunikace, gestikulací a mimikou. Za třetí intonační důraz je dán grafickým vyjádřením sarkastického tónu doktora Welfera – podle názvosloví Bohuslava Brouka (BROUK 1941) jsou použity grafické prostředky jazykové komiky, a tento sarkasmus je explicitně vyjádřen jak vizuálně kurzivou, navíc v graficky a respektive i v intonačně nepřetržitě proudícím zdrazování slov bez mezer a pauz, tak i následovně v nezapomenutelném vyprávění „Švejka“ v podání Jana Wericha. Za čtvrté kupení vulgarismu není jenom beztvářý mechanický postoj, naopak – je aktivně spjat s jinými jazykovými jevy, které jeho pokleslou komičnost zesilují: hypotetické úvahy o tom, co by byl udělal nešťastný kadet i bez kouzla – kondicionálně minulý; dále apoziopese (zámlka), v jejímž významotvorném přerušení výpovědi odeznívá přeseknutá finální myšlenka doktora Welfera s ještě větší jasností; antitéze buď takový kadet nebo kadet onaký atd.

Záměrný projev vulgarizace jazyka není tedy u Haška jen formální zbarvení stylu slovesné špíny, rouhání a posměch, ale propojený sémantický nástroj, funkční postoj budování komického efektu, takže se samotný vulgarismus tady jeví jako prvek asi základní, avšak k vysoké komice nepostačí. Proto považovat Haška za autora, který je navzdory odkázán na neslušný styl, není jen mylné, ale podobný postoj navíc oddaluje jeho román od plodných kontaktů možného interpretačního poznání.³⁶ V tomto příkladu podle našeho interpretačního názoru postava kadeta Bieglera kromě toho, že je objektem satiricky zničitelského výsměchu, dostává vedlejší sémantické odstíny zejména prostřednictvím hravého opakování přeskákaného „diagnostického“ názvu jeho ostudného opilství. Snižování uniformy na prachu nízké tělesné hmoty, prázdnota důstojnického titulování v sarkastické manýře Welfera, ironická povýšenost v pohledu bohéma na infantilní pózy nafoukaného parvenu (navíc i abstinenta) – všechny tyto aspekty komického vnímání jsou přítomné, bezprostředně pociťované a dají se říci záměrně budované. Však v neklikanásobném zdrazování, kdo to

³⁶ Viz například vzpomínky a doprovázející názor Franka Marlowa:

Pro ně které lidi byla ta sprostá slova ve Švejkovi nejdležitější a proto snad Švejka odmítali. To ovšem nebylo správné. Ta sprostá slova jsou ve Švejkovi nejméně důležitá. Důležitá je Švejkova přouchlá naivnost, s kterou se staví elementárně proti lidské tuposti a zlobě. Lidská hloupost a zloba jsou věčné, tak i Švejk v odpor proti nim je věčný. MARLOW, Frank: Triumf Dobrého vojáka. *Přeloženo*. 1984, ročník 21, číslo 1, s. 158.

p esn ud lal, v umis ování dvou komponent v mezích jedné fráze – t lesné fyziologie a d stojnického titulu – se udává ur itý kód komického vnímání, který, i když na za átku mlhavý, práv v p erušení Welferovy pointy se zcela objevuje ve své podstat veselé sémantické travestie, velmi blízké princip m karnevalové obnovy: finálním protikladem mezi d stojnickým titulem a slovem „každý“, vy eném na zlomu (asi zcela zám rném) doktorova záv ru, je napov zena p edstava, že daný pokleslý in je d jovým atributem p edevším kandidát na d stojnickou hodnost („*Tedy je vše v po ádku, pane hejtmane,*“ *odpov d l Welfer klidn* , „*aspiranti na d stojnickou...*“ *Máchl rukou:* „*P i úplavici se každý pod lá do kalhot ...*“). Apoziopeze a gestikulací „zrušení“ primárního zobec ujícího záv ru dovolují, aby byl (lépe – trvají na tom, aby byl) interpreta n rekonstruován. M l by „znít“ p ibližn „Aspiranti na d stojnickou hodnost se pod lají do kalhot“ – jako samoz ejmost, jako naprosto p edem daná, apriorn platná pravda.

A v tom záv ru je už ironie práv ve svém kulmina ním bodu a jsou vyvolány tv r í mechanismy nereálné, hyperbolické, fantasticky bufonádní p edstavy vzájemné spojitosti dvou jev . A tato p edstava je veselá ve svém novém zjevení, ve své o b n o v s t a r é h o z n á m é h o o b r a z u , ve své protikladnosti v i historickému pozadí smrti, d su a beznad jnosti.

D) Zvláštnosti Balounova žaludku

Tak by se m l brát zvláštní jazyk *Osud* , jazyk vulgarism (po stránce formální), jazyk snižování a materializace (po stránce obsahové) – v plánu trojí dimenze. Nikdo nepopírá ty dva první – relaxa ní a negující plán satirického výsm chu a profanace a odporný plán jeho drsného naturalismu. Avšak za nimi je ješt plán sémantického p ehodnocení v cí a jejich komické transformace v r zných nov zjevených formálních a obsahových souvislostech. Tam dýchá starodávný živel karnevalu nebo – ekn me všeobecn – karnevalové veselosti v pohledu na sv t.

Ovšem plán komického nového objevení t lesné materializace je schopen – zcela podle tv r í osobitosti svého autora, jak o tom ve své studii *Parodie obsahu a parodie struktury* píše i Nikola Georgiev – parodovat i sebe sama. Jednu z okrajových nenápadných historek románu, nenápadných jednak svým obsahem, jednak kv li tomu, že její komika není nasml ována proti typickým a známým ter m románu, vypravuje sám o sob nenasytný Baloun: Jde o popisování jeho podivuhodných zažívacích zvláštností: „*N kdo kup íkladu íká, že když sní lišky, že z n ho vyjdou tak, jak byly, jen je vyprat a d lat je zas znova*

nakyselo“. Zase p irozen zasní otázka, pro byly Haškovi takové epizody pot ebné. Zásadn skatofagii jako karnevalový topos rozebírá Bachtin ve své práci o Rabelaisovi, avšak toto téma je nejobecn ji rozebráno jako metaforické znázorn ní kosmického cyklu života a smrti v anatomických mezích t la. Rozhodn se tato interpretace k Balounovým liškám nehodí. Pokleslá p edstava o uzav eném skatofagickém cyklu stravování je nesporn ve své inkongruenci (po reduplika ním motivu o druhotném po jídání) i p es odp rný dojem komická. Jako je komické také Balounovo hledání švestkových pecek, podané intimním, d v rným tónem, jako „zvláštní“ výzkum sebepoznání, v jeho vypráv ní lze vycítit noty osobité hrdosti, neskrývaného chlubení, dalo by se nakonec íct i sebeúcty.

Velmi plodný názor, který se nesoust e uje na jednotlivosti komických projev v díle, ale vyci uje všeobecnou platnost vzájemného propojení komiky a zajímavosti, uvádí P emysl Blaží ek.³⁷ V duchu tohoto pojetí ne každá zajímavost je komická, ale každá komika je zajímavá, a zejména proto má být v komice hloub ji vyhledáván smysl pro zajímavost, „*aby byl uv dom n jako odchylka od samoz ejného*“,³⁸ aby mohl nadále po uskute n ném rozporu (jak už bylo citací uvedeno výše) „*tená sám domyslet navzdory nabídnuté jednot*“. O ividn ídea o imagina ní hloubce komické p íhody, o jejím pozd jším odeznívání v kulturním vnímání tená e, o reflexi p edstavivosti – jinak e eno „domyšlení“ – p i celé své odvážnosti není v bec v eském literárn kritickém pohledu na „Švejka“ cizí a neznámá. V em p esn ji spo ívá komika Balounovy zajímavé sebeanalýzy? ím je tato zajímavost komická a jak v epizod „*dochází k vybo ení ze všeobecn ustálených p edstav o sv t*“³⁹ (respektive k jeho obnovení, k d r u h é p r a v d o n m) bylo už e eno, ale ím je komika této epizody, slovy Blaží kovými, zajímav jší než sama zajímavost? Práv tím, že tendence k vyhledávání komické druhé p irozenosti ílov ka a vedlejší pravdy o sv t paroduje sama sebe. Balounovo hledání je zv cn ní idey, soust ed ní na materiálnost jedné metafory – román obnažuje svou vlastní metodu a v tomto obnažení ji paroduje. To je jedna z možných i docela pravd podobných odpov dí na to, jak tak z ni eho nic krotký, dojemný a

³⁷ Humor, i spíš **komika** je nesporn vlastním zdrojem tená ského úsp chu Haškových Osud . Už v p edchozím výkladu jsme p istoupili ke komice z hlediska její tená ské p ítažlivosti, **když jsme ji pojali jako zvláštní a zvláš výrazný typ zajímavosti**. BLAŽÍ EK, P emysl. *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 140. ISBN 80-202-0294-3

³⁸ **A komika je zajímav jší než sama zajímavost**. A v souladu s tím vyžaduje vyšší míru soust ed né pozornosti, uv dom ní. Na rozdíl od pouhého postižení n jakého jevu v jeho konkrétnosti **vyžaduje nahlédnutí jeho zajímavosti, aby byl uv domen jako odchylka od samoz ejného**, a proto jinak neuv domovaného p edpokladu. BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 250-251.

³⁹ Se zajímavostí se v Osudech setkáváme tam, kde **dochází k vybo ení ze všeobecn ustálených p edstav o sv t** , z p edpokládaných souvislostí a vzájemn se podmi ujících vazeb, jejichž schematizující p ímo arost zdaleka neodpovídá klikatým cestám skute nosti. [...] Zpod oficiálních lží a iluzí, ale také zpod všeobecn p íjímané logiky b žných p edpoklad a p edsudk a normativních nárok **uvol ují Osudy skute nost, jaká je: nedokonalá, nelogická, ale práv proto zajímavá**. BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 143.

soucít budící štvanec vlastní nezkrotitelné vášně Baloun je za len n do souhry snižování a materializace, navíc takovým podivuhodným p íb hem, nezam en na žádný z objekt komického soust e ování, tradi ních pro Osudy. Humor jako spat ení komického ve vlastní osob postava pacifisticky nalad ného mlyná e neprojevuje. Projevuje ho však samotné dílo – karnevalový pohled na sv t je podle Bachtina univerzální: v absolutním, kosmickém smíchu je p ítomen i sám sm ící se, v tomto p ípad literární dílo paroduje samo sebe.

E) Popis t lesné destrukce – odpornost nebo ludismus

Zatím tady p edložené epizody byly rozebírány hlavn se zám rem na mnohotvarnost a významovou hloubku Haškovy komiky materializace. Zbývá ještě pojednat i o její karnevalové orientaci.

Druhá pravda o sv t a druhá p irozenost lov ka jako projev karnevalové obnovy mohou být nalezeny i v p ípadech, jež jsou ve škále drsnosti hodn vysoko. Ovšem komická stránka následujícího p íb hu je velice sporná. Jde o tu epizodu, kdy Švejk a vojáci z eskorty si ve v ze ském vagon vypráv jí historky z vojenského života:

„Je jich pod lanejch víc v každým gefechtu,“ ozval se op t jeden muž z eskorty, „nedávno nám vypravoval jeden ran nej kamarád v Bud jovicích, že když forykovali, že se pod lal t ikrát za sebou. Nap ed, když lezli nahoru z dekung na plac p ed dráthindrnsy, potom, když je za ali st íhat, a pot etí že to pustil do kalhot, když se proti nim hnali Rusové s bajonety a vali urá. Pak za ali utíkat zas nazpátek do dekung a z jejich švarmu nebylo ani jednoho, aby nebyl pod lanej. A jeden mrtvej, kerej ležel naho e na dekungu nohama dol , kerýmu p i forykungu šrapák utrl p l hlavy, jako by jí se íz, ten se v tom posledním okamžiku tak pod lal, že to z jeho kalhot teklo p es bagan ata dol do dekung i s krví. A ta p lka jeho lebky i s mozkiem ležela zrovna pod tím. Vo tom lov k ani neví, jak se mu to stane.“.“(II. díl, 3. kap.).

P íb h vypadá výjime n plodný pro karnevalovou interpretaci: smrt je dána v rozdvojenosti mezi absolutním vrcholem (mozek) a absolutní nízkostí t la. Rozp lená lebka sjednocuje materiáln a anatomicky vyjevené aspekty ducha a t la. Všechno to se promíchává s krví, která je symbolem neustále proudícího života. Pohyb po vertikále lidského t la je i prostorov orientován v doslovném topografickém snížení do zákop – matka zem , rodičí a pohlcující, p íjímá v sob karnevalové smíšení života a smrti, ducha a t la, mozek a... Tak by vypadala jedna vyum lkovaná interpretace této epizody v pseudobachtinovském duchu. V podstat v této scén napjaté p ehán ní objektivních um leckých obrys hr zy, hnusu

naprosto šokuje, a co se týká vnímání recipienta – nejspíše ohromuje dojem stís ujícího nepochopení, pro v bec román ve své podstat plný života zkresluje tragiku jednoho vojáka v tak detailn doslovném, naturalistickém plánu hrubosti a odporné atraktivnosti, jehož chirurgická p esnost v popisu anatomické destrukce a doprovodných fyziologických proces velmi p ipomíná sadistické pot šení z pozorování krutosti, bolesti a nešt stí...

Názor P emysla Blaží ka je však docela p esv d ivý a dovolíme si ho parafrázovat. Zase vychází z toho, že p íb h je nesporn zajímavý ve všech svých podrobnostech slu ování r zných nep edstavitelných náhod, a porovnává celkový nevážný postoj románu se sv tonázorem dít te, které není schopno vid t vážnost a nevážnost života tak, jak je vidí dosp lí. Aby bylo možno nahlédnout do komi nosti dané situace – pokrač uje Blaží ek – je zapot ebí mít ještě v tší odstup od ní, než pot ebuje samotná vážnost. Tímto se situace „pro nezaujatého pozorovatele stává objektem poznání“, a navíc – smích jako prožitek poznání má nad poznáním p evahu.⁴⁰

Zkusme v tomto sm ru navázat na ideu o d tském sv tonázoru. Jak up es uje Blaží ek, dít nezná p esn rozdíl mezi životem a smrtí – dodali bychom, že proto d tí krut mohou zabít například zví e. Ale ludické nalad ní dít te p emís ovat sv tov é struktury se jeví například ve h e s panenkami. Dít , zvláš chlape ek, m že odtrhnout hlavu panenky, rozbít ji a nacpat do ní její obuv. Nenapadlo by ho, že v reálném život by podobná restrukturační lidského t la znamenala bolestivou a okamžitou smrt. Dít by se pot šen smálo z prožitku nového poznání – ludického p eskupování lidských ástí a inkongruentního sousedství mezi nimi. **Druhá pravda o sv t a druhá p irozenost lov ka** by byly (v odstupu od ekn me hol i ího chápání, že tak to panenku moc bolí) zajímavé ve svém novém objevení, komické ve své nesourodosti. **Ludismus**⁴¹ je podle Boreckého další z konstituujících rys komiky, práv ludismus je katalyzátorem **komické ambivalence** a m že p ivodit onu **jinakost** v pohledu na jakoukoli

⁴⁰ Drasti nost scény extrémním zp sobem odhaluje paradoxnost románu, který jeví, v praktickém život hodnocené právem jednozna n negativn , znevažuje a v ur itém smyslu dokonce chápe z kladné stránky. Kdo m že pop ít zajímavost p ípadu, kdy se lov k dokázal (díky válce) pod lat do vlastní hlavy? [...] Krom výjimek jsou postavy Osud – **stejn jako dít** – p íliš pohlceny bezprost edními souvislostmi p ítomného okamžiku, a nejsou proto schopny ani plné vážnosti, ani plné nevážnosti. **D raz je zde p enesen z poznání samého na jistý jeho prožitek.** O n m zatím víme, že je kladný a že p ítom nemá co d lat s hodnotovou stupnicí prožitek našeho praktického života, že je lhostejný k *jejich* kladnosti, i zápornosti. Pokro íme-li od pasáží zajímavých ke komickým, **stává se zjevným, že tu má prožitek poznání p evahu nad poznáním samým: jde tu o pot šení ze smíchu, k n muž je ur íté poznání podn tem.** BLAŽÍ EK, P.: tamtéž, s. 156-158.

⁴¹ **Dalším rysem komiky je ludismus**, hravé vylad ní, hravost, kterou **komika vybo uje ze sféry vážnosti** Ludismus je d ležitým momentem komiky v tom, že umož ňuje, abychom inkongruenci neodmítli pro její neadekvátnost, ale **našli v ní jako ve h e specifické uspokojení, radost a zálibu**, nikoliv s ohledem na užite nost, ale práv s **ohledem na sm šnost**. Ludismus se m že rozvinout v produktivní kreativitu. **Komické zdvojování obsažené v inkongruenci se díky symbolické imaginaci rozvíjí tv r ím zp sobem za ú astí ludismu.** BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*, Praha: Hynek, 2000. s. 144. ISBN 80-86202-65-8

v c, m že být katalyzátorem v karnevalové obnově skutečnosti v „pokleslé“ komice Osud . To je – jak zcela logicky a pravdivě uvádí Blažíšek – samotný postoj díla: **nevážnost**. *Ludismus s vážností nepořídá*. Navrhujeme ještě další možnost výkladu v naprostém souhlasu s Blažíškovou myšlenkou o komickém jako o prožívání poznání s odstupem od situace, s jejím znevažováním, s nazíráním na její kladnou, banální ale přesto zajímavou stránku. Což by se podle terminologie Boreckého dalo nazvat i stránkou ludickou.

V této scéně by se dala pozorovat absolutní profanace racionality, ale v duchu karnevalové logiky platí i pravý opak. V dotyku obou prvků – nízkého a vysokého, anatomického a fyziologického – dochází k obnovení jejich znakových kulturních hodnot: reciprocně je myšlení poskvrněno a spodek těla „obdařen“ racionalitou. Ve svém uzavřeném rámci, v izolaci od mezitextových vazeb a vztahů díla, se tak tato epizoda interpretovat těžko dá. Avšak jedno ze zvláštních personifikačních vyobrazení díla, ve své podstatě hluboce ambivalentní, nasyceno ideou, že krutost a nesmyslnost války jsou démonickým výplodem ubohého v domě, které by nebylo vlastní ani nejnižší produkci lidské podstaty, uvádí skatologii jako svéráznou komickou filosofii.⁴² Tato veselá, profanovaná a zároveň karnevalová travestie racionálního a odporného, tato **obnovená jinakost v cí ve veselé kosmogonii rozumné nicotnosti** je osobitým stědem Haškovy komiky a vážnosti, svéráznou esencí ideových rozcestí románu v neustálých přechodech mezi hrubým a moudrým, smutným a tragickým, přičemž poslední tři kategorie jsou skoro vždy ukryty v stínu zlehčujícího smíchu. Stejně jak i zde. Nechme citát, aby na konci zdejších úvah o tom promluvil sám jako důkaz, že v Haškových snižováních a materializacích, bytí ne jako transformace kosmického nekonečného cyklu života a smrti, dýchá princip obnovy v cí a pojem zcela v duchu Bachtinovy karnevalové teorie – **v ludickém hledání a nacházení jinakosti, vedlejší pravdy o světě a druhé podstaty člověka**: „*A jak tudy procházela vojska a tábořila zde kolem, všude bylo vidět kopečky lidských lejn mezinárodního povodu, od všech národů Rakouska, Německa i Ruska. Lejna vojáka všech národností a všech náboženských vyznání ležela vedle sebe i vrstvila se na sobě, aniž by se mezi sebou poprala.*“ (III. díl, 3. kap.).

Válčící lidé si opravdu zasloužili ideu o poskvrněném myšlení. Střízlivá mysl o tom, že se má žít v míru, jak se vidí, patří jiným entitám. To si zasloužila válečná epocha, a to i v krutém soudu Haškovy karnevalové profanace snižujícího a materializujícího smíchu.

⁴² O filozofických dimenzích skatologických syžetů viz články Anželiny Penčevy: *Skatologie*, *LiterNet* - *časopis pro literární vědu*, [online]. Květen 2004, ročník 3, číslo 5 (54) [cit. 2009-02-01]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282

ÁST II.

HRA JAKO MODEL KOMIKU NA

KAPITOLA V.

Hra jako možný zdroj komiky

1. Karneval versus hra – shody a odlišnosti

Ve své emblematické studii *Hra s vyprávěním* Milan Jankovič nastoluje právě problematiku hry v pojetí svého Haškova románu, zvláště se zaměřením na Švejkovo vyprávění. Na které ze svých názorů Jankovič vykresluje ještě ve své první rozsáhlejší práci o Švejkovi – *Umlecká pravdivost Haškova Švejka*, poprvé tato zmíněná studie otevírá široký pohled na ideu o multifunkčnosti principu hry v Osudech.

Karneval je nesporně hra a zatím to není potřeba ani dokazovat, ovšem ne každá hra je karneval, přestože prvky karnevalovosti by mohla mít nemalá část známých her. Na základě druhé části nás bude zajímat prostá otázka: do jaké míry všeobecný světový princip hry existuje jako karnevalový prvek a do jaké míry je osamostatněn a uzavřen v prostorech pro karneval nedostupných. A ještě dále – jak hra jako karnevalová komponenta vytváří své komické charakteristiky a jak vůbec funguje hrová komika Haškova románu mimo svět karnevalu.

Pojali jsme karnevalový svět jako svět imanentní pro komiku „Švejka“ a jako zvláštní opozitum jednak vzhledem ke komice satirické, jednak vzhledem k reálnému světu

románového d ní. Bylo e eno, že si reálný sv t karnevalového sv ta nevšimá, i když oba koexistují, ale je mu podroben, protože sv t karnevalu ho do sebe pojímá a komicky p etvá í podle své logiky a podle svých zákon . Ješt bylo e eno, že karnevalová komika není komika satirická, která p evážn existuje v komice reálného sv ta, a že naopak – na rozdíl od smíchu jednostrann satirického (nebo smích je reflexe, „t lesný korelát“ komi na – ne jenom fyziologické, ale p edevším psychologické povahy¹) je spjata s pocitem svobody, s obnovujícími po átky, protože není jenom vysmívající se, ale ve svém výsm chu je ambivalentní, radostný, jásavý, vitální, univerzální – je zam en na všechno i na samotného sm jícího se.

V souvislosti s vitálností karnevalového smíchu byly zmín ny jeho typické rysy – *ambivalence*, jeho *utopi nost* a *sv tonázor* (vedle Kolárova p ekladu up ednost ujeme pro ú el této práce i formulace „kontemplace“, „rozjímání sv ta“). Ze t í Bachtinem uvedených zvláštností st edov kého karnevalového smíchu byly nazna eny univerzalismus a pocit svobody a pozorovány zvláš na komickém vytvá ení figury zesm šného strašidla. T etí zvláštnost, o níž zbývá pohovo it, je neoficiální lidová pravda (u J. Kolára na s. 78, v originálu –). Bachtin ji vykládá na pozadí postavy lidového šaška, blázna, který uvol oval nap tí a osvobožoval od nejhlubšího strachu, morálního, *velkého vnit ního cenzora* (tamtéž, s. 81).

Avšak nesmíme zapomínat, že jeden z cílových bod Bachtinových úvah je p edstavit všechny aspekty karnevalu ve vztahu k ase, konkrétn k spole ensko-d jinným zm nám.

Temporální aspekty karnevalového sv tonázoru jsou propojeny s velkým všelidským t lem, „*lidové t lo poci uje svou jednotu v ase*“, „*své nep etržité trvání v n m*“, „*svou relativní historickou nesmrtnost*“. Jednota není myšlena jako statický pojem a jako konkrétn p ítomná celistvost, ale jako proces – lidové t lo poci uje „*jednotu a nep etržitost svého vznikání a r stu*“ (u J. Kolára s. 203.).

Vznikání a r st (e) jsou Bachtinovy emblematické kategorie ne jenom vzhledem k pojetí grotesky pro jeho dílo úst ednímu, ale p edevším pro jeho názory na specifikum karnevalu a karnevalového smíchu. T mito dv ma kategoriemi v t etí kapitole a na pozadí Goethova popsání ímského karnevalu z Italské cesty ur uje pevn ji významové spektrum svého terminologického pojmu *sv tonázor* (kontemplace sv ta –).²

¹ Jako t lesný korelát komické, tj. sm šné, veselé nálady jsou smích a úsm v v psychické rovin výrazem š astného a veselého emocionálního vylad ní. BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. s. 28. ISBN 80-86202-65-8

Vztah k asu je konceptuální záměr Bachtina a všechny jeho pojmy terminologické povahy jsou s ním prokomponovány. K nemalému počtu pojmoslovných názvů přidejme ještě i „smrt-obnova“ (J. Kolár – 203. s. – v originálu -).

Ludická složka komického vnímání s ohledem na obnovu daného objektu, na jeho jinakost, na „*druhou pravdu o sv t*“, na „*druhou p irozenost lov ka*“ byla naznačena v souvislosti s interpretacemi a analýzou komických příhod v kapitole o snižování a materializaci. Přece hrovná nálada myšlení – i tvůrce, i recipienta – je jedna z nejzákladnějších podstat komiky vůbec. Proto další naše rozborů komických atributů Haškova díla budou situovány na poli všeobecné teorie hry, avšak s nezbytným zpětným poukazem na karnevalový svět Osudů.

Hra je pojem universální povahy a jeho meze sahají daleko za hranice karnevalového světa. Nás bude zajímat model hry v komice „Švejka“, ale nejenom v plánu jeho osamostatnění vůči karnevalu, ale i naopak – v odkazu na ideový systém karnevalu, v propojenosti s jeho filozofickými názory na lov ka a sv t.

Než se pustíme do konkrétnějších analýz a interpretací, bude užitečné zpěhlednit Bachtin v pojmoslovný aparát, týkající se karnevalu, abychom pak mohli rozlišit diferencující příznaky hry oproti karnevalu.

A) Nástin Bachtinova pojmoslovného aparátu v problematice karnevalu

Bachtin operuje nejvíce s následujícími formulacemi a termíny: , , . Vedle nich se objevují i další, užší a specifikovanější, které odkazují na určitě zorné úhly nebo klasifikování přístupy.

1. Charakteristiky karnevalu:

- všennárodní

(«eine Gestalt»),
[...]
: , 1965, s. 277, 278.

- sváte ní
- žitý

2. Atributy karnevalového smíchu:

- ambivalence
- universalismus
- kontemplace sv ta
- vztah k asu
- utopi nost

3. Zvláštnosti lidového smíchu starých as :

- universalismus
- svoboda
- neoficiální lidová pravda

4. Základ karnevalového pocitu sv ta a jeho ty i kategorie:

- „sv t nohama vzh ru“ (monde l'envers)
- familiární d v rný styk (familiarizace), výst ednost
- karnevalové mezaliance
- profanace (snižování a materializace)

Ke konci tohoto faktografického souhrnu lze jen pro celistvost dodat, že o kategoriích karnevalového pocitu sv ta Bachtin mluví ve své práci o Dostojevském, zbylé t i aspekty karnevalu postuluje ve své práci o Rabelaisovi.

B) Nejvýznamn jší definice hry. Huizinga, Caillois, Fink

ím se hra liší od karnevalu, je otázka snadná jen na první pohled. A zejména pro to, že je karneval nejtypi t jší, nejpln jší a nejvíce zevšeobec ující náplní abstraktního pojmu hry v lidské d jinné zkušenosti. Neexistuje jiný kulturní nebo společenský fenomén, ve kterém se hra tak kompletn a r znorod projevuje ve všech svých d jových a filozofických aspektech. A spolu s tím – ve kterém hra projevuje svou **temporální kontinuitu** a svou **komplementární p irozenost**. Hra je ovšem skute nost mnohokrát rozsáhlejší než karneval,

avšak v Haškov románu, i když samostatně existuje jako model komické výstavby a komického významu, splývá ve svých nejspeciﬁtějších projevech s podstatou karnevalu. Na jiných polích lidské existence je hra obrovská apriorní „hmota“ jednání člověka a vytváření různých vztahů v společnosti, ale co se týče komiky, nejživotaplnější a nejcelistvější, nejprokomponovanější a nejsystematičtější její výplod je karneval. Komika Haškova díla zachycuje oba aspekty hry – samostatný, všeobecný a ten, který je petrifikován v počátcích svého bytí – karnevalový.

Odlišování obou modelů vyjde ze systému karnevalu v Bachtinovském konceptuálním pojetí a zase v něm skončí.

Čím by se mohlo lépe zařadit odlišování hry od karnevalu než všeobecně známými definicemi hry. Johan Huizinga vymezuje ve svém kultovním díle *Homo ludens* pojem hry takto: „Hra je **dobrovolná** činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených **časových a prostorových hranic**, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných **pravidel**, která má svůj **cíl** v sobě samé a je doprovázena pocitem **napětí a radosti** a v domě **jiného bytí**, než je ‘všední život’.”³ To není jediné místo, kde Huizinga upřesňuje a dodatečně vytváří definice hry, jsou alespoň ještě dva celistvější odstavce povahy postulátu. Ostatně se zmíní i podrobněji o každém z konstituujících rysů hry, definuje je v rámci pojmu nevážnost a odkazem na pojmy „smích“ a „komično“, kde bývá určen smích jako fyziologický následek komičnosti a samotné komično vidí v jeho těsné spojitosti s hloupostí.

Na začátku svého titulu her Roger Caillois dává takto vystíněnou formulaci hry: „*Pro tento okamžik však již předcházející rozbor dovoluje definovat hru jako činnost bytostně 1/ svobodnou, k níž hráč nemůže být nucen, aniž by hra okamžitě přišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy; 2/ vydanou z každodenního života, vepsanou do předsných a předem daných časoprostorových mezí; 3/ nejistou, jejíž průběh ani výsledek nemůže být předem určen, v níž je hráč i jeho iniciativní a invenci nezbytně ponechán určitý prostor; 4/ neproduktivní, jež nevytváří ani hodnoty, ani majetek, ani žádné nové prvky, a která s výjimkou cirkulace majetku uvnitř kruhu hráčů vyúsuje v situaci identickou jako byla na počátku hry; 5/ podřízenou pravidlům, podléhajícím konvencím, které pozastaví po dobu hry předsobnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí; 6/ fiktivní, doprovázenou specifickým v domě **alternativní reality** nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu.*”⁴

³ HUIZINGA, Johan.: *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000. s. 44-45. ISBN 80-7272-020-1 Obdobná, avšak trochu jinak artikulovaná definice hry autor opět uvádí i na s. 182.

⁴ CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 31-32 ISBN 80-902482-2-5

Není pot ebná velká bystrozrakost, abychom spat ili zna né p ekrývání obou definicí. N které aspekty jsou ur ené r znými zp soby nebo z r zných zorných úhl , avšak jejich celistvý obsah je skoro totožný. Každý autor oproti druhému má dva pojmy, ve kterých se jeho definice hry nekryje s definicí druhou. Huizinga má v i Cailloisov definici ješt rozvinuté konstitutivní složky „cíl“ a „nap tí“, které se však do n jaké míry dají usouvztažnit s t mi dv ma Cailloisovými pojmy, které se respektive nevyskytují v definici Huizingovy – „neproduktivní“ (protože hra má cíl v sob samé a nic neprodukuje) a „nejistou“ (protože zejména nejistota vzhledem k tomu imanentnímu cíli p sobí nap tí).

Atributy hry podle Huizingy a Cailloise

HUIZINGA	CAILLOIS
<i>dobrovolná innost</i>	<i>innost bytostn svobodná</i>
<i>pevn stanovené asové a prostorové hranice</i>	<i>vepsana do p edem daných asoprostorových mezí</i>
<i>bezpodmíne n závazná pravidla</i>	<i>innost pod ízená pravidl m</i>
<i>cíl</i>	<i>innost bytostn neproduktivní</i>
<i>pocit nap tí</i>	<i>innost bytostn nejistá</i>
<i>pocit radosti</i>	<i>innost s povahou radostné zábavy</i>
<i>v domím 'jiného bytí</i>	<i>innost s v domím alternativní reality</i>

Docela odlišná, i když v ur itých bodech, je pojmová strukturální analýza hry Eugena Finka. Stru n nazna eno, podle systematizace v druhé ásti jeho filozofického eseje *Oáza št stí* každá hra obsahuje tyto díl í „*momenty vnit ního ustrojení hry*“: **rozkoš** (nebo *herní nálada*), **smysl hry**, **herní obec**, **herní pravidlo**, **hra ku**. Nakonec všechny tyto strukturální jednotky se spojují dohromady ve fundamentálním pojmu **sv ta hry**. Podstatn jšími rysy Finkovy analýzy alespo vzhledem k zmín ným definicím jsou ur ení interního a externího smyslu hry; oz ejm ní instrumentaria hry – hra ky – a její univerzální substitu ní funkce; a globální sv t hry a ne jen proto, že v n m Fink konstituuje pojem „**role**“.⁵ Pro koncepci

⁵ Hrající si, který se použít do hry, provádí ve skute ném sv t ur itý a ve své typice známý akt. Ve vnit ní smyslové souvislosti hry však p ejímá ur itou **rolí**. A nyní je nutno práv rozlišit mezi reálným lov kem, jenž si „hraje“, a mezi lov kem v **rolí** uvnit hry. Hrá „skrývá“ sama sebe pod svou „**rolí**“, v jisté mí e v ní zaniká. Se zvláštní intenzitou žije v **rolí** – a p ece nikoli op t jen tak jako choromyslný, který už není s to rozlišit mezi „skute ností“ a „zdáním“. Hrá se m že z **role** vyvolat zp t; v herním aktu mu z stává totiž – i když asto siln zredukováno – v d ní o jeho dvojité existenci. Je ve dvou sférách – ale nikoli jakoby ze zapomn tivosti nebo z nedostatku soust ed ní; toto zdvojení náleží k podstat hry. FINK, Eugen: *Oáza št stí: myšlenky k ontologii hry*. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 23. IBSN 80-204-0224-1

Cailloise je rolová p edpojatost n kterých her konstituujícím základem a samotnou jejich podstatou – konkrétn v oblastí tzv. MIMIKRY. Pro koncepci Huizingy se dá íct, že sou asný sv t a jeho oblasti kultury, politiky a společenských vztah jsou moderní rolové reflexe starých herních prototyp . P esto vyd lení tohoto pojmu Finkem je d ležitě z jiných d vod .

V souladu s Huizingou a Cailloisem Fink postuluje imaginárnost sv ta hry (*fiktivní, v domí alternativní reality nebo neskrývané iluze* – u Cailloise; *v domím 'jiného bytí', než je 'všední život'* – u Huizingy), ale trvá na jeho odkázanosti na reálný sv t, na jeho propojenosti s ním. Ješt p edtím nazna uje charakteristiky jevu hry, porovnává hru s oázou (stala se i metaforou jeho fundamentálního eseje) a vysti uje jedním slovesem fyzické a psychologické p sobení hry, **prožívání hry**: „*hra nás unáší*“. Unášení, meditac v oáze, „*charakter uklidn né p ítomnosti a sob sta ného smyslu*“ hry, vyús ují nakonec v souhrnné pojmenování „*zdání*“. Tak i nep ímo, v unášení esejistického vlání slov, Fink metaforicky, ale p esto na pevných filozofických základech, pozd ji rozvitých v t etí ástí, definuje hru a tím se v ur ité mí e staví proti dv ma p edcházejícím definicím: „*Lidská hra je radostn lad ná produkce imaginárního sv ta hry, je to podivuhodná radost ze „zdání*“.“⁶

Podle Finka hra je produktivní, i když v sfé e imagina ních horizont , protože z ní vyplývají zcela skute né postoje a „uleh ující“ možnosti pro lidskou v li vždy odkázanou na dilema volit nebo nevolit: „*Hra je vždy také charakterizována momentem znázor ování, momentem smyslovosti; a je v každém okamžiku prom nná: p ináší "uleh ení života", zp sobuje do asné, jen pozemské uvoln ní, tak ka vykoupení z tíže a tlak naší existence. Unáší nás z faktického stavu, ze zajetí v nesnázích a v útisku, poskytuje nám št stí fantazie, když m žeme prolétnout možnostmi, jež z stávají bez trýzn skute né volby.*“ (tamtéž, s. 24-25)

Unášení, nevolení kone né možností nebo naopak – volení každé možnosti – není to totěž dít Hérakleita, o kterém se ty ikrát zmi uje Bachtin ve své práci o Rabelaisovi? A stejný obraz, jednak tak pozemský a skute ný a jednak tak metaforický, zároveň bolestiv enigmatická moudrost starého filosofa, i novodobé myšlení literárního teoretika dávají do t sné souvislosti s plynoucím ásem.⁷ Stejně je i Finkovo zdání, jakoby extratemporální.

⁶ FINK, E.: tamtéž, s. 24.

⁷

[...]

(«

»).

, 1965, s. 92.

Rozdíl mezi karnevalem a hrou ve vztahu k času spoívá zejména v této **extratemporálnosti**. V Bachtinově chápání karnevalového univerzalizmu a rozjímání o světě jako o existenciální souvztažnosti mezi člověkem, lidem a kosmem jsou klíové pojmy „vznikání a r st“, „smrt a obnova“, (J. Kolár – s. 203) „moment p echodu a st ídání“ (– tamtéž, s. 72). Avšak nehybnost světa „oázy“ je jen klamná, intenzivně se uvnitř tohoto prostoru vytvářejí rychlé a neustále se m nící kombinace p echody, které nezbytně navazují na pevnou hmotnost materiálního světa. A to tak, jak je zdání – jsoucno nejsoucna – skute ností v odrazu topolu rostoucího na břehu jezera propojeno s fyzickým povrchem vodní hladiny téhož jezera (emblematické Finkovo srovnání).

Pojetím „*produkce imaginárního světa hry*“ Fink však míní produktivitu jiného typu – hra produkuje „*radost ze zdání*“. Pokud v Bachtinově metaforice jde o časový pr b h, u Finka jde o časovou paralelu, o do asné zastavení, o odlou ení od známého času.

Pokud se u Bachtina v ase poci uje velké všelidské t lo v neustálém vzniku a r stu (funkcionální povaha karnevalu) a psycho-kulturní p irozenost karnevalu jakožto fenomén je t sn spojena s asem v utopickém nazírání do š astného budoucna, kde lid cítí svou nesmrtelnost v plynulém a nezastavitelném d jinném toku epoch („*Kosmické, sociální a t lesné jevy se tu podávají v nedíln jednot jako nerozšt pitelný celek. A tento celek je veselý, uklid ující, blaživý*“ – p eklad J. Kolára s. 20.), u Finka nacházíme „*m e z i - a s o v o s t*“ a zdání. Možná by se zdálo, že to jsou v ci totožné, ovšem je tomu tak?

C) Pokus o rozlišení

Karneval je skute ně prožívání jednoty času a kosmu, t la a v cnosti všeho, hra je odkázána na svět substance, ale spoívá v zdání a je si v doma tohoto rozdílu. *R e v e r z i b i l i t a* hry,⁸ je to, co živel karnevalu ve své živelnosti nezná a zjiš uje ho jen na konci bláznivě veselého pochodu. P ece se v pr b hu toho totálního všepohlcujícího rituálu všechno skute n žije (– – *Karnevalu se nep ihlíží, karneval se prožívá* – J. Kolár, s. 10.).

⁸ Významným rysem hry je *reverzibilita*, schopnost návratu z iluze sp t do skute ností, respektive dvojí v domí, v domí skute ností a zdání, které vychází ze specifické lidské imagina ní schopnosti. BORECKÝ, Vladimír: *Imagince, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 91. IBSN 80-7254-503-5

Imaginární svět hry je „mezi asový“, v domě iluzivní, mimo asový.⁹

Karnevalový svět je universum bytí, extatický projev prožívané víry v utopii, „v as dobrý a veselý“ (J.Kolár s. 190. – v originálu _____).

Utopická obnova, utopický dobrý a veselý as pro karneval zdáním nejsou, jsou bytím. Zdáním je jen pro lovka mimo karneval nebo pro toho, který se jen karnevalu hravě účastí, pozoruje ho z distance reverzibility, chladným rozumem ho vnímá.

Na základě zmíněných úvah se pokoušíme navrhnout alespoň v nějakých mezích a pro zdejší účely platné rozlišování karnevalu a hry.

První je moment **distance**. Svět hry je hráčem vytvářen, je mentálním výplodem, je oddělen od v domě, lovk s ním zachází a zpracovává ho svými mentálními nástroji; karnevalový kosmos je „hrajícím“ (nezapomínáme, že zde je apriorně pojato, že karneval je nejtypičtější esence hry) ritualisticky vstěban, asimilován, rozplývá se ve v domě, v citech a vjemech lovka, je v něm.

Druhý moment je relace primárního prostoru a směřování – „**lokace – direkce**“. Hrový svět je primárně imaginární sféra, odkázaná na jsoucno; karnevalový svět má reciproční relaci – je primárně tlo a „dole“, povznášející se k rozjímanému světu v jeho myšlené utopické hloubce, v jeho ideálním, ale bezprostředně pociťovaném a prožívaném univerzálním celku.

Karneval je hra, která pozbyla reverzibility. Kulturní dictví archaických dob, kdy se hra rovnala skutečnosti.

Z těchto dvou momentů vyplývá sada kontrastních atributů a vlastností.

KARNEVAL

Uskutečnění karnevalu je „zde a te“ – v asovém modu „navždy“;

jeho instrumentarium – absolutní všechno v modu tla;

jeho procesualnost – převrácení totálního světa;

jeho emoce – radost z obnovy;

jeho v domě – demiurgické sebepřesvědčení

⁹ V karnevalu se také dá uvažovat o mimo asovosti, jak o tom píše Vladimír Svato a Daniela Hodrová v souvislosti s analyzováním Bachtinových názorů ohledně cesty románu. Právě universum bytí, as dobrý a veselý, přirozený „as“ karnevalu, je oproti pravému temporálnímu rámci nesporná mezi asovost – citace:

„Na rozdíl od karnevalu, jenž svým způsobem **tvoří mimo asový ostrov v proudu historického času**, kde do něho neplatí ani sociální hierarchie, vede podle Bachtina cesta v románu zásadně po horizontále historického a sociálně diferencovaného světa a známky historie, stopy doby, na ní vystupují s pokračujícím vývojem románu čím dál zetelněji.“ SVATO, Vladimír; HODROVÁ, Daniela: Literatura a problém tvůrčího subjektu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 463

jeho absolutno – utopicky a historicky nesmrtelný lidový sv t, as dobrý a veselý,
jedna volba

HRA

Uskute n ní hry je „tam a te “ – v asovém modu „mimo“;
její instrumentarium – do asn vybrané „cokoliv“ v modu „ ehokoliv“;
její procesuálnost – vytvá ení imaginárního sv ta, unášení;
její emoce – „*radost ze zdání*“;
její v domí – demiurgická role
jeho absolutno – symbol sv ta, nekone né množství voleb

Hra je reverzibilní fenomén – hrá je schopen se pozorovat, reagovat podle okolností (a mimo jiné vpadat do jiných imagina ních sv t jiných her a tvo it herní et z), „vycházet“ z oblek svých rolových p evlek , konstituovat a m nit pravidla, vybírat hra ku, koneckonc – volat nebo nevolat.

Karnevalový lov k je naopak odkázán na jeden možný výb r své svobody tím, že z mnoha otev ených možností získává jednu skute nost¹⁰ – i když tato skute nost je utopické Zlaté století, as dobrý a veselý. Vrací se do p vodního l na svého života až po konci karnevalu. Ve své živelnosti je karneval jakožto nejtypi t jší a globální projev fenoménu **hry ireverzibilní** a tím se podstatn od hry liší, protože mu jeho živelnost „vnucuje“ jedinou možnost. A te jen p ipome me Finkovo paradoxní zjišt ní: reverzibilita hrá e osvobozuje od svobody.¹¹

Poci ování jednoty protiklad , které je tak d ležitý „algorithmus“ v Bachtinov teorii karnevalu, není cizí ani pro Finkovy názory na existen ní smysl hry. Avšak pokud pro Bachtina „hrající si dítě“ je v jednom p ípad ¹² vysloven metaforou utopického asu, který hraje sm je se a všechno m ní v dobré bytí („moc je v rukou dítě te“), ve filozofické metaforice Finka je tato hra hrou „*veškerého vyjevování a mizení jsoucích v cí v asoprostoru*

¹⁰ Rozhodnutí vlastní svobody nás vyhra uje, vymezujeme se a z mnoha otev ených možností získáváme jedinou skute nost. FINK, E.: *Hra jako symbol sv ta*. Praha: eský spisovatel, 1993, s. 252. Orientace. IBSN 80-202-0410-5

¹¹ **Hra nás osvobozuje od svobody**, avšak neskute ným zp sobem. FINK, E.: tamtéž, s. 253.

¹² V jednom p ípad , protože se k tomuto obrazu Bachtin vrátí ještě t ikrát v tomto svém díle a vždy pozoruje jeho metafori nost z jiného zorného úhlu, jak správn uvádí Anthony Wall – viz Wall, Anthony:

: . In . II:
, 24–26 . 1996 . :
1998. . 131-140. „ . „ - ”.

3. IBSN 985-125-007-5

sv ta“.¹³ Stejný obraz u dvou filozofů a na první pohled skoro stejné analogie v představách pohybujících se mezi hrou, smíchem a smíchem. Přesto rozdíl je:

A) u Bachtina to je univerzální čas utopický (nadčasovost), u Finka – absolutní čas existenciální ;

B) u Bachtina je čas dán na proměnu a obnovu kosmu, u Finka – na individuaci všeho jsoucího;

C) Bachtin trvá na časové univerzální funkci proměny (karneval je funkcionální, ne substancionální), Fink trvá na jednotlivosti veškeré substance v časové funkci všeobjímající individuace (hra je funkce substance).

Výsledně :

- karnevalové absolutno je utopicky a historicky nesmrtelný lidový svít, čas dobrý a veselý – jedna univerzální volba
- absolutno hry je vyjevování a mizení každé individuace ve vlně všehomíra – nekonečné volby.

Karneval individuaci odmítá, jelikož to je svého rodu pretenze na unikátnost (je to naprosto pretenze na absolutnost), jelikož všechno má být zapojeno do kypivé jednoty těla a vesmíru. Pro Finka je všechno zapojeno do jednoty svít, ale jako neopakovatelná unikátnost, a právě v tom tkví podstata svítahu – ve „vyjevování a mizení“, v procesu rojení nespočetných nekonečných individuací, jež jsou součástí jsoucího svít. Je však bezesporu, že oba myslitelé vidí tok času jako hru a navíc – jako hru propojenou s radostí. Tím se postupně dostáváme do problematiky smíchu, kterou máme dále nasměrovat na pojem komiky, protože ne každý smích, jak uvádí základní teoretické úvahy o komice, je s ním spjat.¹⁴

Je zřejmé, že „hrájící si děcko“, i když u tajuplného Hérakleita je obklopeno svatozářnou záhadnou emoce, u Bachtina se smje z radosti, jak naznačuje i sám autor. Fink ten globální obraz Hérakleitova dítěte přímo radostným nenazývá, ale přesto v *Oáze štěstí* určuje toto prožívání jako „radost ze zdání“. Avšak nejde o smích radostný, který v aspektu karnevalové

¹³ A přesto rané myšlení nazvalo tento svítah AION, „**hrájícím si děckem – království dítěte**“. Proces **individuace** je myšlen obrazem hry. Hra se stává „kosmickou metaforou“ **veškerého vyjevování a mizení jsoucích v cí** v časoprostoru svít. Kypivé, zmámené vzduší života, jež unášejí živé bytosti v aktu plození, je tajemně zajedno s temnou vlnou, které živé strhává do smrti. Život a smrt, narození a umírání, lono a hrob jsou navzájem spjatny: je to těžká pohnutá moc všehomíra, která tvoří a ničí, která plodí a zabíjí, vjedno spojuje nejvyšší slast a nejhlubší žal. FINK, E.: *Hra jako symbol svít*. Praha: český spisovatel, 1993, s. 77. Orientace. ISBN 80-202-0410-5

¹⁴ Viz například Orlický: „radostný smích je vyvoláván nejen potěšujícími, nikoli tedy nejen smšným i komickým“ ORLICKÝ, Jan: *Záhady komie na: teorie komie na, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura 2003, s. 19. ISBN 80-85523-93-0

komiky byl od vodn n snižování a materializací, vít zstvím nad strachem, logikou *chvály a hany*, jde o radostný smích jiného druhu.

Odlišnost hry v i karnevalu je podmíněna i pocitem radosti, který t sn souvisí s momentem distance:

- radost ze zdání ve h e (individuáln vytvo ený imagina ní odstup)
- a radost v prožívaném živlu karnevalu (spole ensky vytvá ené „kosmické“ splývání).

P esto komika není pouhá radost, radostný smích m že být komikou vyvolán, ovšem nemusí – je to prostý fakt.¹⁵ Proto i ke konci zdejších metodologických nárys , které m ly p edevším za cíl odd lit pojmov karneval od hry, zbývá nazna it, jak se vytvá í komika Osud na pozadí hrové povahy díla.

2. Kantovo pojetí smíchu – „*nic*“ nebo *ludismus a paradox Boreckého*

Po dlouhém a podrobném rozboru smíchu vysmívajícího se Vladimír Jakovlevi Propp stru n zmi uje o ostatních druzích smíchu. Radostný smích podle n ho nem že být smíchem komickým, jeho podn t je od komiky odlišný.¹⁶ V tomto svém tvrzení se Propp odvolává na Kanta a konkrétn na ono známé místo z Kritiky soudnosti, kde Kant dává všeobecn známou definici smíchu spjatou s prom nou „*napjatého o ekávání v nic*“, a konkrétn ji p ipomíná, že podle Kanta „*tato prom na, která pro rozvažování jist není pot šující ... vytvá í v t le rovnováhu životních sil*“. Na rozdíl od Proppa zastáváme názor Orlického, že se radostný smích m že jevit jako d sledek komiky, a podporujeme myšlenku, že – jak uvádí Borecký (viz nahore pozn. 161.) – „*smích je t lesný korelát komické, veselé nálady*“. V podstat se nez ídka toto citování Kanta podává izolovan od ostatních kontextových souvislostí. Je pravda, že Kant má osobitý výklad p sobení smíchu, zvláš fyziologicko-anatomický, ale jeho úvahy na konci Analytiky estetické soudnosti nejsou tak jednozna né. P ece nejvíc práv

¹⁵ Radost sama není podstatou komi na, ale jen jednou z podstatných p í in vzniku komi na. ORLICKÝ, J.: tamtéž, s 42.

¹⁶ . [...] , , , : 1997, 282 s. ISBN 5-89329-051-8

tyto jeho myšlenky se stávají podkladem vzniku jedné z t í makroteorií komiky (BORECKÝ 2000:46) – teorie inkongruence. Pojali jsme uv dom ní nesourodosti jako bázi pro komické vytvá ení následných imagina ních ludistických zdvojení – reduplikace. Reduplikace sama „se zakládá na bipolárních inkongruentních opozicích“ (BORECKÝ 2000:143), avšak je to **mechanismus kreativní**, pokud inkongruence je **mechanismus receptivní**: v komické reduplikaci se mohou zdvojit v inkongruentní opozici jako u metafory dv v ci, které za b žných souvislosti opozitní nejsou.¹⁷

Ludické, nez ídka pokleslé zdvojení, odkázanost na spole enský kontext, efekt p ekvapení a relaxa ní uvoln ní jsou tyto strukturující rysy komiky, o kterých mluví Borecký a o kterých jsme se ne jednou zde zmínili. Však o jednom z nich – o smyslu komiky – dosud e nebyla. Borecký jednozna n definuje: „*Smysl komiky totiž zpravidla spo ívá v nesmyslu*“.¹⁸ V tom vidíme návaznost na Kant v obrovský objev pro teorii komika. Komika je sv t „nepravidelný“ oproti uspo ádanému p írodnímu a sociálnímu kosmu, její výrazové prost edky jsou ásto alogické, její struktury – asymetrické,¹⁹ její výsledky z hlediska užite nosti „prázdné“. A bez ohledu na to, zdali ve ejn trestá jako p ímo ará typická satira, nebo podv dom napravuje lov ka a spole nost a chrání je p ed ustrnulostí a mechani ností, jak postuluje Bergson, je neproduktivní z rozumového hlediska ili „nesmyslná“. Avšak ne nulová ani bezvýznamná, její podstata je ásto plodit nesmysl. P esn tak, jako je „neproduktivní“ hra a plodí imaginární sv ty zdání. Stejn tak u hrá e se dostaví afekt z náhlé prom ny napjatého o ekávání v nic, jestli se hra „náhle“ p eruší, jestli zlomí svou hra ku. P erušuje se zdání, reverzibilita jako podstatný psycho-kulturní rys hry vrací lov ka do známého sv ta, a celé napjaté o ekávání je zm n no v pouhé nic. Proto ne náhodou Kantovy úvahy o smíchu oscilují kolem pojetí hry, a tato drobnost mnohokrát p í

¹⁷ Pro krátký p íklad jeden milý vtíp. U t íhlavého draka jedna z hlav v prudkém záchvatu smutku za ála do sebe nalévat pivo za pivem. Ostatní dv procedily p es zuby: „No jo, te piješ sama, a zítra nás všechny bude bolet hlava.“ Je z ejm , že je tady reduplikováno pojetí o hlav , která m že být bolestivou ástí hlavy jiné. V b žném život pojmu „hlava“ proti pojmu sob totožnému nestojí. V tomto p ípad reduplikace je kreativní dichotomické lámání pojmu a zapojení jeho dvou ástí do r žných souvislostí, však sp ízn ny jednotným p íb hem fantasmagorické vtípné situace. Komická inkongruence je výsledkem a objevování reduplika ní intencí vytvo ené nesourodosti – náhle p ekvapení, afekt, který se obrací v... n co jiného.

¹⁸ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s. 142. ISBN 80-86202-65-8

¹⁹ Z hlediska teorie systému je rozum n co velice laciného. K rozumnému uvažování lze dosp t za pomoci škatulek, ozubených kol i jednoduchých po íta . Jakýkoli t ídící systém spušt ný pozpátku, je vlastn logický systém. **Humor však m že vzniká pouze v asymetrických strukturách**, jaké vytvá í samoorganizující systém. Humor má tedy takový význam, protože nám mnoho napovídá o informa ním systému našeho mozku. Dokonce z behaviorálního hlediska náš humor vede k tomu, abychom se m li na pozoru p ed dogmatismem. Cokoli lze sou asn chápat z docela jiného úhlu. Tradi ní filozofové, psychologové a informativní teoretikové tedy nejsou schopni humor prozkoumat i pochopit, protože se zabývají informa ními systémy, jímž íkáme „pasivní“. (V zásad jde o manipulaci se symboly „skladacky“ podle ur ítých pravidel). Humor se objevuje v „aktivních“ (samoorganizujících) informa ních systémech. DE BONO, E.: *Pravdu mám já, ur ít ne ty*. Praha: Argo, 1998. s. 60. ISBN 80-7203-066-3

jeho citování z stává stranou. Pojednejme stručně, avšak o něco hlouběji o Kantových formulacích s ohledem zejména na ludismus. Protože se v ludismu křídí trajektorie hry i komiky.

Za prvé se má zdáznit zřejmý fakt, že pod pojmem „nic“ Kant nemíní „prázdnost“, „bezobsažnost“, „nulovost“. Pod tím „nic“ spíše upozorňuje na **ne-myšlení**²⁰ a také i na nesmyslnost²¹ smíchu v rámci rozvažování, k čemu právě navádí rozšířenější vnímání kontextu. Proces tohoto intenzivního pohybu představuje Kant neoznačuje za „nic“. Pod tím negativem Kant spíše má na mysli zařazení smíchu do této kategorie jím též něho systému tzv. „svobodné hry po itku“.²² Dělí je na hazardní hry, hry tónu a **hry myšlenkové**. Podle jeho úpřesnění ty „tutéž vznikají pouze ze zmnění představ, v soudnosti, čímž sice není vytvářena žádná myšlenka, která by byla spojena s jakým zájmem, avšak mysl je přece s jak oživována.“

Je tedy zřejmé, že pod tím proslulým „nic“ Kant nemíní opravdu nicotu. Kant není jenom jeden z předkopníků teorie inkongruence, ale zároveň i zastáncem ideje o myšlenkové hravosti smíchu, anebo rozšířenější pojetí – o tom, že se **komika** (smích v zdejších úvahách) **vytváří ve hře myslí** (viz dále – „potší přece na okamžik velmi živ“). To už přímo vede od Kanta k Boreckého pojetí o ludismu jako strukturujícího rysu komiky.

A. V podstatu smíchu je **NIC NESMYSLNÉHO** (ovšem ne všechno!) a to je pro rozum pouhé „nic“, protože v něm „rozvažování nemá že o sobě najít žádné zalíbení“

B. Pod formulací „nic“ Kant myslí především **racionální rezultativnost** („**nakonec není nic myšleno**“), nikoliv racionální procesualnost. Slovem „nic“ Kant myslí dále jistou „proměnou“. „Nic“ navazuje zpět na „**napjaté o ekávání**“, takže toto výsledkové „nic“ přece nicotou není, je to jistá „proměna“ – procesuální tok. A v souvislosti s ním především je procesem i to, že tato proměna podněcuje, vyvolává posudek rozumu, i když „**přes rozumové posouzení**“ rozvažování nemá že najít potěšení nebo zalíbení: „**Právě tato proměna, která pro rozvažování jistě není potěšující, potší přece na okamžik velmi živ**.“

²⁰ Naproti tomu hudba a láska k smíchu jsou dva druhy hry s estetickými idejemi nebo také s představami rozvažování, jímž **nakonec není nic myšleno** a které mohou být šit pouze svou zmněnou, ale přesto živé. KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 142.

²¹ *Ve všem, co má vzbudit živý, otěšující smích, má být n co nesmyslného (v čem tedy rozvažování nemá že o sobě najít žádné zalíbení). Smích je afekt z náhle přeměny napjatého o ekávání v nic.* KANT, I.: tamtéž, s. 142.

²² Veškerá myšlenčí se **svobodná hra po itku** (jejichž základem není žádný úmysl) **tší**, protože zvyšuje pocit zdraví; a nyní přes **rozumové posouzení** máme z jeho předemtu a dokonce z tohoto potěšení, zalíbení, nebo ne; a toto potěšení se má že stupňovat až k afektu, a kolik o předemtu sám zájem nemáme, alespoň ne takový, který by byl úměrný stupni tohoto afektu. KANT, I.: tamtéž, s. 141–142.

C. Kant odvoduje „*příčinu potřeby z nějaké myšlenky, která v podstatě nic nepředstavuje*“, psycho-fyziologickými souvislostmi, avšak přijímá, že uvdomování smšného (komika) je vlastně proces pohybu mysli: „...*oním náhlým vznášením mysli hned do jednoho, hned do jiného stanoviska, aby sledovala svůj předmet, mže korespondovat oboustranné napínání a uvolování elastických částí našich vnitřností, které je zprostředkováno bránicí...a tím způsobují zdravý prospšný pohyb, který sám, a nikoli to, co se děje v mysli, je vlastně příčinou potřeby*“.

D. Zmiňuje se letmo o struktuře komické jednotky a utvrzuje, že „vtip“ musí obsahovat **moment oklamání**. Zejména toto oklamání je rozpouštěním rozumového napětí, rozumové pozornosti v nic; a oproti tomu představuje vytváření komického dojmu jako dynamický proces, který není jen „napjaté očekávání“, ale intenzivní vyhledávání chyb jejího smyslu (podle Kanta nepřítomného). Avšak v pohybu mezi dvěma body (tam a zpět) nebo mezi dvěma stanovisky (viz nahore) nepřítomně naznačuje jev reduplikace: „*Pozoruhodné je, že ve všech těchto případech v sobě musí vtip vždy obsahovat něco, čímž se na okamžik oklamat; proto i když zdání zmizí v nic, ohlédne se mysl zpět, aby to ještě jednou zkusila, a tak je rychle za sebou následujícím napětím a ochabnutím vymršť na tam a zpět a uvedena do kolísání*“.

Po pozornějším uvažování zjistíme, že Kant neodmítá ani procesuální („*oním náhlým vznášením mysli hned do jednoho, hned do jiného stanoviska, aby sledovala svůj předmet*“), ani rezultativní („*proměna*“) charakter smíchu, nepopírá ani podíl rozumu na vytváření vjemu komika. Popírá jen jeho racionální výsledek, rozumovou stránku výsledku smíchu, a zároveň tím přijímá a dokonce formuluje jeho „nerozumovou“, „nesmyslnou“ podstatu (*Ve všem, co má vzbudit živý, otárající smích, má být něco nesmyslného*).²³ A navíc v samotném konci této části Kant přiznává, že ve veselé náladě, „*rozmarňované*“ (dalo by se asi tu formulaci transformovat do výrazu „cit pro komiku“), přece nějaká rozumovost existuje. I když na závěr dodává (sice neabsolutně kategoricky), že „*tato ale manýra patří více k příjemnému než krásnému umění*“.

E. Zásadní je pro tohoto filozofa smích druh *svobodné hry požitkové*, konkrétněji *hra myšlenková*, ne náhodnou určuje potěšující efekt smíchu jako *hru představivou pozitivní*

²³ Je zřejmé, že pod pojmy „smích“ a „vtip“ je myšlen ten, i onen aspekt všeobecné kategorie komiky v pojetí Vladimíra Boreckého, které je orientačním a metodologickým východiskem této práce. BD.

p sobící na t lo („jakožto pouhá hra p edstav vytvá í v t le rovnováhu životních sil“) a tímto otevírá koridor mezi poli imaginace, hry a komiky, p estože popírá, že samotná p edstava je v smíchu p edm tem objektivního pot šení .

- F. Kant se zam ũje na problém komiky nejen z hlediska její struktury a funkce a jejího vnímání, ale i z hlediska jejího tvo ení. P i tom otevírá otázku inkongruence (kontrastu) a vymezuje ur itou polohu racionálního myšlení za ú elem vzbuzování smíchu v i opravdovému rozumovému posuzování, ím de facto – prost e eno – p iznává významovým rys m komiky n jaký racionální podíl: „*Rozmar v dobrém slova smyslu znamená totiž talent moci se libovoln p enést do jisté duševní dispozice, v níž jsou všechny v ci posuzovány zcela jinak, než obvykle (dokonce obrácen), ale p esto p im en jistým rozumovým princip m v takovém nalad ní myslí [...] kdo je však schopen p íjmat je libovoln a ú eln (za ú elem živého znázorn ní prost ednictvím kontrastu, vzbuzujícího smích), ten a jeho p ednes jsou rozmarné*“ (všechna citace jsou ze citovaného vydání Kritiky soudnosti s. 141-145).

Po konci tohoto podrobn ějšího p ehledu proslulých Kantových poznámek k „sm ũnému“, už docela problematicky vysvítá to vžitě heslo o zm n náhlého o ekávání v nic. Komika v Kantov pojetí je pouhé zdání, které n co produkuje skoro tak, jako hra produkuje imagina ní sv t, do kterého lov ka unáší v pojetí Finkov . Kantovo zdání p ináší pot šení, když zmizí v „nic“, Finkovo zdání p ináší radost za své imaginární p ítomnosti („radost ze zdání“).

Není však smích v odrazu Kantovy koncepce do Finkova imaginárního sv ta touha rozumového posouzení po radostném zdání hry? A hned po té nesnadné otázce – pro hra Švejkova vypráv ní radostn unáší (bereme to jako samoz ejmost), pro z ní vyvstává jisté intelektuální pot šení, z „*originality ducha*“ (spisovatelova nebo hrdinova je te jedno), p estože Haškovu dílu od jeho zrodu dokonce až po dnešek, i když dnes neoficiáln , byl popírán fakt, že je výplodem „*talentu krásného um ní*“? Pro rozmarné, veselé Švejkovy promluvy mohou platit jednak za hru s vypráv ním (a ne jenom s ním), jednak za posuzování „*zcela jinak, než obvykle*“, ale p esto „*p im en jistým rozumovým princip m v takovém nalad ní myslí*“?

Tuto známou formuli (zm na v nic), která je ěsto citovaná jako ortel nad smíchem, t eba chápat hloub ji – i když tato hloubka prozírá jen mezi slovy, jelikož otázka o tzv. „*p íjemných um ních*“ a o podstat smíchu nebyla pro Kanta problémem mimo ádného

významu, navíc v tomto díle. Velmi důležitá je právě to, co se často zapomíná vedle známého „nic“ – poznání komické kreativity v mezích určitých rozumových prostranství: ještě jednou – „*rozumná manýra posuzuje věci jinak, dokonce i obráceně, ale přitom je jistým rozumovým principem*“. Velmi pozoruhodné jsou také Kantovy úvahy o hře ve vztahu k smíchu, a tímto nemíníme jen jeho pojmy „*volná hra po itku*“ a „*hra představ*“, ale i také tu honbu mysli za chybějícím smyslem, to opakovatelné otáčení „*tam a zpět*“ mezi dichotomickými součástmi reduplikace, to tvrdí naproti komické vstřícnosti – „*živé znázornění prost ednictvím kontrastu*“.

3. Ludismus v komice Haškova „Švejka“

Nyní si připomejme ještě jednou Boreckého definici pojmu „ludismus“ – pojmu, kde se prolínají svety hry a komiky: „*Dalším rysem komiky je ludismus, hravé vyladění, hravost, kterou komika vybojuje ze sféry vážnosti Ludismus je důležitým momentem komiky v tom, že umožňuje, abychom inkongruenci neodmítli pro její neadekvátnost, ale našli v ní jako ve hře specifické uspokojení, radost a zálibu, nikoliv s ohledem na užitečnost, ale právě s ohledem na smyšlnost. Ludismus se může rozvinout v produktivní kreativitu. Komické zdvojení obsažené v inkongruenci se díky symbolické imaginaci rozvíjí tvrdím způsobem za účasti ludismu.*“ (BORECKÝ 2000:144.). V Boreckého pojetí komiky je Kantova pevná zakotvenost do hloubky rozumu vnímajícího, posuzujícího, posunuta na prahu rozumu kreativního, rozumu jako „ve hře“. Není divu, že se ve své rozsáhlejší práci o hře Fink přímě rozumovému posouzení v procesu hry nevěnuje. Rozumové posouzení je rozptýleno v imaginárním světě hry a vyhledává ve hře symboly světa. Rozumové posouzení je v radosti ze zdání, v otevřeném bytostném nazírání do celku světa. Hra a komika Kantovu racionalitu neodmítají: komické zdvojení je ludicky živé a kreativní. S odvoláním na Finka se dá říct, že ve hře smíchu rozum může otevřeně proniknout do symbolových souvislostí, souvztažnosti světa, do jeho celku ve vyjevování a mizení všeho jsoucího.

Ludismus vytváří ve hře díky imaginaci nové imaginární svety, kde hra hráje a unáší a přináší **radost ze zdání**.

Ludismus v komice ne jenom že nesourodosti přijímá, ale díky **imaginaci** je rozvíjí tvorbou souborů – hravě prohlubuje všechny inkongruence, rozlamuje svět kolem, vytváří na jeho pozadí novotvary sekundárních, reduplikačních představ.²⁴

A v tomto nově vykonstruovaném světě, za pouhého fyziologického svalového tlaku smíchu, jsou všechny v cí posuzovány zcela jinak, než obvykle (dokonce obráceně), ale přesto přiměřeně jistým rozumovým principem v takovém naladění myslí. Komika za jiná své nejpodstatnější projevy tam, kde se „něco nesmyslného“ obrací „v nic“, kde končí primární dojem atraktivního vzrušení, kde se člověk osvobozuje od prvních představ. Komika je plná smyslu, rozumu, tvorbou podnětů, pramení v objevování světa, v radostném zdání jejích hravých imaginárních montáží. Tam, kde montáž poskytuje reduplikační novotvary primárních inkongruenčních opozit, radost ze zdání se prolíná se smíchem ideového pochopení mezi tvorbou komiky, světem jeho komiky a jeho skutečným nebo abstraktním recipientem. Komika je **spoluúčastí myšlení**, které obdivuje imaginární novostavbu světa, roztírá a poskládá do nových celků instrumentariem kreativního ludismu. V komice tkví demiugický podnět mytologického šprýma²⁵ (tzv. **trickster**) rozmontovávat a montovat svět, přesně tak, jako ve hře klauna.²⁶

Klaun hraje před publikem, ale i před sebou, unáší se ve hře, ale sám hledá cesty jiného strukturování skutečnosti. Jak by se jinak mohl rodit klaunský scénář, jak by jinak mohla dýchat klaunská improvizace. Ten z pozorujících, kdo pochopí kreativitu v zrodu, hru myšlení klauna a myšlenky jeho hry, ten pocítí živou pravdu komiky: za vnější zdí zjevných inkongruencí uvidí pulsující symboly světa v hravých demontážích a groteskních slepováních navazujících reduplikačních představ.

Komika za jiná ve stětnutí dvou protikladů – *inkongruentní binarita*: latrinegenerál mluví o kaktusech a jídle.

²⁴ Imaginace není schopnost formovat představy, ale spíše **deformovat představy** dodávané vnímáním. Ale zejména schopností **osvobodit se od prvních představ**, schopností **mnít představy**. Nepochybují-li přítomná představa nepřítomnou, nenavozuje-li náhodná představa záležitost blouznivých představ, není představitivost, je jenom vnímání, dvanáctipaměť, zvyky barev a tvarů. BORECKÝ, Vladimír: *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998, s. 10. ISBN80-7184-546-9

²⁵ Podle mě je tedy Švejk sféra nebo labyrint, nikoli psychologický nebo sociologický typ; souvisí s typem sluhu (od Plauta dál), s **mytologickými skutečnostmi**, s krizí pozitivistického myšlení; souvisí jakožto idiot s **Kristem** (i když méně než idiot Dostojevského; ale nikdo o tom nechce slyšet). Švejk takto definovaný je mnohem víc než literární postava, není možné se mu vyhnout nebo ho obejít ... CORDUAS, Sergio: Golem, Robot, Švejk. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. řada literární vědy (D)*. Brno: Masarykova univerzita, ročník 44, 42, 1996, s. 28

²⁶ Ne nadarmo nazývají však V + W svou klaunskou „blbost“ blbostí metafyzickou. Přímou symbolickým předkladem jejich metafyziky, vycházející z klaunského **principu rozmontování skutečnosti a nevhodného užití jednotlivých jejích částí**, je ona představa nákotva, která je ve hře Sever proti Jihu užita bez souvislostí, tj. bez lana... [...] V D jiných strany mírného pokroku nešlo ani tak o satirickou kvalitu jednotlivých „splíc“, jako spíše o objevenou metodu **volné montáže útržků skutečnosti**, sémantické slovní hry s asociacemi a další výsoatné prostředí moderního humoru. JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 74, 66.

Komika pokračuje v prolínání prvků – *inkongruentní homogenita*: komponenty mluveno, pojídáno, ústa jako artikulační akt, ústa žvýkající se „vyrovnávají“ do jedné sémantické ady.

Komika spoívá v imaginárním, myšlenkovém a hravém skládání ojedinelých prvků do forem nových představ, kde je daná vlastnost zdvojnásobena a aplikovaná na nepatřičný objekt – *ludistická reduplikace*: to, co se mluví, reduplikuje své vlastnosti na tom, co se pojídá.

V znovu představeném úryvku Hašek explikuje předtenu postoj, kterým by se měl vnímat jeho „mozaikovitý“, „chaotický“ způsob podání humoru. Je škoda, že předtenu nemálo zůstává u první fáze, i když způsob Švejkova vyprávění často přechází od fáze druhé. Dobrý voják s inkongruencí pokračuje předem, jeho proslovy pokračují právě v juxtapozici objektů a ve významovém „setnutí“ hranic mezi nimi, aby se mohly snadno protnout a vyzvaly střed hlubinné komické perspektivy – reduplikace.

Všechny tyto metamorfózy se provádějí za nezbytné účasti ludismu – jako nejpodstatnější složkou Haškovy románu.

Ludismus je sklon hrát si s věcmi a pojmy kolem. Když se ludismus z opojení imaginárním světem hry (oázová, senzitivní radost ze zdání – **z vytvořeního sebestvůta**) změní na konstruktivní postoj, na rozumové představení a obdivování záblesků a výtvořů reduplikací, zase nesourodých substancí, na intelektuální spolupřítomnost mezi „Já“ a druhým, oteklým „odrazem Já“ v tvůrčí kosmické rekonstrukce bytí, tehdy ludismus je v jádru nejtajuplnější hry²⁷ – v komice (rozumová, pochopená radost z novozdání – **z přetvořeního bohůsvůta**). Komika je šprýmská touha zmocnit se božského žezla stvořitele a potom dobromyslně a jen dočasně zamíchat pořádek, dívat se na chaos kolem a „příměním jistým rozumovým principem“ odhalovat v něm „oním náhlým vznášením myslí hned do jednoho, hned do jiného stanoviska“ platnosti starých známých smyslů mezi věcmi.

Tak jedině můžeme pochopit už zcela jasný paradox Boreckého, že **smysl komiky spoívá v nesmyslu**. Obě radosti spojuje ludismus a často ve hře splývají do sebe. Proto se snadno každá hra může obrátit v smích, a každých smích – ve hru.

²⁷ Jedna z méně známých Huizingových definic hry, která se objevuje na začátku jeho základního díla jako výchozím bodem, aby potom vyústila v známou formulaci, uvádí jeden velice specifický rys hry – **tajemnost**. Škoda že se toto doplnění nepromítlo do všeobecně známého výkladu. „Podle formy tedy můžeme hrou souhrnně nazvat svobodné jednání, které je méně než jen tak“ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto můžeme hrát a plně zaujmout, když muž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného užitku, které se uskutečňuje ve zvláštním území a ve zvláštním prostoru, které probíhá úzce podle určitých pravidel a vyvolává v životě společenské skupiny, které se rády **obklopují tajemstvím** nebo které se vymačkají s obyčejného světa tím, že se přestavují za jiné“. HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000. s. 24-25. ISBN 80-7272-020-1

Radost ze zdání ve hře hledá symboly světa. Radost z „novozdání“ v komice hledá symboly, jež odkazují na dvojí svět.

Radost hry je potěšení z vytvořeného „sebesvěta“. Radost komiky je obdivování přítvořeného „bohosvěta“.

Konečně v docela jiném světle vysvětluje Kantovo tvrzení „*hudba a láska k smíchu jsou dva druhy hry s estetickými idejemi nebo také s představami rozvažování, jimiž nakonec není nic myšleno*“. Je to bezesporu pravda – hudba i komika nemyslí, ale plodí, ovšem s představami rozvažování, a když obě odezní, nezůstává pocit mocné racionality lidského rozumu, ale může nastat i pocit dotyku všemocného božského absolutna.

KAPITOLA VI.

Interpreta ní hlediska a východiska hravého modelu Osud

1. Nesourodost jako podn ít komi na – ešení a zahrávání si

Jedno ze základních východisek naší úvahy spo ívá v p esv d ení, že komi no je výsledkem nesourodostí. B žný p ehled známých stanovisek s podrobnou argumentací následujícího návrhu na revizi makroteorie nesouladu (inkongruence) p edstavuje ve svém lánku *Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti* Tomáš Kulka. První náznaky jejího zrození vidí ješt u Cicera, u Kanta také vidí ur íté nástiny, ale jako jejího opravdového zakladatele bezesporu ur uje Schopenhauera, v emž se shoduje i s Boreckým. Odvolává se na antologii John Morreall ¹. Zvlášt na p ípady vtípu navrhuje korigování všeobecného chápání komických protiklad a porovnává jejich nesourodost s nesourodostí paradox , která je neroz ešitelná, kognitivn a logicky bezvýchodná („v ci nejsou na svých místech“). Proto i výsledek paradox je „vysoce rušivý“, ale oproti nim vtípy „neruší p írozený ád v cí“. Pobavení a smích vidí v skoku „ze stadia kognitivní disonance do stavu kognitivní rezonance“, „humorný efekt“ pobavení v identifikaci zdroje nesourodosti, v odstran ní protikladnosti. Nebo fináln e eno – ve vy ešení nesourodosti.²

Velmi podn tný Kulk v lánek je vysoce hodnotný i tím, jak t sn usouvztaž uje dva konstituující prvky komi na: nesourodost (zvlášt u nonsensních vtípu jako kognitivní a logický fakt) a p íjemnost z pobavení (jako psychologický a emotivní výsledek). Zcela

¹ *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: State University of New York Press, 1967, ed. John Morreall

² Vtípy neruší p írozený ád v cí. Nebo u vtípu rozumíme zdroji nesourodosti chybné aplikace pochopení, p í in chyby. Rozum t vtípu totiž znamená vid t, jak obsažená nesourodost m že být vy ešena. P íslušné pobavení vyjád eno smíchem je zp sobeno skokem ze stadia kognitivní disonance do stavu kognitivní rezonance.[...] Jakmile je zdroj nesourodosti jednou identifikován, nesourodost pomíjí a nesourodé se znovu stává konzistentním. Takto je to spíše odstran ní nesourodosti než její uchopení, jež je zdrojem pobavení. KULKA, Tomáš: Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti. *Estetika: asopis pro estetiku a teorii um ní*. 1993, ro . 30, . 1, s. 1-10. (s. 5.) ISSN: 0014-1291

přesdivní naznačuje, že příjemnost z nesourodosti u paradox nelze pocítit, že odstranění nesourodosti u vtip je spontánní a nevyžaduje „žádné úsilí“ na rozdíl od řešení logických hádanek. Proto i bezpochyby spravedlivě přes uje, že u vtip je „odstranění nesourodosti triviální“.³ Navíc vyjadřuje pevný názor, že i u absurdních nebo nonsensních vtip je nesourodost „vyřešena“ i když nelze mluvit, jak uvádí Morreall, o „kompletní eliminaci nesourodosti“, protože přece její prvky zůstávají jako konstitutivní složkou tohoto druhu vtipu. Přesněji řečeno – pocit žertovnosti z nonsensních typů humoru spočívá v triviálnosti jejich odstranění, a to, „*emu máme sklon se smát*“, je chybná logika nesourodosti (KULKA 1993:8).

Obecně řečeno – pochopení zdroje inkongruence či zdroje komičnosti⁴ vede k odstranění nesourodosti, k jejímu uchopení jako „soudosti“, z čeho je i pocit pobavení („*nesoudě je koneckonců soudě, když určíme jeho zdroj*“ – KULKA 1993:6).

Je ostatně docela těžko určit Švejkovy historky jako vtipy. Zásahu na vymezení žánru *hospodská historka* má Emanuel Frynta, který už v roce 1966 terminologizuje tento pojem ve svém doslovu k Hrabalově sborníku povídek *Automat sv. t.* Výrazným dodatkem ke koncepci žánrového vytváření hospodské historky je úvaha Kryštofa Špidly *Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy*, publikovaný v roce 2002 v Tvaru. Ideově nejpodstatnější a vzhledem k cílům našich analýz i nejplodnější je studie Milana Jankoviče *Hra s vyprávěním*. Postupně se k zmíněným titulům ještě vrátíme, zatím jen na pozadí Kulkovy hypotézy lze uvést, že v komice Švejkových vyprávění přece nesourodost existuje, ale i když jsou anekdoty velmi blízké, vtipy to nejsou. Proto by se i na nás jen obtížně uplatovaly Kulkou nabízená formulace o vyřešení nesourodosti, o triviálnosti a o chybné logice.

Aforisticky řečeno – nosnou logikou pro Švejkovy historky je chybná logika. Komická síla jeho vyprávění je ve hře. Pokusíme se jen obecně nastínit naše uvažování o hravé svébytnosti vyprávění dobrého vojáka jako nepatrný appendix k bohatému klasifikačnímu systému Milana Jankoviče, který v širokém záběru označuje jak jeho typické rysy, tak i jeho formující prvky, technické prostředky a funkční mechanismy.

³ Nesourodosti vtip jsou spíše než vyřešením pomocí intelektuálního důmyslu spontánně odstraňovány obecnou schopností porozumění. Vtipy mohou být chápány jako speciální nebo hraniční případ hádanek, u nichž je odstranění nesourodosti triviální. Anebo, vyjádřeno jinak, čím je hádanka triviálnější (tzn. její řešení), tím blíže se dostáváme ke vtipu. Co potvrzuje trivialitu vtipu je to, že nesourodost bývá často odstraněna souasně se svým navozením. Navození a odstranění se v takovýchto případech může vyskytovat nerozlišitelně. To může být dalším důvodem, proč tolik teoretiků došlo k závěru, že nesourodosti jako takové jsou zábavné. KULKA, T.: *tamtéž*, s. 6.

⁴ Chtěli bychom ještě jednou podtrhnout, že v této práci operujeme – jak jsme předtím to vymežili – se systémem Vladimíra Boreckého, kde komika je souhrnný pojem, uvnitř kterého se konfigurují naivita, ironie, humor a absurdita. To nám usnadňuje pohyb mezi běžnými synonymizovanými pojetími základních pojmů „humor“, „smích“, „komediální“ aj. Přece si občas dovoluujeme s touto synonymitou zacházet s ohledem na výber daného autora nebo na jeho preferenci pojmosloví.

jeho e i, zp sobu její výstavby a osobitosti jejího obsahu bylo také v nováno nemálo pozornosti.

Zatím chceme jen p idat n co o nesourodosti, o inkongruentní povaze jeho historek. Nejde o to, že oby ejn ta nesourodost p ijde po uskute n né reduplikaci n jakého prvku a po jeho aplikaci na vn jší sv t v usouvztažn ní s vypráv nou historkou. Jde o nehomogenost samu o sob , o disharmoni nost vypráv ného obsahu, o jeho polytemati nost s nádechem rozmarné svévolnosti. Švejkovy historky jsou primárn inkongruentní v í prvotnímu impulsu, jež jako verbální realizátor vždy prodlužuje. Bezvadn a lapidárn ur uje Frynta jednou citací z Hrabalovy povídky Pábitelé funk ní schéma tohoto vyprav ského mechanismu: „*Minimální podn ty, maximální následky*“ (tamtéž, s. 324). Tato zp tná optika mezi minimem a maximem je ve své podstat jakožto nesourodá zdrojem plynulé komiky. Ovšem uvnit Švejkových historek panuje p ízna n nepo ádek – i p i klamném dojmu, že jeho vypráv cí postoj dodržuje n jakou p ímo arou strukturu zejména vzhledem k prvotnímu impulsu a jeho karikaturní transformaci. Švejk v vypráv cí postoj je ásto (vždy je v Haškov románu nep ípustné slovo) hrav a hern nesourodý, trvale nesourodý, a zejména nesourodost je jeho p irozeností a smyslem. Komický efekt nespo ívá ve vy ešení inkongruence nebo v pochopení chybné logiky, ale zejména v rozvíjení hry, v zapojení do jejího jádra, do *vnit ního pásma* historky, v zú astn ní se chybné logiky – v jejím zpracování nebo vychutnávání. To je naprosto herní kód implantovaný Haškem do živé hmoty jeho mozaikového díla. Zpracování by mohlo být r znorodé – domyšlení nesourodosti, vyhledávání motivace nesourodosti, scénografická vizualizace nesourodosti; prožitek spo ívá p edevším v nadšení z p ekvapivé a neúnavné improvizace. Komika staví nejen na v domí pro inkongruence, ale i na hravém pot šení z nesourodostí, na uvoln ném provaze fantazie a ludických pud vnímatele, a dokonce tajemn spoléhá i na jeho ú ast, zapojení do sv ta improvizací, šokující hry. Tento typ komiky nevyžaduje eliminaci a roz ešení protikladu, naopak: trvá na jejich „pochopení“, pokud možno i na jejich rozvád ní p esn na p d chybné logiky. e eno terminologickým aparátem Wolfa Schmida – takový je, nebo by m l být, „abstraktní tená“ Haškových Osud .⁹ Není ani t eba na záv r tohoto p edb žného ná rtu uvád t, že vnit ní a vn jší pásma Švejkových vypráv ní se neustále prolínají, vzájemn objas ují a dopl ují.

⁹

2. Postava Švejka a hospodská historka – interpretační tendence a teoretické kánony problematiky

Pokusme se nejdříve shrnout tyto interpretační postoje a tyto teoretické úvahy, které mají víceméně jaký zřejmý vztah k našim záměrům.

A) Tendence depersonalizace a funkční klasifikace.

I když je velmi lákavé brát Švejka jako „reálného“ člověka, alespoň do té míry, do které by mohl být za reálného brán v mezích literárního díla; i když je skutečně proslulý svou hospodskou emblematickostí a reklamní pózou ctitele dobrého piva; i když snad je živý v tajemných představách milionářů, které s ním obcuje mimo území umleckých zákonitostí (obcování, které je pro itažlivé i pro zkušeného literárního odborníka), Švejk přece podléhá těmto depersonalizujícím interpretacím. Jak postuloval Chaloupecký v už uvedené citaci „Švejk sám je mnoho lidí ...spíše znepokojivý fantom než člověk“. Polyvalentnost Švejka je zřejmá nejenom v obrovském množství výkladů, ale i v jeho „rozpětí mezi extrémy“. Zejména v setrvávání v konkrétním, kde se především vnímá Švejkova faktografická, materiálně živelná aktivita, avšak za neustálého rozptylování jeho obrazu v abstraktním, kde dopředu vystupuje jeho vlastní funkční napjatost. Švejk není postava – prohlašuje Petr Král a vidí Švejka jakožto „objektivní, neosobní „znak“, v němž Hašek ztlesnil své pojetí světa a humoru“, jako anděla absurdnosti, který posvícuje, předvádí, zjevuje svými divnými „rituály“ jednotlivé složky absurdního světa – anděla, odhalujícího tajemství stvoření absurdního světa. V tomto smyslu je Švejk „katalyzátor“¹⁰ rituální funkce zjevování absurdní uspořádanosti kosmu; **unikum poukazující na omnium**. Když budeme pozorovat tuto interpretaci z pohledu Cailloisovy klasifikace her, lze v tomto postoji spatřit archaické rysy *mimikry a masky*.

Podle zmíněného Mathauserova názoru je Švejk „maxi-zrcadlo“, které odemyká funkce vzájemného odrazu (dokonce i zvukového – v tom se názory Z. Mathausera a P. Krále skoro

¹⁰ Znamená to ovšem právě jenom to, že Švejk postavou není. Tam, kde márně hledáme individuální charakter, najdeme ve skutečnosti jenom neosobní nástroj autorské demonstrace a odhalení určitých stránek světa. Namísto individuální postavy je Švejk za jedinice převlečený katalyzátor, jehož působením krystalizuje skutečnost do situací, v nichž se vyjevuje její pravá povaha, totiž její skrytá absurdnost. KRÁL, Petr: Švejk – anděl absurdnosti. *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*. 1991, ročník 11, číslo 4, s.14. ISSN 0862-819X

zcela shodují, viz citované články: MATHAUSER 1988:180 a KRÁL 1991:19). Zrcadlový moment je u Mathausera dle ležitým, ale p echodným stupn m každého impulsu. Avšak otevírání je další funk ní dimenzí dobrého vojáka, jak je funkce prodlužování každého impulsu. Generalizující pohled autora se nakonec soust e uje na tezi, že ve svém pojetí jako symbolu je Švejk metaznakem korespondujícím se svým metadezignátem, jako v Gogolových Mrtvých duších metadezignát spis lidí v pozemském sv t už neexistujících koresponduje s dobovou atmosférou a společenskými pom ry.¹¹

B) Tendence plastické vize a názorné scénografie versus tradi ní chápání absence optické p edstavy

Osudy nepopírateln p sobí scénografickým dojmem. Živá plastická vizualizace d je, nap tí pohyb a charakterologické zkresení jednotlivých postav, prostorová organizace a perspektiva – všechno to jsou faktory vysoké um lé významové organizace a vjemové p sobivosti Haškova díla. Švejk je vnímán jako film, jako st ídání snímek, jako jevištní kolob h, ale ne jenom režiséry. I literární a filmová kritika u n ho ob as pozoruje povrchov klidnou, ale hlubinn dynamicky napjatou scénografickou receptivnost. Proto i Mathauser vidí jako nejlepší variantu jeho filmového transponování polyekranizaci v Latern magice, kde by se vyjevily ve své mnohozna nosti všechny podstatné rysy symbolu Osud . Mathauserovy návrhy vycházejí z podstaty díla – simultánnost, interference tragického a komického, mozaikovitost a zvláš symboli nost Švejka, který v sob obsahuje mnoho typ , projevujících se v souvislosti s jeho konkrétními reakcemi.¹²

Je však hned t eba dodat, že tento pohled na Švejka není jenom otev en jší, ale i mén populární. Obecn se zd raz ují p edevším nesnáze, které vyvolává idea dramatizace nebo zfilmování Švejka. Radko Pytlík p esn formuluje tyto potíže v p evád ní literárních prost edk na jazyk filmu s ohledem na rozvlá nost Švejkových vypráv ní, která jsou p edem

¹¹ Stejn tak se u Haška nad bezprost edním dezignátem, totiž falší zmilitarizované společnosti (k níž znakov mí í jazyk vojenských kalendá), zdvihá metadezignát — ur itá podoba společnosti, která koresponduje bezprost edn metaznakem, tj. hledí do o í p ímo postav Švejka. Zatímco se v rovin bezprost ední dezignace ještě dob e v d lo, co je podm tem výpov di a co predikátem, *soud vyslovovaný románem ve zmín né meta-rovin je hlubší a záhadn jší, je mnohem více problémový a znepokojivý*. MATHAUSER, Z.: tamtéž, s. 185.

¹² Forma laterny magiky se svým organickým „pluralismem“ dob e navazuje nejen na zmín nou již možnost interferen n srážet tragické a komické; navazuje také na naše zjišt ní, že Švejk není typ, nýbrž je symbol, který v sob obsahuje adu typ . Tyto typy ožívají zvláš ve Švejkových parodických reakcích na r zné postavy kolem n ho. MATHAUSER, Z.: tamtéž, s. 190.

dána jako statická. Další dležitější pékáčkou je fyziognomická psychologie – jak se vyhnout detailizaci tváře v apriorním pojetí Švejkovy „masky“.¹³

Polyekranizace je podle Mathausera rázem odlišná od dosavadních tradičních pohledů na filmovou adaptaci, která se drží sukcesivních postojů. Mäthauser vidí ono mohutné napětí umleckých prvků, rozbíhajících se do všech stran. Proto i navrhuje promítání různých dějových zábrů na různá plátna. Uprostřed těchto dvou protikladných názorů stojí Elmar Klos, který vidí v postavách Osud také stylizovanou zkarikovanou „jednostrannost“, určuje je jako „vtipně charakterizované“ a „nedávající možnost dalšího dramatického vývoje“. Na otázku, zdali byl Hašek filmovým autorem, odpovídá kategoricky a jednoznačně, ovšem neodmítá možnost filmového zpracování jeho díla, ale jen za podmínky, že by Hašek v adaptátor „vstoupil jeho způsobem humoru“.¹⁴ I když se podle Klose dají popelněji přepřávkovat do filmového pásu, Haškovým dílem nesporně chybí „optická představa“, postoj docela odlišný od zde zaujatého.

Zcela jiný pohled na Švejka v souvislosti s jeho scénickou plátností a dějovou perspektivou odkrývá ve zmíněném článku Petr Král. Sice nepopírá tvrdošíjné vzdorování Osudů pokusům zfilmování, ale přece naznačuje jejich typické scénografické prvky, zvláště blízké filmové grotesce. Jako příznačné prvky a společné prvky mezi groteskou a Švejkem určuje „bytošní nedějovost“, „vnitřní „logiku“ autorova vidění, „princip demonstrace, provokativního, ale neúsměvného odhalení rozporů skutečnosti“, „podvrtnost „demonstrativní“ v čnosti“. V gagové složce Haškova románu Král vidí to, co tady pojmáme jako scénografickou vizi dějovosti Osudů oproti tradičnímu a do jisté míry správnému názoru absence optické představy. V gagu se skutečnost prostě nezesměšuje, ale odhaluje se ve své „směšné podstatě“. Technický postoj gagové výstavby je koláž, která neosobně konfrontuje dvě protikladné skutečnosti, a tzv. „pseudodokumentární detail“ Král vidí jako verbální ekvivalent gagové akce zejména v konfrontaci nesmyslnosti s „co nejprve esn ji odpozorovaným gestem“. V tom spoívá i zvláštní hodnota této přínosné Králové analýzy – že spatřuje **scénickou předpojatost Haškova slova** a možné transpozice verbální obrazotvornosti na jazyk jeviště a kamery (viz dále poznámku E. Frynty o „*přenosu na imaginární jeviště*“, o „komedializaci příběhů“ a „divadelnosti“ v poetice hospodské historky, zvláště Hrabalovy, ale

¹³ Viz PYTLÍK, Radko: *Kniha o Švejkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1983, s. 459–460.

¹⁴ Jeho humoresky jsou spíše komickými úvahami, fejetony na groteskní témata, než akčními příběhy, odkoukanými takzvaně ze života. Skýtají zábavnou četbu, **nikoliv však optickou představu** [...] Aby bylo možné Haška filmovat, je nutné jej v Haškově duchu znova napsat. Ale to znamená napřed Haška dokonale poznat, vstoupit jeho způsobem humoru, osvojit si charakter jeho dialogu, odhadnout, které dějové a které psychologické prvky z jeho díla je vhodné převzít. A teprve pak je možné z přeliv vybraného materiálu vystavět nový příběh. KLOS, Elmar, TAUSSIG, Pavel: *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. s. 17, 25.

také Haškovy, o čemž se zmíní uje sám autor ke konci svého textu). A nejde o to, zdali podobné efekty vizuální představitelnosti jsou aplikovatelné v divadle nebo na promítacím plátně (práv kvůli tímto obtížím Mathauser navrhuje polyekranizaci), jde o to, že prostřednictvím techniky Králem určené jako „kolážovitost“ a neosobní konfrontace je aktivován kinematografický dojem rychlých změn obrazu, pohyb, gest, mimik, plastických ztvárnění lidských postav nebo okolního prostředí. A tento dojem slovy není naznačen, je jenom implicitně přítomný, avšak intenzivně bohatý, receptivně působivý. Stejnou techniku lze v duchu tohoto výkladu spatřit i v „*aranžování absurdního zátiší*“, „*nepatřivé konstelace lidí a předmětů*“ a její bohaté rozvinutí představují nakonec tzv. „*polyfonní scény*“.¹⁵

Aby se mohla sledovat komika hry ve Švejkových historkách, je třeba nejdříve nakreslit jejich žánrové obrysy, alespoň v dosavadním teoretickém chápání české literární kritiky.

C) Specifikace žánrových zvláštností hospodské historky

Žánrové atributy hospodské historky se určují především cestou jejího jazykového ztvárnění. Obecně se mluví o stylové poloze hovorové mluvy a slangu, přičemž nejvíce synteticky vztah tohoto zvláštního žánru k jazyku stanoví Emanuel Frynta tím, že postuluje její „*mýtotvorné, bájevé užívání jazyka k zaklínání empirické reality*“. Její filozofie subjektivní osudové zkušenosti a individuálně-psychologické zakotvenosti má ní horizonty známého světa v hravé zacházení s ním, v setrávající transformaci skrze sebe a skrze biograficky zlomkový portrét svého „*autora*“,¹⁶ a v duchu Blažického chápání komiky Osud dodali bychom hned – i s ohledem na zajímavost, excentricnost, osobitost, ale vždy v zázemí banální a známé každodennosti. I když se především autor zajímá o svéráznost Hrabalových hospodských historek, pravidelně ve vývoji textu nastiňuje její žánrové rysy i na pozadí Haškova díla a uvažuje o tom, že ten žánr je „*e ným dílem v zrodu*“, především

¹⁵ „Princip koláže“ není u Haška omezen na tuto rovinu. Podobně jako filmoví komikové (a všichni významní představitelé autentického humoru, od Kafky přes Magritta až k Saulu Steinbergovi nebo V. Effenbergerovi), užívá ho v jistém smyslu autor Švejka i přímo ve výstavbě svých gagů, které – v souladu se svým „demonstrativním“ charakterem – jsou často jenom neosobní konfrontací dvou různorodých i protikladných skutečností. [...] Hašek nakonec dovádí princip koláže (i montáže) až k jakémusi deliriu samotné skutečnosti: k polyfonním scénám, kde se vzájemně proplétá několik souasných individuálních akcí a jejichž výsledkem, v duchu blízkého filmu *Bratři Marx*, je dojem dokonalého a nenapravitelného zmatku. KRÁL, P.: tamtéž, s. 16, 17.

¹⁶ Převahu mají slovní označení prožitková, **do hry** vstupuje napořád to osudové, čím byly jednotlivé postavy prošťstí, pro nešťstí, maličko nebo dle kladně přejety. *Slova trnou lidem na jazyku reminiscencemi, odkazují na skutečnost z úhlu nejosobnějšího prožitku, a tím ji napořád desobjektivizují, totiž vyjímají z dosahu fiktivní objektivnosti abstraktního ideového dozoru.* FRYNTA, Emanuel: *Nárt základ Hrabalovy prózy.* In B. Hrabal: *Automat Svět.* Praha: Československý spisovatel 1966. s. 319-331 (s. 326).

„st etání iluzí s hyperbolou“; o tom, že jeho rozprout ní spo ívá v už citované formuli „minimální podn ty, maximální následky“. V zd razn ní jejich žánrových zvláštností se autor zam uje na *její razantní a alogickou souvztažnost* („absurdní konfrontace v ne ekaných setkáních“); na spontánn a plynule se vyvíjející na sebe navazující *periody asociativních p edstav* („automatické asociativní et zce p edstav v proudu e i“); zmi uje se o erném humoru, o scéní nosti, zase v rámci fragmentace filmové grotesky.¹⁷ Ur uje kánonicky dva její konstituující znaky: pravdivost – v ní jde o „skute nou p íhodu“ – a její „groteskní, komediální, absurdní hyperboli nost“. A nejd ležit jší v sm ru tohoto uvažování je to, že vidí spojitost mezi filmovou groteskou, klaunským divadlem a možným t etím lenem – hospodskou historkou – práv v „transféru empirie do komediální roviny“.¹⁸ Celkem vzato nejvíc Fryntovi pat í zásluha o nastolení žánrového kánonu hospodské historky s jeho tvarovými principy a prost edky um leckého a jazykového zpracování, který lze považovat za Pythagorovou v tu v oblasti švejkologie.¹⁹

Na pr kopnickém doslovu Emanuela Frynty zakládá své pojetí i Kryštof Špidla v své podn tné stati a akcentuje také zásluhy Václava erného k up esn ní definice žánru. I když se erný zabývá p edevším živým sociálním fenoménem jakožto zdrojem hospodské historky, který vzniká na plodné p d „hospodských kec “, dodává k p íznakovým rys m žánru i dv pro nás d ležitá dopln ní: první – anekdotickou zám rnost hospodské historky, kterou ve v tší mí e vidí jako apriorní „sociální pud“ Haška; a druhé – velmi specifické cít ní p irozenosti tohoto žánru – odvážné metaforizování a „básnickou svobodu“.²⁰ Sám Špidla

¹⁷ [...] Sympatizuje se všemi, kdo toto dovedou, kdo nep etržit a do krajnosti, do zt ešt ností a bláznivín rozehrávají nad danostmi s jejich tíhou **triumfální komedii okamžiku**. Je jasné, že tato divadelnost je v zásad téhož rodu jako komedializace p íhod, realizovaná poetikou hospodské historky. V obou p ípadech jde o stylizaci, o **p enos na imaginární jevišt**. Odtud i onen nápadn divadelní, anebo ješt lépe filmový prostor Hrabalových próz. FRYNTA, E.: tamtéž, s. 329.

¹⁸ Absurdní konfrontace v ne ekaných setkáních, automatické asociativní et zce p edstav v proudu e i, erný humor, destrukce konven ních mýt a nedbání konven ních oblastí tabu – to všechno je obsaženo v hovorovém jazyce a v útvech m stského folklóru [...] v tšina hospodských historek u Haška i u Hrabala m že být považována za stru né libreto k filmové grotesce, nebo aspo její ásti, scén , gagu. A naopak lze filmové grotesky chápat jako zfilmované n kdejší hospodské historky, by prost edkované klaunským divadlem. V obou žánrech jde o **transfer z empirie do komediální roviny**, a duch a smysl je týž. FRYNTA, E.: tamtéž, s. 328, 330.

¹⁹ Formální kánon hospodské historky má p i veškeré volnosti p ece aspo dva znaky, dv podmínky závazné. Za prvé je vždycky t eba n jakým zp sobem poukázat na to, že neb ží o n jakou smyšlenku, nýbrž o **skute nou p íhodu**, opravdovou a zaru enou. [...] Co je pro naši souvislost fundamentáln významné, je druhý hlavní znak hospodské historky – totiž její **groteskní, komediální, absurdní hyperboli nost**. Mezi zárukami pravdivosti, jež podává zaklínací klauzule, a obligátní nadsázkou je na první pohled rozpor, je to však rozpor pouze zdánlivý, protože komediální nadsázka je práv podstatnou sou ástí, ba vlastní podmínkou „pravdy“, pravosti žánru. Hospodská historka – a to je to, o b ží – plní tu nadmíru cennou funkci, že *transponuje životní látku ze sféry existenciální do roviny komediální*. **Empirické fakty, prožité události p enaší velkorysým gestem na imaginární scénu grotesky, mýtu, snu**. FRYNTA, E.: tamtéž, s. 322-323.

²⁰ ...u Haška v kecu vesm s b ží o lidové vypráv ní p íb hu, prvek d jový, událost, anekdota je tu živlem nevyly itelným [...] na základ podobností spíš emocionáln tušených než rozumové rozebraných odvážn metaforizuje a *hraje si* se skute ností nejinak než poezie, ale svévoln ji a brutáln ji než ona, dop ává si *básnické*

dodává n kolik výjime n cenných p ipomínek: v hospodské historce se projevuje rozkoš z vypráv ní, jako e ový útvar je variabiln závislá na svých vyprav ích a z druhé strany na svých poslucha ích a jejich životní zkušenosti, a práv proto má nižší míru p enosnosti; s odvoláním na Fryntu p ipomíná „navození zdání pravdivosti“, stru n definuje její pointový zám r podle formule „co neuv íitelného se m že stát“. Z hlediska kompozi ního uvádí, že se její grotesknost zpravidla vytvá í **v d sledku n jakého nezdaru**, ale že díky svému humoru má „*terapeutický ú inek*“. Však zcela nedvojsmysln a nemetaforicky uvádí, že „*vypráv ní a poslouchání hospodské historky je vlastn hra*“, v emž je velmi blízký stanovisk m Frynty a Jankovi e, avšak má vlastní, inova ní pohled na tuto problematiku – k už kanonickému popisu dopl uje komponentu „*nutnost interakce mezi vyprav em a poslucha em*“.²¹

Avšak tento p esný komunika ní a psychologický dodatek na Švejka není zcela aplikovatelný. Za prvé Švejk má nepozorné poslucha e, kte í tu hru neum jí hrát – málokdy ho n kdo poprosí, aby n co vypráv l, a oby ejn poté toho jen lituje. Za druhé p edstíraná d v ra a trp livost v í vyprav í je v podání Švejkových p íb h deficitní prvek, vyjma ty p ípady, kdy si sám on povídá s ostatními vojáky a vytvá í se série vypráv ných p íhod – jako nap íklad v arestantském vagon . Je t eba však Špidlovi dát za pravdu ve dvou bodech: hospodská historka by se m la hrát podle t chto pravidel v život reálném a snad i tak ji ztvár ovat v um leckém díle; co se týká prvku hry v hospodské historce, dobrý voják bezesporu hraje, i když sám, i když podle netypických pravidel, p í kterých se „komunikace“ ruší a poslucha je spíše historkou zasažen než pobaven. Švejkova hra o samot však není tak osam lá, jak na první pohled vypadá. Do této hry je p ivolán a v dom í nev domky vtažen i tená jako sekundární, mimoliterární, avšak literárn vst ebaný „poslucha “ hospodské historky.

Švejk si hraje s tematickými p ipodob ováními, jazykem, výmysly – zkouší slovo a lidi okolo, odvádí v ci od jejich b hu ke **kone nému cíli**,²² aby si vychutnali všichni – lidé, v ci, konven ní souvislosti kolem nich – spole n sladkost zastaveného asu uprost ed pomíjivého sv ta; veselé zdání z nep edstaviteln uskute nného ve smutku dokonce extrémn

svobody nez ízené. ERNÝ, Václav: Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpreta ní. In *Eseje o eské a slovenské próze*. Praha: Torst, 1994. s. 106, 110. ISBN 80-85639-21-1

²¹ ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární obyt deník*. 2002, ro . 5, . 3, s. 5. ISSN 0862-657 X

²² Každá lidská odpov na otázku o smyslu života znamená stav t si „**kone ný cíl**“.[...] Do tohoto stylu nyní nezapadá hra tak jako každé jiné jednání. Nápadn se odchyluje od celého tohoto futuristického rysu života. Nedá se také bez dalšího za lenit do komplexní architektury ú el , ned je se kv li „**kone nému ú elu**“, není znepokojována a rušena jako jiné naše konání hlubokou nejistotou o našem výkladu št stí. Hraní má v pom ru k b hu života a k jeho neklidné dynamice, temné problemati nosti a k neustále št voucím odkazu na budoucnost charakter uklidn né „p ítomnosti“ a **sob sta ného smyslu** – podobá se „oáze“ dosaženého št stí v pustin našeho ostatního pacht ní za št stím a tantalovského hledání. FINK, Eugen: *Oáza št stí: myšlenky k ontologii hry*. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 14–15. IBSN 80-204-0224-1

podivného, a proto i zvdav p itažlivého toku života, nesourod korespondujícího s p edpojatými pravidelnostmi; veselé zdání sv ta nestvo eného, avšak mluvícího rozumem dotvá eného absurdna.

V tomto p edb žném povrchním p ehledu interpretací, v etn konceptuálního dotvá ení ideje K. Špidly sm rem k naší plánované argumenta ní perspektiv , nesmíme nedokon it rychlý p ehled žánrových specifík hospodské historky jako v decky p iznaného eského literárního fenoménu.

Ji í Holý vidí ve Švejkov hospodské historce ur ité osobité rysy skazu – v primitivní gramatické form a tvarové jednoduchosti v plánu kompozice, v improvizovanosti a zašmodrchané chaoti nosti v plánu realizace. Jako její základní kulturní východisko v pohledu na sv t ur uje „*heroikomické, karnevalizující, plebejské vid ní*“; jako strukturující postoj – „*nesou adné komické konfrontace*“; jako výsledek znesv cování oficiality – „*dehierarchizující hru*“ a „*tvo ivou radost z vypráv ní*“. Instrumentarium jejího podání dále detailizuje a kuž Fryntou konstatovaným prost edk m „*groteskní hyperboli nosti*“ a „*improvizovanosti*“, nové tematizace vysokého a nízkého a paradoxnosti dopl uje pojmy „*volné azení p edstav*“ (HOLÝ 1999:130) a „*plebejská dehierarchizace tradi ního hodnotového vid ní*“. Z hlediska historické poetiky považuje karnevalizaci za spojující lánek mezi skazem a hospodskou historku.²³

Souhrnné p edstavení zde uvedených názor nemá za cíl mechanické seskupení cizích, v eské literární kritice klasických stanovisek a heuristických podn t , ale chce jen nastínit v jejich porovnání míru a stupe vždy p ítomné ideje hravosti a záliby v narativní akci, navíc i jistého typu poeti nosti, které budou neocenitelným pozadím našich budoucích interpreta níc postup .

²³ Podobn široký stylový rejst ík funguje v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka za sv tové války*. *S Ve ery na slavníku* je spojuje také základní významové nalad ní – heroikomické, **karnevalizující**, plebejské vid ní, jež „nesou adnými“, komickými konfrontacemi znesv cuje oficiální sv t a v n mž se uplat uje **tvo ivá radost z vypráv ní**. Návaznost na skazový narativní model je zjevná. [...] „Povinná“ realistická doli nost místa a osob se tak prom uje v **dehierarchizující hru**. Podle n kterých teoretik , p edevším Emanuela Frynty a Václava erného, se ve Švejkových promluvách objevuje hospodská historka resp. hospodský kec, sou ást velkom stského folklóru a p ízna n eský model vypráv ní, ježž dále rozvíjí zejména Hrabal. Vyzna uje se orálností, improvizovaností, groteskní hyperboli ností. Vychází z chlapského povídání v hospod , ásto se v ní objevují motivy t lesnosti, sexu a smrti i zmín ná **plebejská dehierarchizace tradi ního hodnotového vid ní**, kdy se nov tematizuje „vysoké“ a „nízké“. Spole ný p dorys skazového vypráv ní i hospodské historky je z ejmý, v rodokmenu obou je **Bachtinova osvobozující karnevalizace**. HOLÝ, Ji í: Skaz a hospodská historka. In Svato , Vladimír; Housková, Anna; Král, Old ich (ed.). Král (ed.). *Mezi okrajem a centrem: studie z komparatistiky II*. Zvláštní tisk asopisu Sv t literatury. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Centrum komparatistiky. Pardubice: Marie Mlejnková, 1999. s. 129,131. ISBN 80-902317-2-1

D) Hra jako absurdní zacházení s absurdním sv tem

Absurdní hra je ve Švejkovi nejtypičtější rysem vyprávění. V tomto duchu nejplněji a s nejsoustřednějším zájmem na problematiku hry vykládá Švejkovo slovo Milan Jankovič, jehož lánek *Hra s vyprávěním* zakládá v české švejkologii kritické inspirace o hře jazyka a otevírá další interpretační prostory.

Jak autor říká, tímto článkem doplní své úvahy o Osudech v monografii *Um lecká pravdivost Haškova Švejka*, v němž se o herních podnatech komiky v románu píše již nezmíní. Už tam Jankovič mluví o nejrozličnějších typech komiky a o prostředcích jejich realizace, například o „absurdní grotesknosti“ (s. 28.), o „komické jednostrannosti“ (s. 35.), o „paradoxní pointě“, o „vnitřních a vnějších komických rysech“ postavy Švejka (s. 48.), o „asociativní komice“ (s. 49.), mimo jiné i o „hyperbolickém satirickém zrcadle“ (s. 51.), čímž se stává jedním ze zakladatelů zrcadlové metaforiky v postavě Švejka; o „drastické nadsázce“ (s. 52.), o „absurdní a fantastické komice“ a o „absurdní nadsázce“ (s. 55.), o „myšlenkové komice“ (s. 59.), skoro všude o komickém kontrastu a zvláště o něm jako o principu komické výstavby – „bezdušný komický kontrast uvolňuje skrytou ironii“ (s. 54.) atd. Velmi cenný souhrn podává autor na konci svého textu, kde naznačuje tři tendence písně ztvárnění komických kontrastů na pozadí lidového vyprávění, a tato jeho myšlenka přímo koresponduje s Bachtinovou ideou o neoficiální lidové pravdě jako jedné ze zvláštností středověkého karnevalového smíchu: „tendence k co nejvyšší konkrétnosti“, „tendence ke generalizaci v lidovém vyprávění“ a „silné obraznosti lidové mluvy, aťšeho prvku asociativního a fantastického“ (JANKOVIČ 1991:58-59).

Hra s vyprávěním, jak už bylo zmíněno, otevírá zcela nový přístup k specifice komiky Osudů. Zde zejména Jankovič formuluje nejzákladnější rys Švejkova povídání – „improvizační tvárný princip“,²⁴ který se do jazyka teorie hry může přeložit s odvoláním na Finka jako potěšení z „neohraničené tvorby“ (FINK 1992:25.). V návaznosti na to bychom mohli dodat tezi, že Švejkovo povídání v aspektu imaginárního světa hry má svérázný performativní charakter. Přesto široce pojato Švejk svými děmi modeluje ten imaginární svět své hry, vtahuje do něj svého posluchače a zasahuje ho ve funkci svérázného „spoluhráče“.

²⁴ Ukazuje se, že v opozici k anekdotě (nebo k lidové humoresce, o níž se ještě zmíním), uplatňuje se ve Švejkově vyprávění další, osamostatňující se *improvizační tvárný princip*. Jeho základem je **hra představitelství**, která bere událost za pouhou záminku, nenechá se jí svazovat a vyvíjí se v nejrozličnějších možnostech jejích deformací. **Významové napětí**, které se tímto způsobem realizuje, připomíná spíše **et zovou reakci předekvapení** než plynutí z jednoho motivu k motivu. JANKOVIČ, Milan: *Hra s vyprávěním*. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 124. ISBN 80-202-0326-5

Švejkovo slovo jako mluvní akt má nesmírný perloku ní náboj,²⁵ p estože je podáno nestrann , rovn , jakoby jen informa n . Je demiurgickým zaklínadlem, stavebním materiálem herního mikrokosmu, aktem tvo ivé energie produkujícím „skute ný“ výplod nového sv ta. P edevším je to však „*hra p edstavivosti*“, mohutný **imaginární proud**, jenž nachází v jazyce proteovské formy své materializace, kouzelné rituální prodloužení slovem každého impulzu, e eno s Mathuserem, který mu okolní sv t podává jakožto verbálnímu mediátorovi. V e i Švejk vytvá í **imagina ní herní sv ty** tak, jak d ti nez ídka p i h e doprovázejí své akce detailním verbálním popisem každé jednotlivé fáze svého d je. Nikoli náhodou P emysl Blaží ek n kolikrát uvádí paralely mezi Švejkem a d tskou psychologií. Každý slovní obraz je pro sv t Švejkovy hry vytvá ením „pevné“ kosmogonické hmoty. Proto je hospodská historka nejen „ *e ným dílem ve zrodu*“, ale i nov stvo eným sv tem – zrodem e ového díla. Sv t Švejkových (a nejen jeho!) hospodských historek je ta nejplodn jší p da, kde se ludismus jako strukturující rys komiky nejintenzivn ji uplat uje, a navíc bez kterého by nemohly ani existovat, a jde o parodii nebo o „básnickou svobodu nez ízenou“. V obou p ípadech hra poznamenává sv j tvo ivý duch, duch svobody a radosti.

Jankovi v výklad mí í k ideji o parodii, k prolínání dvou rovin – komické a epické, k autoparodii samotného vyprav ství. P estože tato stránka Švejkova vypráv ní je pro citovaný p ísp vek esenciální, z stává zatím v pozadí naší pozornosti. D ležit jší v kontextu hry a v p ístupu k n mu jsou významová nap tí, o nichž autor mluví. Hry s významy jsou zmín ny, ale ohledn komiky je d ležitá nejenom jejich vn jší konstelace, ale p edevším souvztažnost na pozadí kontrastu – ta je jádrem tzv. „*spontánní paradoxnosti*“, ta je strukturou tzv. „*groteskní tkán*“ vypráv ných p íb h . P ízna n jší je spíše jejich vnit ní vzájemné pronikání, splývání smyslu, **zrození komického novotvaru ve sv t hry**.

Hra s významy je nejd ležit jší funkcí hry s vypráv ním, její komickou hloubkou, která nevzniká pouze na základ mozaikovitého p i azování nesourodých prvk v poetickém opojení sladkostí nekone né verbální svobody. Ne jenom vn jší šokující, nemotivovaná, nahodilá kombinatorická p ekvapivost Švejkových výmysl p sobí komicky. Komický katalyzátor jeho historek spo ívá i v intenci vzájemné p sobivosti „chaotických“, p esn ji nesourodých v rámci jediné celistvosti, význam . A to jak **ve vztahu k vn jšímu stimulu nebo stimulátorovi** zadávajícímu obsahov -tématický kód historky (nad tím jsme se pozastavili v kapitole o snižování a materializaci, zvláš v pojednávání o zón familiárního

²⁵ Za t etí m žeme skute ovat také *akty perloku ni*: jsou to akty, které p ivozujeme nebo skute ujeme *tím*, že n co ekneme – je to nap íklad p esv d ování, p emlouvání, odstrašování a dokonce t ebas i vyvolávání p ekvapení i uvád ní v omyl. AUSTIN, John Langshaw.: *Jak ud lat n co slovy*. Praha: Filosofía, 2000. s. 113. Základní filosofické texty. sv. 5. IBSN 80-7007-133-8

styku), tak i **ve vztahu k vnitřnímu ohnisku jejich vzájemné spřízněnosti**. Ve své alogičnosti a absurdní p ekvapivosti p ece má hospodská historka, jak uvádí K. Špidla, sv j zcela smyšlený zám r a vyvíjí se podle principu „*co neuv itelného se m že stát*“. Respektive má i své vnitřní, ludistické souvislosti, a už plynou v spontánnosti vypráv ní, nebo jsou podány vn jším impulsem, pohonným stimulem.

Heslo Tristrana Tzary, že dada nic neznamena, že se slova vytvá ejí v ústech,²⁶ nesmí být doslova bráno na Hašk v román a zatím se nikdo k takové interpretaci neodhodlal i p es nepopiratelnou blízkost Haškova díla a dadaismu.²⁷ Avšak mezi zlomky zlomkovité hry s vypráv ním existuje vždy významové nap tí, i když jeho smysl je v nesmyslnosti, v „ničím“. Komický dojem a pot šení neplyne jen z odstran ní p ednesené nesourodosti, ale i z jejího významotvorného vychutnání a rozhybání – dotvá ení v logice a ve sm ru zadané setrvanosti. Sám Milan Jankovi otevírá prostor pro tuto možnou interpretaci, z ejm s v domím, že významová chaoti nost a dynamika vypráv ní v Osudech m že poskytnout i další dimenze bádání. Hra s významy je zároveň hra se skute ností a s absurditou a v této h e se zároveň vytvá í nová skute nost, nová absurdnost. Bujné rozprouzení imaginárních asociací je organickým bytím hospodské historky, takže její asocia ní lákavost, ba i provokativnost není jenom „skrytá“ zásluha autora nebo vyprav e, není jenom jazyková aplikace skrze e hrdiny, *ale i živá výzva tená i (pokud je každý tená do n jaké míry i interpretem) odhalit v i sob napjaté významy jednotlivých prvk a promyslit jejich komickou propojenost a p sobivost, p esn e eno jako hru s obludným sv tem.*²⁸

Dotýkat se absurdního sv ta živým scénickým gestem a tvo it nový kosmos absurda podle zákon komi na je funkce dobrého vojáka jako verbálního mediátora. S tím souvisejí i

²⁶ Nemáme už v it slov m? Od které doby vyjad ují opak toho, než co organ, jenž je vydává, myslí a chce?

Velké tajemství spo ívá v tom:

Myšlení se vytvá í v ústech.

TZARA, Tristan: Manifest o lásce slabé a o lásce ho ké. In DE MICHELI, Mario: *Um ní avantgardy dvacátého století*. Praha: SNKLU, 1964. Edice Teorie a kritika. s. 267-268.

²⁷ Viz o tom nap íklad TOMAN, Jind ich: Futurismus, dadaismus nebo poetismus: poznámky o Švejkovi. *Prom ny*. 1981. ro . 18, . 2, s. 26-32. a hlavn dále citované práce Vladimíra Justa.

²⁸ Švejkovo anekdotické vypráv ní není tedy jen bezb ehý proud zábavného povídání, i když je a chce být zábavou. Je to prostor pro **hru s významy** – a pro **hru se skute ností**. S jakou skute ností? Švejk jde do války a hraje si se sv tem, jehož ád se zhroutil. Tomu odpovídá nejen jeho navenek obrácená aktivita satirická, ale též, a vlastn p edevším, **groteskní tká** jeho vypráv ní. Grotesknost má svou složitou teorii i historii. Obojí zde musíme ponechat stranou a omezit se na to nejd ležit jší. Je to poznatek, že v um leckých groteskních útvech je tím nebo jiným zp sobem p ítomen rozpor mezi n ím, co p esahuje lidsky obvyklé, a lidskou touhou **hrát si s obludným sv tem**. A už vidíme v groteskním p edevším zaklínání démonického v našem sv t (Kayser) nebo veselé zacházení se strašným (Bachtin), z stává v základech groteskní struktury **hra s absurditou**. JANKOVI , M.: tamtéž, s. 127.

tendence depersonalizace a funkční kvalifikace Švejkova obrazu, i tendence scénografické vize v recepci Haškova románu, jimž byla věnována pozornost.

Tak vystupuje další globální antinomie Osud – válka versus slovo. Protože slovem Švejk ožívuje zmrtvělý a hynoucí svět, obrozuje od atou zabitou lidskou svobodu a zpřítomňuje malý a jistý, živý plnokrevný světlovka v jeho tragikomické osudovosti, avšak vždy mimo konečný cíl ustálené konvence a proti samotným kategoriím cílev domosti a úelnosti, jakožto kánon m životní nápravy. Protože k nim patří dokonce i válka a smrt, avšak hra nikoliv.

Tím je karneval p íbuzný h e – v univerzální filosofii grotesky v Bachtinově pojetí jako dynamické znázorování neustálého p echodu mezi hranicemi t la a sv ta, života a smrti. Jako neustálé „vznikání a r st“ (e) je zahrnuta idea o svobod v totálním kosmologickém aspektu – v i ustrnulé form v toku asu, v i pevné norm a „pretenzi na v nost a absolutnost“ v toku sociálním. A p ece Bachtinova karnevalová groteska, plná dynamismu, zná obrysy pevné formy. I když s obrovským vnit ním nap tím – zná stati nost formy a p ece sleduje n jakou antropomorfní nebo chtonickou, teratologickou (ob as i p edm tovou – kucha skou, léka skou) logiku. Obecn e eno má ur itou v cnou rekvizitu, pohybuje se v mezích lidského a démonického, a to zejména proto, aby ustálené pojetí lov ka transformovala a promíchala s živlem života. Hra Švejkových vypráv ní je groteskní hra bez mezí a bez odkazu na nic. Je pravda, že také má antropocentrické východisko, že se pohybuje také ve sfé e lidského bytí, sociálního, m stského, zažitého, osobních zkušeností, ale karnevalová groteska n jakou zákonitost v tradici vývoje jakožto kulturního fenoménu zná – má sv j kone ný cíl: promíchat lidské s nelidským. Švejkovy historky nikoliv – promíchávají všechno se vším. Rozsáhlé prostory Švejkových kec jsou nekone né a nep edvídatelné.

Tím verbální hra-groteska dobrého vojáka p esahuje rámec karnevalové grotesky, je živou pulsací – nekone ným proudem, **odvád ním od kone něho** cíle v podob chaotické hypertransformace, jejíž nahodilá struktura je odpoutaná od všeho a p ipoutává se ke všemu. Zopakujme, že karnevalová groteska se p i vší své rozmanitosti m že spolehnout na n kolik prvk : lidský, chtonický, zví ecí, fyto-genní, omezen p írodní, omezen v cný. A nakonec, i když plná (i p es stati nost neprobíhající p ed pohledem prom ny) plynoucí energie, se zastaví v ur itém, p estože podivuhodném tvaru. Švejkova groteska verbální zná tisíc metamorfóz, nemá pevn stanovený hmotný repertoár a klade d raz na *spontánní*

paradoxnost i po stránce obsahové, i po stránce strukturní; v obrysech své výstavby i mezi jednotlivými jejími prvky.

Ve vztahu ke komice nesourodosti je karneval veselý, jak už bylo n kolikrát e eno, nad pouhou satiru staví radostný, blahodárný smích. Švejkova verbální groteska nesporn sv j satirický zám r má, ale mnohem podstatn jší je její ludický proud ve *h e s významy*, ve *h e s obludným sv tem*, ve *h e s absurditou*, a tu poslední karneval nezná.²⁹

Když si karnevalová groteska s významy hraje, d lá to plánovit a cílev dom – alespo v Bachtinov pojetí – a m í k univerzalismu. Universalismus Švejkových e í je v jeho absenci cíle, v jeho setrva nosti, v uvoln né spontaneit , kdy s radostným pot šením staví nové významové imaginární mikrokosmy skrze optiku „**triumfální komedie okamžiku**“. Pro logiku karnevalové grotesky je slovo stavebním prost edkem; pro dobrého vojáka a jeho posvátné, demiurgické verbální funkce je slovo *hra kou a hra ka se m že m nit v cokoliv a reprezentovat všechno*. P es tyto odlišnosti je z ejmé, že komika karnevalového a hrového modelu Osud je docela blízka, p ece Osudy jako románový útvar vznikají také svérázným sp ízn ním vážného a legra ního – ³⁰ V tomto smyslu jeho žánrová geneze má svá východiska v hlubokých karnevalových tradicích antiky, jak vykládá Bachtinova koncepce románového vývoje, pozorn analyzována V. Svaton m.³¹ Hašk v román se ukazuje s karnevalovou komikou organicky spjat. Avšak oba modely totožné nejsou, nejpodstatn jší rozdíl je v tom, že když groteska karnevalu m í k absolutnu, je p ece tomu absolutnu pod ízena. Když Švejk v hospodský kec buduje své ludické konfigurace, mluv í je pánem svého sv ta hry – on je opojen absolutní „svobodou apollinskou“.³²

²⁹ Každá absurdita v karnevalu je známá, pochopitelná, cílev domá, smysluplná. Každé splývání nepat i ných jednot implikuje v pojetí Bachtina ztvárn ní prvotní kosmické hmoty v obrovském existen ním cyklu smrti a zrodu bytí. A ten cyklus není zdaním a abstrakce, ale pevnou vírou s hmotnými ko eny. Tj. v karnevalu všelijaká absurdita je motivovaná, vysv tlitelná a má kone ný cíl a tudíž je rozhodn zcela odlišná od absurdity „neú elové“, p esn ji nesm ující k p edem stanovenému kone nému cíli, vlající, „sebeopot šující“ Švejkovy verbální hry – plná podle slov Eužena Finka „radosti ze zdání“. (BD)

³⁰ Viz o tom , : . In 1975. . 447–483 (s. 464); také i BACHTIN,

Michail: *Dostojevský um lec*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971. s. 145

³¹ Východím bodem jeho úvah je názor, že genezi románu je nutno hledat práv v okrajových prozaických útvarech helénistické slovesnosti, za azovaných pod pojem „spúdogeleion“, tj. „vášn žertovného“: byla to zejména sympozia, sókratovské dialogy, Sófrónovy mimy, memoárová literatura, pamflety, diatriby, Menippova satira apod. SVATO , Vladimír: Dvojí koncepce klasického románu. Georg Lukách a Michail Bachtin. In *Prom ny dávných p íb h : o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 115. IBSN 80-7308-051-6.

³² V aktu hry dospívá lov k ke dv ma extrém m, jak být. Jednou m že být hra zažita jako vrchol lidské suverenity; lov k se pak t ší z tak ka neohrani ené tvorby, tvo í produktivn a bez zábran, protože neprodukuje v prostoru reálné skute nosti. Hrá se cítí být „pánem“ svých imaginárních produkt – hraní se stává výjime ností, pon vadž málo omeзованou možností lidské svobody. A ve skute nosti také vládne ve h e do velké míry element svobody. [...] Hra v sob m že skrývat jasný **apollinský moment svobodné svébytnosti**... FINK, Eugen: *Oáza št stí: myšlenky k ontologii hry*. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 25. IBSN 80-204-0224-1

Přesně tak prováděl své kabaretní výstupy Jaroslav Hašek a není divod nesouhlasit s názorem, že určitě postoje scénické improvizace přišly jako metoda skládání příběhů a jejich vzájemného navazování z kabaretu do Osud.³³ Proto je Švejk jako filmový obraz těžko reprodukovatelný a jako literární dílo neposkytuje žádnou optickou představu – kvůli své **multimetrické povaze**. Zdáli je to dramaturgicky transformovaný žánr, zabydlený do rámce literární prózy, se nedá tak snadno říct. Avšak jsou nesporné jeho scénické prvky, rozpuštěné v narativním toku, které poskytují navzdory převládajícímu názoru živou optickou představu o dějích a o hravě plynulé imaginativní sugesci. Oproti tomu dílo setrvává v neosobnosti, ve fyziognomické nehybnosti až v „blátivé beztvarosti“ dobrého vojáka, a ten protiklad, jako i protiklad mezi absurdní hravostí a objektivním tokem „nám tu“ (spíše scenskými příběhy) dává ze „Švejka“ kámen úrazu pro každý pokus kamery zachytit onu pestrou mnohost svým objektivem.

Kabaret, jak byl znám v projevech Haška a později ve výkonech dadaistů,³⁴ je hra s významy, se situacemi, s realitou, s formami a látkami, kabaret je sémanticky nezastavitelný kulový blesk, kabaret spoléhá na domyšlení a na okolní odezvu, kabaret je začátek bez konce a s nahodilým, nepředvídatelným pokračováním. Hašek zahájil svou předdadaistickou improvizativní hrou mohutnou scénickou tendenci, která ovlivnila všechny pozdější divadelní formy, zvláště se stala inspirací pro legendární duo V+W,³⁵ ale jeho dramaturgické myšlení hravě skládat a rozkládat svět kolem sebe proniklo i do jeho nejvýznamnějšího díla.

Švejkova klaunská logika „naruby“, o které mluví Vladimír Just, je pravým jádrem Haškova díla a styčným bodem literatury a scény. Je nepochopitelná a neuchopitelná jednosměrným rakursem – jen polyekranizace je schopna zachytit multimetrickost dobrého vojáka, jeho proměnlivou podstatu v nezastavitelném rozbití mezi obvyklým lidským a literárním funkčním projevem. Jen přemýšlení o hravých dimenzích jeho paradoxní komiky nám může zbystřit jeho zamlženou tvář. Proto hledání protikladů je pravým postojem v

³³ „N kdý takovéto přerušení málo pro Haška funkci nové inspirace:[...] „Hašku, pan Zvěřina prohlašuje, že už netočí.“ „Pátelé, jsme tam, kde jsme nechtěli být, jak řekl pan Lustig, když chtěl jet do Budjovic a sedl si do vlaku, který jel do Liberce, a byl přistižen kontrolorem Supíkem, že sedí v druhé třídě, a koliv má lístek do třetí, a byl v Bakov z vozu vyhozen.“...“ ilu: **okamžitá slovní depatetizace** n jakým fiktivním příběhem, který má při vši své vnitřní nehoráznosti jakési vnitřní quasi pravdivé, až přesné faktografické reálie (základně se okamžitě jmenují konkrétní osoby i místo děje), tedy epická metoda nám tak dává v ruce známá ze Švejka, patřila i tady základním specifikům a technikám Haškovy oslovující improvizace. JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. s. 67–69.

³⁴ Viz kapitolu Pražské kabarety (s. 539-553) v knize E. Hrycha. HRYCH, Ervín: *Velká kniha svobodného humoru*. Praha: Regia, 2003. 607 s. ISBN 80-86367-30-4.

³⁵ [...] je možno Haška a jeho „predadaistickou“ družinu považovat za případy předchůdce poetismu, písničky a veršů V+W, ale i kupříkladu pozdějších forem neopoetismu Jiřího Suchého. Byla to ovšem hlavně **Švejkova klaunská „naruby“ logika** (u Haška se poprvé naplnila a zdala prosadila právě v Dějinách strany mírného pokroku, a nikoli v jeho drobných humoreskách), zpěvce ustálené hodnoty a klišé, která se v nejznámějších modifikacích stala i logikou jevištních klaunů V + W. JUST, Vladimír: *Kabaretníinnost Jaroslava Haška. Česká literatura*. 1983, ročník 31, číslo 1, s. 41–50. (s. 44.) ISSN 0009-0468

Haškovu dílu, zejména s ohledem na jeho absurdní komiku. Ne roz ešení protiklad v nesourodosti, ale jejich improvizací setrva nost je pohonným mechanismem komiky díla. Improvizací perspektiva je ten scénický kód, který Hašek implantoval do *Osud* a bez kterého z stává rozmanitá komika tohoto díla na úrovni absurdního vtipu (u T. Kulky „*Jaký je rozdíl mezi kachnou s jednou nohou, když jsou ob stejné?*“), který vyžaduje roz ešení nesourodosti. Komická hra naopak trvá na jejím rozvád ní do hloubky imaginace za dynamické ú asti improvizace a celkem – ludismu. A v tom je i její základní interpreta ní nesnáž.

Jak byly Haškovi z plné hospody podávány nápady a inspirace na pokračování jeho neúnavných e nických improvizací, tak funguje i komika hrového modelu v jeho *Osudech*. Není nedostupná chladnému rozumu, jen vyžaduje jeho odlišné myšlení. Klaunský sv tonázor, jenž je schopný vid t kolážovitost sv ta kolem, jeho asociací plynulost, skoro demiurgickou montáž³⁶ skute nosti, hravý kolob h sv ta v jeho „*p enosu na imaginární jevišti*“, v jeho nekone né svobod apollinské. Je nutno up esnit, že na rozdíl od divadelních inscenací V+W se klaunská organizace a rozpad skute nosti v *Osudech* vytvá í výlu n na p d verbální. Proto pro naše ú ely je nejvhodn ějším objektem analýzy hospodská historika.

P istupujeme k znázorn ní hrových zásad komiky *Osud* na pozadí zde p ipomenutých teoretických a kritických ú vah. Avšak je zapot ebí up esnit dv v ci. Za prvé, i p estože má Švejk jako hrdina funkce verbální jádro, jako postava komiky se neprojevuje jen e ov . Naopak jeho jednání, jak dob e všichni víme, pevn souvisí s komickými p řehodami díla, avšak Švejkovo jednání je asto inným odrazem jeho e i v plánu hravosti. Nejtypi t ější je kruhová bud jovická anabáze, která doslova topograficky rýsuje zásadní schéma Švejkovy jazykové logiky. Vynikajícím splynutím obou aspekt ů je p řeb h s lahví ko aku. Švejk íká (vyslovuje nebo lže!), že tu vodu nato il z n jaké pumpy, jde p ed Duba, aby mu ji ukázal, ale jde s pevným p esv d ením, že tam pumpa musí být, a opravdu ji nachází. Jako **and I absurdnosti** (P. Král), jako **recesní hra s tená em** (tuto ideu formuluje S. Nikolskij), jako **tv rce symbolu**, e eno s Mathuserem, jako **klaun, který skute nost montuje nebo rozmontovává** (V. Just), slovo dobrého vojáka v této scén zasahuje do hmoty okolního sv ta, rovná se jako hrový postup rituálnímu zaklínadlu, nabývá quasi-rysy performativu.

³⁶ Hašek desátých let m l s pozd ějšími dadaisty (o jejichž existenci nem l nikdy tušení) společ ný sv tonázorový destruktivní postoj k všeobecn ůznávaným hodnotám své spole nosti a své doby. P edjímající dadaismus byl i sám princip „kolážovitého“, „bezkomentá ového“ humoru [...] V D ějinách strany mírného pokroku nešlo ani tak o satirickou i komickou kvalitu jednotlivých vtip ů, jako spíš o objevnou metodu **volné montáže i koláže útržk ů skute ností, sémantické slovní hry s asociacemi** a dalších výsostných prost edk ů moderního humoru. Jimi se poda ilo Haškovi origináln demaskovat a usv d it z nedozírné absurdity celou tehdejší ve ejnou politicko-kulturní fasádu skute nosti. JUST, Vladimír: *Prom ny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. s. 66.

Za druhé si konečně pokusíme alespoň předběžně a schematicky, jak se projevuje neoficiální lidová pravda a karnevalové mezaliance v herní komice díla. Podrobnější analýzu tohoto aspektu Bachtinova pojetí karnevalu zvláště v jejich vztahu ke hře poskytne další kapitola. Když Švejk vypravuje nějakou historku, vypravuje ji na základě exemplifikačním – tam staví do opozice vůči nějakému tematickému stimulu pravdu empirie, zdánlivě představenou jako podoba, analogie, podobnost („To u nás...“, atd.). Švejkovy historky jsou vždy vůči realitě v pozici komického odstupu, proto je ta realita pozorována z hodnotícího hlediska – hlediska lidového, takovým způsobem jsou imanentně obklopeny ideou o neoficiální lidové pravdě. Skrze jeho vyprávění na scéně díla přicházejí lidové postavy, které se vztahují k tematickému centru plebejským viděním (Holý), pohledem zdola (Jankovi ³⁷) a hodnotí ho podle svých zásad a životní zkušenosti, ale tak, že se v povídání nastoluje „pravdivá“ *logika nevěšitelného*.

Co se týče mezaliancí, je zcela zřejmé, že mezi Rabelaisovými výty prostědků na vytírání, křiky Paříže a „coq-à-l'âne“ z jedné strany Švejkovými hospodskými historkami ze strany druhé existuje nesporná strukturální obsahová podobnost, což jistě svědčí o typických žánrových transformacích v přenesném žánrovém pojetí Bachtinova termínu karnevalizace.

Hrová komika v Haškově díle bude pozorována na základě Cailloisova třídění her, úvah Huizingy o kulturních přechodech her a jejich modifikací v souvislosti a Bergsonových názorů o komickém v globální opozici „přirozenost – mechanizace“.³⁸

³⁷ Postavit proti „velkému“, ale vnitřně prázdnému světu tento životem pulsující „pohled zdola“, uskutečnit v tvárné tkáni díla. JANKOVI, Milan: Hra s vyprávěním. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 138. ISBN 80-202-0326-5

³⁸ Tak budeme krátce jmenovat tu základní antinomii, a pod tímto heslem budeme chápat vystiženější formulaci Boreckého – protiklad „*mezi rigiditou mechanismu a flexibilitou života*“ Viz BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s. 80. ISBN 80-86202-65-8

KAPITOLA VII.

Lidová pravda a karnevalové mezaliance hospodské historky v projekci Cailloisova tíd ní her

1. Logika lidové pravdy neuvítelného v hospodské historce

V rozprávání svých nekonečných historek Švejk často pozoruje svět z úhlu pohledu neoficiální lidové pravdy. Tato pravda není ideologií ani konvencí, ale je životní hmotou, existenčním faktem. Nejde jen o Bachtinovu míněnou pravdu protikladnou k pravdě oficiální, nejde jen o plebejský pohled zdola, ale o žitý život ještě nezapařený do manipulačních pohonných sil společnosti, do jakékoliv jin. Ten život má ovšem docela zvláštní píinné d sledkové závislosti.

Bachtinovo pojetí neoficiální lidové pravdy ji vykládá jako protipól moci, síly, autority – zvláš jako protiklad vážnosti, kulturní fenomén propojený s univerzalismem a pocitem svobody: „*V protikladu ke smíchu byla stědovká vážnost vždy naveskrz prostoupena prvky strachu, slabosti, pokory, rezignace, lži, licomrnosti, nebo naopak, elementy násilí, zastrašování, hrozeb, zákaz*“ – p eklad J. Kolára 81. s. Schématické parafráze názor autora by mohly nazna it, že jejím nositelem byl stědovký šašek (blázen), její nastolení je rituálně spjato s vítězstvím nad strachem, s osvobozením od „*vnitního cenzora*“ a s opačným modelem kosmu – se světem naruby. Smích neoficiální lidové pravdy má své temporální aspekty, směřující k univerzalismu ve svém výrazu pocitu nepřetržitosti života – „*pocitu sociálního, všelidového*“ (cit. práce – 79. s.). Jeho funkce se vyjaduje tím, že odhaluje svět „*v jeho maximálně veselém a maximálně objektivním aspektu*“ a „*materiálně - tlesný princip v jeho pravém významu*“. Ten smích nejen vyjaduje protifeudální lidovou pravdu, ale i napomáhá „*jejímu vnitnímu formování*“ (cit. práce – 81. s.).

Jenže neoficiální lidová pravda v Osudech, krom svého karnevalového plánu má ještě i plán hry, který se vyjevuje především ve vyprávění nesetných příběhů a je těsně spojen nejen s opačnou logikou, ale i s vykonstruováním logiky nové, logiky neuvěřitelného a podivuhodného.

Proto Bachtinovo chápání neoficiální lidové pravdy, která je nesporná v Osudech přítomná zejména jako protiklad vážnosti v karnevalovém modelu komedie, budeme v zdejších úvahách pozorovat především ze zorného úhlu hravě obohacené, neoficiální, ale přece „**pravdivé**“ **logiky neuvěřitelného**.

Hra potřebuje svobodu, aby mohla svobodu plodit, potřebuje prostý pohled na věci, bez ohledu na to, zdali ten pohled bude hodnotit a zdali sám bude hodnocen, nebo ne. Prostý pohled na divy světa, nebo dokonce podle trefné formulace Špidly – zvidovost, překvapení a respekt z toho, „*co neuvěřitelného se může stát*“.

Neuvěřitelnost je jádrem Švejkova vyprávění a vyprávění jiných postav a je primárním zdrojem komiky, protože se z motivací podnětu obrací na konstruující postoj a překračuje zvnějščího pásma historiky do pásma vnitřního.

Banalita světa je zajímavá a komická zejména prizmatem neuvěřitelnosti, tím se stává banalitou osobitou. Postoj lidového lovce v neuvěřitelnosti bytí je tak jemná psychologická tkáň, která zakládá komickou rovinu hospodských historek. V této tkáni jsou promíchána **překvapení** a bezvýhradná **divota** v pravdivost předsedu, **sladkost** z prožití podivuhodnosti, **vážnost** jí nikomu sdělit a zaujmout pozici zvidovatele „bájevné“ příběhy, sehrát vypravujícím slovem opakovaně tento výjimečný příběh, zústit se neuvěřitelnosti bytí vykolejeného z přímých lidských představ. Je to *společný emotivní a heuristický prožitek extrémní a rozmanité životní empirie*.

Neuvěřitelnost (avšak neuvěřitelnost doprovázená bezpochybnou „divotou“) hospodských historek uvolňuje kulturní v domě z pocitu ledabylého stereotypu, řádu a rovnováhy. Na před jejích patřičných atributů – **nejistoty** a **nahodilosti** – projevuje se křehkost každé nepřístupné pevnosti. Proto se i nastoluje v procesu jejího vyprávění plebejský pohled zdola – nikdo není proti nahodilosti pojištěn, anebo slovy Osudů „*Vo tom lovkovi ani neví, jak se mu to stane*“.

Neuvěřitelnost otevírá další aspekt pojmu „lidová pravda“, který je zbaven tíhy sociální a morální a který se uplatňuje v poznávajícím postoji vypravěče a posluchače historiky. Jde o pravdu zpětně odvodovanou, „aposteriorní“, která vzniká na základě uslyšeného a promyšleného a upravenou skrze „filtraci“ nehod a trampot. Připomeňme slovy

Švejka „*Jó, takovej pán si to m že dovolit, a ani si nepomyslí, jak taková jízda automobilem m že neš astn skon it.*“ P esn v souvislosti s touto Švejkovou konstatací Blaží ek nazývá tento jev komikou necht nou a pozoruje ho i na základ dalších p íb h , ale p edevším z hlediska slovní komiky.¹ Z hlediska hravého aspektu komiky Osud m žeme považovat tento postoj za zám rný. Je to p irozené vytvá ení pravdy neuv íitelného. Tato pravda má logiku (chybnou, nesourodou – komickou), motivovanou a vybudovanou v rámci p íb hu, v rekvizit a d jových souvislostech p íb hu, proto je i nez ídka absurdní a sm šná svou alogi ností. Ale jaká by mohla být logika neuv íitelného, kde panují *náhoda*, *nejistota* a *v ýjime nost*. To je pravda, která ásto vyhledává souvislosti v nesouvislém a motivuje je podle zákona tvo ivé souvztažnosti. To je pravda, kterou oficióznost a ordinérnost nemohou ani uvid t, ani pochopit.

Výsledn – neuv íitelnost, náhoda nebo v ýjime nost nepodléhají všeobecným zákon m a pravidl m fyziky, rozumu a spole nosti. Jako povinné složky p íb hu v hospodských historkách vyvolávají motiva ní návaznost: formáln – na vn jší asocia ní tématický podn t, významov – na vnit ní prvky její skladby. Avšak motivace v **p ásmu vn jším** je *tematická analogie* (*stalo se to tak, jak i v...*), a v **p ásmu vnit ním** – *konstituující, konstruující mechanismus* (*rozhodn se to tak m lo stát, když...*).

P ízna né je to, že v samotném za átku Osud je ten princip dvakrát nazna en: „*To v dí, že s revolverem nejsou žádný hra ky. Nedávno taky si hrál jeden pán u nás v Nuslích s revolverem a post ílel celou rodinu i domovníka, ktorej se šel podívat, kdo to tam st ílí ve t etím poschodí*“. Logika tohoto absurdního, naivního, a proto i komického sd lení zní jako nepopíratelná pravda, která je dostupna jen tomu, kdo cítí a prožívá tu rozehranou životní empirii v odstupu od všech konven ních norem logiky a stereotyp jednání a uvažování.² V žádném p ípad pozornost neulpívá na elementární logice ostražitosti „*nestrkej nos tam, kde se st ílí*“; v žádném p ípad pozornost neodhaluje zcela z ejmou situaci masové vraždy ve stavu deliria – naopak: pozornost ji zám rn obchází, a to ne z hlouposti, ale z „*prostoduchosti*“, která vyhledává a nachází novou pravdu životních souvislostí, nový zorný úhel v pohledu na divy a nep edpov ditelnosti života.

¹ Nej ast ji a nejrafinovan ji (a tím i s nejmenší nápadností) se ovšem slovní komika uplat uje necht n v e i postav [...] Práv proto je ídký v románu (slovní vtíp – BD), v n mž se nad v cmi málo duchapln žertuje, ale o to víc v n m p íchází ke **slovu necht ná komika** v cí samých. A proto také se zde tyto dvojsmyslnosti uplat ují v tšinou ve slovních projevech Švejkových, kde je p inejmenším sporné, zda jde o vtíp mluv ího, nebo o jeho necht ný lapsus. BLAŽÍ EK, P emysl. *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 178, 179. ISBN 80-202-0294-3

² Zní p íbližn tak: „je neuv íiteln , ale hra s revolverem m že podle neblahých náhod osudnosti zabít mnoho lidí najednou v etn í t ch, kte í byli vyst ely „p ílákání“ (p ece se domovník se jen „šel podívat“).

Život je p ekvapivý, nejistý, rozmar ný. Je pln spousty osudných náhod, které jsou mnohem p irozen jší bytí než ád morálky, politiky, náboženství a – spole enského systému a jeho substrukury v bec. Pravda mnohotvárného, pestrého, variabilního, bujiv p ekvapivého, nahodile neuv ítelného života je mnohem jist jší, a pevn jší než celý ád civilizace. To je „lidová pravda“ hospodské historky jako postoj otev ený sd lenému životnímu poznání ne v známých d jinách, ne v každodenní praxi a v p ímo aré empirii, ale ve h e. Empirie je látka, která se hrav zpracovává na p d p ekvapivé logiky.

Tak se hospodská historka obohacuje o další dimenzi – *zvláštní pravd podobnost a svéráznou motivovanost*, sm ující až k **schváln nastoleným souvislostem** vzhledem k možným a neo ekávaným nepravidelnostem, podivuhodnostem a rozmar m života. Proto její grotesknost je zajímavá, i když banální, i když tragická: protože je zdrojem poznání kypivé energie nov zjevené existence lov ka – hravé. Nebo – e eno parafrází Finka – **poznání vyjevování a mizení každé individuace**.

Vypráv jící vidí život jako hru a sám si s tím zahrává. Poslucha pokorn naslouchá a v í všemu (nebo by m l v it), v etn i této „spodní“ pravd zrozené z deformované kauzálnosti životní empirie. Život se nejenom sd luje, život se vytvá í. Oby ejn se mluví o nadsázce v hospodské historce. Avšak nadsázka a konven ní, p edpojatý souhlas se vším, o em se vypráví, je reflexe této lidové pravdy, tohoto hravého vnímání pravdivosti neuv ítelného, této zp tné a alogické strukturace její p í inn -d sledkové kontinuity: kdyby byl arcivévoda nejel automobilem – byl by z stal naživu; kdyby si v Nuslích „nehráli“ s revolverem, nebyl by ke své „nahodilé“ smrti p ilákán domovník. Nadsázka za íná už v samotné logické struktu e historky – formální seskupování hyperbol je jev sekundární povahy.³

Konstruuující postoj hospodské historky vzhledem k lidové pravd a k její logice dodržuje n kolik základních princip .⁴

³ Vše je nadsazeno, leckdy není možné se v záplav nadsázky dobrat skute né události, z níž historka vychází. To vede ke konstatování, že vypráv ní a poslouchání hospodských historek **je vlastn hra**. Vypráv m i poslucha m jsou známa její pravidla. Vypráv p ehání, nadsazuje, vymýšlí si (viz individualita vypráv e), poslucha i hrají, že všemu, co je e eno, v í. ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární obydleník*. 2002, ro . 5, . 3, s. 5. ISSN 0862-657 X

⁴ Jako mén d ležitá ohledn analýzy první dva principy uvádíme v této poznámce. Jeden z klí ových bod komiky je potenciální p ítomnost „**zp tné vazby**“ mezi vypráv nou historkou a životní realitou, i když je tato vazba “blokována”. Logika p íb hu je „jednosm rn “ podána, z n jakého vn jšího tematického stimulu formální podobnosti, a uzav en „pravdivá“, platí jen v jeho mezích. Nakonec je neporovnatelná s objektivní logikou skute ného sv ta, s p irozenými p í inn -d sledkovými souvislostmi, se známými reakcemi individua a spole nosti. Nazveme tu zvláštnost dost edivá zd vodnitelnost. Zejména je proto porovnání logiky historky nakonec s reáliemi motivujícího impulzu vn jšího pásma jejím povinným inkongruentním komickým prvkem – nezávislé na tom, zdali je to porovnání verbáln ztvárn éné, nebo je jenom implicitní p edpojatostí (viz B).

Výsledná logika p íb hu se konstituuje vzhledem k vn jšímu (stimulu), i vzhledem k vnit nímu pásmu (propojování nesourodých význam) podle platnosti hotového schématu zažitých nebo sd lených zkušeností – tj.

Princip lidové pravdy v hospodských historkách je *principem logických p estaveb strukturace b žných souvislostí mezi lov kem a sv tem*. Tento princip ur it souvisí s **rolovými transpozicemi** ne jenom vypráv ě hospodské historky, ale i dokonce „ideálního recipienta“ (mimo jiné dobrý voják Švejk ho „nachází“ v jednoro ním dobrovolníku Markovi), který by m l vnímat p íb h a sv t p íb hu a dokonce zú ast ovat se ho tak, jak vyžadují jeho hravé intence p evracení a travestie konven ní logiky. Jinak ě eno – p estože se na Švejka rolová transpozice nedá ur it s naprostou jistotou (vždy stojí otázka „Je blbec nebo chytrák, anebo n co jiného?“), hospodská historka má ur itý, *diskrétn p edpojatý rolový mechanismus* vnímání, který ovliv uje její zp sob vypráv ní, i její recepci. Pojmenujme tu zvláštnost rolová transpozice.

Narativní kód vypráv ní hospodské historky je vázán na „ideálního recipienta“, jak potenciáln ě u každé narace, ale zvláš – na jeho apriorn aktivní rolovou funkci; dalo by se íct v plánu žertovném, že se proto hospodská historka m že vypráv t i v poušti o samot . Výsledn – **rolové transpozice** jsou imanentní pro hospodskou historku jak ve zp sobu podání, tak i v presumpci vnímání, a tyto transpozice se projevují v zaujímání ur itého rolového postoje v í tradi ní logice a v jejím hravém p epracování podle vyžadované logiky p íb hu. Podle klasifikace her Cailloise se v tomto principu rolových transpozic „lidové pravdy“ neuv ítelného uplat uje herní princip typu **mimikry** (vzpomeneme si, jak Marek a Švejk vypravují desátníkovi p íb h o Zemi Františka Josefa – Kn. II, kap. 3).

Tento postoj rozhodn ě není v bec blížek on m vrstvám, pro které je život stroj napravitelný a ízený jistýma rukama společenských mechanism ů a kulturních zkušeností lidstva – státním ú edníkem, vznešeným d stojníkem, pokryteckým policist em, krutým lékař em, neúprosným soudc em: tato „pravda“ pat í lidu, nikoliv uniform ě. Proto není v bec divu, že Švejkovy historky vyvolávají vztek každého jejího p edstavitele, ani že se historky vypráv jí p edevším mezi p edstaviteli „lidové“ vrstvy. Je pravda, p íb hy vypráv jí i d stojníci, ale ty se liší od hospodské historky mnoha rysy. P ízna n ě je zejména to, že t m vypráv ním chybí to, co je konstitutivní pro hospodskou historku: zahrávání si s p íb hem, *obracení motiva ního podn tu* (pásmo vn ější) *na konstruuující postoj* (pásmo vnit ní), hra s vypráv ním.

když se n co n kdy n komu n jak p íhodilo (uvnit ě v p íb hu), všelijaké obdobné shody okolností by m ly vést k stejnému výsledku (ven k stimulu). Nazveme tento vzácný rys formule platnosti precedentu.

2. *Hra mezaliancí v hospodských historkách – paralelizace Bachtina a Cailloise*

Jak si život hraje s lidmi (co je zobecněné makrotéma hospodské historky), tak si i lov k zahrává se svými svými vyprávění – ne jenom s jeho prostředkem, s jazykem, ale s imaginativním svými, jež se v příběhu vyprávění konstruuje. Zrodě ověho díla, hospodská historka se dotváří v hravé strukturaci fantazie, přesně tak, jak se dotvářely Haškovy kabaretní přednesy. Životní výjimečná osudovost jakožto fenomén existenci se konfiguruje na ploše verbální, tvůrčí, demiurgické hry. Rozumí pravdu živého a nestálého, nepravidelného a nahodilého, rozmarného a překvapivého, krizového a neuvěřitelného, alogického, a přece kauzálně motivovaného života znamená mluvit jeho jazykem, *převádět jeho kód existenci na kód verbální*.

Jak je bytí plno neočekávaných a neshodných dění, akcí, jednání a výkonů, jak lidem nabízí neblahou shodu okolností v mozaikovitě chaotické, ale přece nějak související struktuře, tak to má předstít i hospodská historka – plynule, improvizovaně, arytmiicky.

V plánu kompozičním jsou vítány:

- > všelijaké odklony;
- > zbytečná doplnění;
- > simultánní projekce několika;
- > četné návaznosti jednotlivých osamostatněných a navzájem nepatřících celků;
- > „odeznání“ jednoho příběhu v tématu dalšího (tématická stimulace);
- > přerušení;
- > juxtapozice – sezení tematicky nesouvisejících prvků vedle sebe;
- > retardace rozvlácnost;
- > nekonečné retrospekce atd.

V plánu obsahovém jsou nejtypičtější:

- > bohatá imaginativní zbarvenost (stejně s Holým – sezení představ);
- > výběr látky z nízké životní polohy;
- > tragikomická pointa;
- > deformující ztvárnění obrazů a dějů;
- > odvodnění chaosu logikou absurdity;

- > pozitivní postoj k vyprávěnému (Blažík), i když to patří především oblasti banálního a občas i tragického;
- > doprovod gesta, mimiky a zvýrazněné intonace (viz v další kapitole úvahy o indexální povaze vyprávění).

Nesourodost je obsahově-kompoziční princip hospodské historky, zvlášť Švejkovy, takže její zrod je rozbujením náhlých hrovných mezaliancí. Je to hra se slovem, hra s představami, hra s vcmi, hra s logikou, hra napodobující rozmanitost a mimořádnost života – hra p enosu životní empirie na p du jazykového a myšlenkového experimentu. Švejk nevypravuje, on si zahrává, zpítomuje slovy a obrozuje l no života v samotném jeho démonickém sarkofágu – v ohnisku války. Švejkova slovní hra má sv j kulturní archetyp v životním zaklínadlu šamana, který slovy oddaloval hrozící živel smrti.

Nejen proto, ale i proto ten román o válce vále ný není. V tom ase apokalyptického st etnutí života a smrti, kdy se lidé posílají proti kulomet m jen proto, aby se daný velitel projevil jako rozhodný a neochv jný (Kn. II, kap. 5); kdy se d stojníci nechávají vyfotit na pozadí ob šené rodiny a audito i t mi „um leckými fotografiemi“ zdobí své kancelá e (Kn. I, kap. 9); kdy zem v polích páchne hnilobou z mrtvol narychlo pochovaných voják (Kn. III, kap. 3 a 4.) – na dn sv tového hrobu dobrý voják Švejk seje semena nezni itelného lidského bytí, semena jeho nekone n banální a každodenní, a zejména proto pravé, p irozené, živé lidské skute nosti.

Nejvtší um lecké „mezaliance“ tohoto díla je pesn to rojení oby ejného života na p d smrti, a v tom je jádro karnevalové komiky Osud , jak to nazna il Kv toslav Chvatík.⁵ Olbracht pocítil především tu druhou komponentu a vyhlásil Osudy za vále ný román. Ovšem ta druhá komponenta je podrobena komponent první – hravému vyprávění a objevení, vyjevení a vytvo ení nekone ných forem života. Tu snad pocítil Blažík (s adou jiných vlastností díla, podporujících jeho názor), když odmítl tvrzení, že Osudy jsou románem vále ným.

⁵ Zdejší idea o karnevalovém modelu komiky není náhodilá a samou elná. Před léty ji otev en vyslovuje Kv toslav Chvatík na stránkách novin Tvar – viz citace:

„Pou na frontu prom uje v nekone ný et z nedorozum ní, výtržností a groteskních scén, do nichž strhává i všechny své spoluhrá e a protihrá e. Komika, kterou p i tom rozpoutává, nemá nic společného s metafyzickou, existencialistickou úzkostí z osamocené, odcizeného bytí moderního lov ka. **Švejkova komika kotví pevn v družnosti a pozemskosti lidové kultury smíchu, jak ji analyzoval M. M. Bachtin ve své knize o Francoisovi Rabelaisovi, do jehož tradice se Haškova kniha o Švejkovi organicky adí.**“ CHVATÍK, Kv toslav: Josef Švejk & Danny Smi ický. *Tvar: literární obtýdeník*. 1990, ro . 2, . 8, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X

Jedna z funkcí postavy Švejka je návrat života – banálního, komického, zajímavého v banalitě, prostoduchého ve své hmotnosti a ve svých drobných rozvažováních, aby p sobil jako protipól válečného kataklysmatu. To je esenciální smysl Kosíkovy formulace „rozp t mezi extrémy“. P eneseno na p du hry by se to mohlo transformovat tak: *Švejkov o vypráv ní je hra na život v realit smrti*. S tou p ipomínkou, že pro samotného hrdinu imaginací sv t hry a jeho retrospekci je mnohem d ležit jší a „reáln jší“, než samotná skute nost.

Podle Mathausera je jeden z d ležit jších argument , pro interpretovat postavu Švejka jako masku, jeho „*schematicky podána fyzis*“, která je jako maska – nezná únavu ani t lesných svod (cit práce – s. 174.). Jeho „t lesné schéma“ nezná trýze materiálního sv ta a ten fakt je v p ímém vztahu se Švejkovou nezranitelností⁶ a s podivuhodnou dobrou šancí vymykat se ze všech nep íjemných, riskantních, ohrožujících situací. Jeho „spojovací nit“ se skute ností je – e eno s Mathauserem – v podstat ě funkcí jeho realizátorství prodlužovat každý impuls, který se k n mu dostává. Dobrý voják jsou všechny e i života, v slovo transformovaný tok života, a nez ídka i innostní energie života, když jeho realizátorství p ekrá uje meze verbální (pokus skamarádit kanárka a ko ku nap íklad).

Mezaliance promíchání života a smrti je globální postoj Švejkova hravého vypráv ní, jeho celorománový makrorámeček. Ovšem v obsahov -strukturním celku skoro každé historiky také panuje nesourodost v spojení jednotlivých nesou adných prvk , p ítom ne jenom po ose zdvojování „vysoké – nízké“.

Bachtinovo pojetí karnevalových mezaliancí je p edevším spojeno se sjednocením vysokého a nízkého a zcela p irozen ě v logice jeho teorie karnevalu navazuje na familiarizaci a „sv t nohama vzh ru“ (monde l'envers). Nejp esn jší ur ení pojetí mezaliancí Bachtin formuluje ve své práci o Dostojevském, kde rozmanit ě jí podává pár dodate ných p íklad , sice všechny strukturn ě organizované jako propojenosti v **binární opozici**: svaté s profánním, vysoké s nízkým, velké s ubohým, moudré s hloupým.⁷ Na první pohled pro Bachtina

⁶ K tomu viz dv ě eseje Sylvie Richterové *Hašek, komický a tragický autor Švejka a Moc a smích: Nezranitelný – i spíš nerozbitný – byl už v roce 1911, když se zrodil a ěrpal svou duchovní energii z idiotských písní* [...] Díky takto nabytému nadšení se nebojí ani ve skladišti t askavé bavlny, s níž se zde u í zacházet. Svou neohroženost dokazuje tak, že kou í a nijak nedbá nebezpe í, dokud s ním celý arzenál nevyletí do pov t í [...] Švejk tak nabývá **magického, pohádkového statutu bytostí nezranitelných a nesmrtelných**. tená se do n ho m že projektovat jako do bájného hrdiny: za t chto okolností ho nebezpe í a utrpení p estávají ohrožovat. RICHTEROVÁ, Sylvie. Hašek, komický a tragický autor Švejka. Moc a smích. In. *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 46. a 115. ISBN 80-204-0662-X

⁷ S familiárním zd v r ováním je spjata i t etí kategorie karnevalového pocitu sv ta – *karnevalové mezaliance*, karnevalové k ížení ehokoli s ímkoli. **Nevázané familiární vztahy se bez zábran zmoc ují všeho: všech hodnot, idejí, jev , v cí**. V karnevalovém ovzduší se navzájem stýká a dohromady splývá všechno, co v mimokarnevalovém hierarchizovaném vid ní sv ta existuje uzav eno do sebe, odd leno od sebe, navzájem odtrženo. Karneval sblížuje, spojuje a **snoubí posvátné s profánním, vysoké s nízkým, vznešené s nicotným**,

nerovnoprávnost prvků mezaliancí je hierarchicky motivovaný pojem ve svém obsahovém a strukturním celku, přesně jako jeho etymologický význam: společensky nerovný s atek. Prokonání hierarchické uzavřenosti jednotlivin a formování binárních opozic po vertikále je vrchol tohoto procesu, ale ne jeho vyerpávající celek. V mezaliancích karnevalu se pravidelně spojují diametrálně vzdálené, protikladné entity, ale nejen to.

Dá se zformulovat výkladový postoj, že pod pojmem „mezaliance“ má Bachtin na mysli zejména prolamování hierarchicky uzavřených systémů a promíchání všech v cílů a pojmů mezi sebou, ve vzájemném otevírání rozbitých systémových tónů, v ohnisku sociálního mnohohlasí. Tak se koruna může dotknout stěvíce, kniha – psa, šálek – vrby. Dá se říct, že „včetně“ prolínání jazyka, respektive prolínání slov, odkazujících na daný předmet, je optimálním bodem Bachtinovy ideje dialogičnosti.⁸

V poetice hospodské historky budeme chápat pojem „mezaliance“ širše, jako nevhodné, neokávané, v realitě neobyčejné a v jazyce podivné spojení, ve kterém sice po stránce obsahové existuje nějaký vztah nadřazenosti a podřazenosti jeho komponent. Po stránce formální ohledně syntaxe spojení by se mělo hledat především na úrovni fráze a vety, a ohledně textové výstavby – po její vertikále v souvislosti s etizním tématických přechodů. Obdobnou ideu globálního promíchávání v cílů a pojmů Bachtin nejednou vyjadřuje ve své práci o Rabelaisovi, i když ji vysloveně nedekoruje pojetím „mezaliance“. Velmi blízké tomuto přístupu jsou jeho úvahy o prostědcích na vytírání, o křicích Paříže (cris de Paris) a o tzv. coq-à-l'âne.

Všechny tyto aspekty rozpoutání jazyka jsou mezi sebou velmi odlišné. Nejvíce odlišné oproti ostatním je „cris de Paris“. Za prvé jejich pestrost je výsledkem náhody a sumarizace různých hlasů (další důležitý bod předmetu a slov v Bachtinově koncepci), jde o jev výhradně sociální. Pokud v spojitání vytíradel a v coq-à-l'âne nahodilost vřazení slov je „zámná“ a jejich mozaikovitý souhrn je následkem jazykové improvizace jednoho v domě, jednoho mluvčího – jde o jev především individuální. Avšak to, co tyto projevy jazykové

moudré s hloupým atd. BACHTIN, Michail: *Dostojevský um leč*. Praha: československý spisovatel, 1971. s. 168

⁸ : „[...]“

„« »“
In 1975. s. 89, 90.

výjime nosti spojuje, je konstruktivní ráz extrémních slovních sousedství a z toho plynoucích sémantických prolínání a obm n význam – výhradn v po ítání vytíradel a coq-à-l'âne.

Stru n e eno k **iky Pa íže** Bachtin vidí jako živelný a živý projev karnevalového utopismu, z jeho názor nás p edevším bude zajímat hravá polytemati nost jakožto vyjevování „konkrétního, pulsujícího, prakticky zám rného a hmatatelného života ... s neoby ejnou konkrétností, názorností, živostí, p esnou lokalizovaností a p ímo technickou p esností“ (p eklad J.Kolára – 148-149.) a *pouli ní monumentální enumerace*. (tamtéž, s. 143, v originálu – - tamtéž, s. 143, v originálu –).

Coq-à-l'âne je pro Bachtina za první „*hra se slovy*“, za druhé – karnevalizace mluvy, slovesný karneval (tamtéž, s. 331, v originálu , v originálu), za t etí výjime ný projev ambivalence slov, který se nejvíce uskute uje v uvoln ní konven ních vztah logiky, v neoby ejných sousedstvích, ve kterých se jejich význam obnovuje a odhalují se vnit ní ambivalentní souvislosti.⁹ Bachtin v této podrobné definici nepoužil sovo „mezaliance“ (v jeho pracích je užíváno p edevším ve významu formování binárních dvojic podle schématu „vysoké – nízké“¹⁰), i když lze íct, že práv o to jde, jelikož po stírání “hranic“ mezi slovy (prolamováním syntaxe a nahodilým principem vyp ádání koloka ních et z) okamžit dochází k bujení ledabylých nesourodých vztah . Nás p edevším bude zajímat slovní hra v hospodských historkách nikoliv podle formy coq-à-l'âne, ale podle jejího principu plození nesourodých postoj , sousedství, souvztažností. Samoz ejm se tyto analytické zám ry nejvíce hodí pro Švejkovy historky, které jsou slovy Bachtina, „*druh zám rného plácání nesmysl , e pušt na z et zu a meloucí páté p es desáté bez ohledu na jakékoli normy, dokonce i na elementární logi nost*“ (tamtéž, s. 328). P estože Michail Michajlovi touto v tou popisuje podstatu coq-à-l'âne, formuloval to tak, jako by cht l definovat hru s vypráv ním dobrého vojáka.

Po ítání prost edk na vytírání je typem hry se slovy, který Bachtin pozoruje p edevším z pozice ideje významové obnovy („*vše se pro naše vnímání obnovuje*“ – tamtéž, s. 290). Blížkost mezi technologickými postoji téže slovní hry a coq-à-l'âne je ukázána samotným autorem, avšak jde o podobnost volného nahromad ní slov uvoln ných od

⁹ - , (,), , , . : , 1965, s. 461.

¹⁰ Toto vymezené pojetí pojmu „mezaliance“ lze zpozorovat jen letmo u n jakých jiných studiích Bachtina – nap . ve Formální zvláštnosti poezie V. Ivanova: „

“ : : . In SPN 1979 s. 376-383 (citace na s. 378.).

typický český literární žánr, konkrétně ji v jeho nejvýznačnějších podobách – v díle Jaroslava Haška a později i Bohumila Hrabala. Proto zpěhledníme technický a sémantický postoj mezaliancí na základě slovní hry v hospodských historkách *Osud* s ohledem na zmíněné typy, které M. Bachtin popisuje v své práci o Rabelaisovém románu.

Klíky Paříže jako akustické proplétání pestrých nakupení nominací budeme shledávat z pozice „*monumentální enumerace*“ v historkách *Osud* a pozorovat především na základě nekonečných Švejkových odbování, doplnění, upesnění a paralel – ili jako hravé rozvádění příběhové akce podrobnostmi. Je to z jedné strany postoj falešného upesnění, ze strany druhé – postoj nadbytečné konkretizace, která ve svém fragmentárním a živém zkruslení dále imaginační svět hry mnohem „hmatatelnější“, než svět skutečnosti. Z karnevalového světa do světa hravých mezaliancí přešly *živá konkrétnost a enumerace*. Nazvěme ho princip **nadmírného informačního podání**, princip destabilizujícího empirického pobytku – v podstatě principem typu **ilinx** podle klasifikace Cailloisovy.

Podstata coq-à-l'âne bude hledána jako základní podnět slovní hry, jako její cílev domost v nezastavitelné dynamice vytváření „*zámírného plácání nesmysl*“. Totiž Švejkova „*e pušt na z et zu*“ nás bude zajímat ve své podstatě hravého konstituování, stvoření, nastolení příběhové akce. Je to karnevalový postoj uvolnění vášnivě nasmlouvané živelné verbální energie v *ambivalentním promíchávání v cizího světa*.¹³ Na před hravé mezaliance je to postoj, kterým *se slovo staví proti sv tu v jeho imaginačním pětvoření*, kterým se slovo k zachrauje před jeho nebezpečími a prokazuje sebe sama jako jeho napravovatele. Nazvěme ho, jelikož Švejkova mnohomluvnost jeho komunikanty pohlcuje, zaplavuje, verbálně zápasí s nimi a vstěbává každé jejich sdělení tak, že ho obrací, „p evléká“ v své téma, princip **úplného komunikačního transformování**, princip totální multiplikace autotematizace – v podstatě principem typu **agon**, s nespornými travestujícími prvky typu mimikry, které však nepovažujeme za dominantní,

¹³ Podobně je tomu s vloženými příběhy v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka*. Švejkova vypravování ze života jako by tvořila „exempla“ k daným situacím, nabízejí však posluchačům podivný způsob chování: přehánjí možné akce do neuvěřitelných rozměrů ad absurdum (odkaz na MATHAUSER 1988:177 – BD), jak by se byly mohly rozvinout, kdyby jim nebránily běžné pozemské meze, a vyvolávají tak **atmosféru mytické uvolnosti a pádu racionálních mezí pozemské existence**. Skutečnost je v nich plná rašících a radikálních možností, které hrozí přerušit konvenční pouta a přerušit v neuspokojený **karnevalový rej**. Lidé, kteří chtějí v takovém okamžiku zaujmout autoritativní postoj, ocitají se pod vlivem Švejkova vyprávění na rozpacích a neví, co říci – smysl Švejkových příběhů nelze do prozaického světa vtěsnat. „Bezradnost“ je údivem nad poznáním, že „prozaicky uspokojená skutečnost“ je jen fragmentem skutečnosti mnohem barvitější, byskryté. SVATO, Vladimír: *Teorie románu a historická poetika. Kritická reflexe a mýtus ve struktuře žánru*. In *Proměny dávných příběhů: o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 100-101. ISBN 80-7308-051-6.

v souladu s analytickými pozorováními ruského haškologa Sergeje Nikolského (o tom – dále¹⁴).

Reflexe po itání prost edk na vytírání v slovní h e hospodské historky budeme hledat v klí ové triád slov *ne ekanost, nahodilost, neobvyklost*. Princip výstavby tohoto slovního et zce je docela podstatný pro konstruování Švejkova vypráv ní, protože jeho podstata spo ívá zejména v „náhlé zm n “, ne ekaného zvratu a prolamování smyslu. Seskupování slov kolem jednoho centra zadává postup absolutního pod ízení jejich funk ní a ú elové pragmatiky vzhledem k vlastnostem tohoto centra. Tak se každé slovo v této nepat i né konstelaci nechává prostoupit cizím významem, prom nit své tradi ní sémantické obrysy. Postoj je velmi podobný Švejkovým náhlým otá ením a paradoxním záhyb m v komunika ní trajektorii a t sn souvisí se zmín nou formulí platnosti precedentu. Ty dva prvky z karnevalového sv tonázoru (z jedné strany *ne ekanost, nahodilost, neobvyklost*, ze strany druhé *tendence k funk nímu a významovému vyrovnání všech prvk seskupených kolem daného centra*) pronikly do sv ta hry hospodské historky, zvláš do jejích mezaliancí, a lze ten princip nazvat principem ne „*absolutní tautologie*“, jak ho nazývá Richterová, ale principem **prudkého a neo ekávaného slou ení, princip paradoxní objeveného smyslového kontaktu a odhalené blízkosti, pop ípad totožnosti na základ „nahodilé“ jazykové kombinatoriky** – v podstat principem typu **alea**.

Záv rem e eno „lidová pravda“ a „karnevalové mezaliance“ se jako pojmy Bachtinovy koncepce karnevalu realizují osobitým zp sobem na p d hry s vypráv ním a s vypráv ným sv tem v komice Osud .

Samoz ejm výše p ednesené úvahy neplatí absolutn pro každou historku v Osudech. A v tomto je i kouzlo um ní v bec, že se vždy vymyká p esným kvalifikacím a pravidl m.

¹⁴ Pro Nikolského hra Haškova narativního typu ma povahu ústního zápasu, tj. je agón – citace:

« [...] »

« [...] », 1997. 170 s. » . 7. 18 N 5-85759-049-3.

KAPITOLA VIII.

Komika hry v postojích lidové pravdy a v mezaliancích hospodské historky

1. *Lidová pravda – logika schváln nastolených souvislostí a uspořádání složek neuvítelnosti: komika typu **mimikry***

Zmíníme se o příběhu pana Haubera z Nuslí, který byl k radosti své manželky „obdařen“ nožem do zad. Vnější pásmo historky se odvíjí od tématického stimulu vlastního Švejkova povídání, které zavazuje navazující na předcházející příběh. Logické souvislosti jeho uvažování jsou typické pro „rozumovou“ výstavbu hospodské historky, odrážející pravdu lidovou. Zamotanost, podivuhodnost, nepřátelství argumentačních postojů je jen z pohledu konvenční racionality nepravidelný přístup k věci. Pro účely radostné, potěšující hry s vyprávěným světem, vytvářeným inkongruentními komickými prvky, tyto postoje jsou zcela správné.

Kdo mluví nějaký dvojsmyslný řeč, musí si je napřed rozvážit. Přijmej člověka, který mluví, jak mu zobák narost, málokdy dostane přes hubu. A jestli už se mu to stane několikrát, pak si vůbec dá pozor a raději ve společnosti drží kušnu. Je pravda, že ve takovém člověku každé myslí, že je potouchlejší a bledší jaké, a že několikrát taky ho zezou, ale to už nese s sebou jeho rozvaha, jeho sebeovládání se, poněvadž musí počítat, že von je sám a proti němu že je moc lidí, kteří se cítí být uraženými, a kdyby se začal s nima prát, že by dostal ještě dvakrát tolik. Takovej člověk musí být skromnej a trpělivej. (Kn. IV, kap. 3)

Jak je vidět vnější pásmo krom jiného motivuje nadcházející obsah příběhu o noži „ze solingenský vocele“ ve svém paradoxním tvrzení – a fatalistické poučce, že měl enlivý člověk určit by byl v hospodě zbit, protože bude podezírán v přítváce, a navíc by se měl nechat zbit, když mu jeho rozvaha správně napovídá, že prát se s rváci by znamenalo dvakrát větší utrpení ... a právě proto musí být „skromnej a trpělivej“ (!) Kupodivu po zjednodušení této rovnice paradox zní docela pravdivě: každý odměněný člověk bude v hospodě i beztoho

zbit, takže radši má zstat skromný, aby nedostal „ještě dvakrát tolik“. Nenávaznost těchto fatalistických úvah na předchozí – o dvojsmyslných a pímých ech – je jen další láněk et zce lidové logiky v poznání světa, která v celistvém pohledu na všechna propletená rozvažování de facto jednozna n uvádí, že v hospod se perou každý s každým, takže každý i beztoho bude bit. Komické p sobení tohoto výroku je propojeno s mimikrickým rozehráváním moudrosti, s rozvíjením pseudosofistických formulí a se zvláštním „rozumným“ záv rem o známé v cí, ale z jiného, „od vodn něho“, samolibého úhlu pohledu (pohledu zdola). Pravda lidových úvah je jinak vyložena souvislost v cí, komická v nov vytvo ených hravých koordinacích mezi nimi. Tato pravda o ekává **rolovou transpozici** poslucha e, trvá na ní, uvádí svá tvrzení s jistotou, že budou pochopena, ocen na, p ijata.

Tím více spoléhá na rolovou p edpojatost p íb h pana Haubera. Švejk, jinak dot rný svými podrobnými up es ováními, když vypravuje své historky, všechny d jové náznaky jen letmo rýsuje. Nadbyte nost informa ního p ednesu je v jistém ohledu zavád jící, protože její funkce spo ívá v jiných složkách historky, nikoliv v d jových souvislostech. Naopak, ty jsou velmi ásto podávány zám rn povrchn , faktický materiál je jakoby náhodou filtrován – když se podrobnosti hromadí, hromadí se jen tam, kde v cné nebo ak ní detaily nemohou up esnit vzájemné d jové orientace historky. Tak se vytvá í zvláštní narativní p ístup – nedbale uvád jící fragmenty d jových složek a nez ídka nakupená zbyte ná rozvlá ná dopln ní. Nejneúsp šn jší p ístup k podobnému vypráv ní je hledání a nacházení mezer, nejasností, protiklad . Historika se dává jako hotový scéná , dost ediv zd vodn ný a rámcov uzav ený sv t cizí životní objektivitě, který p edpokládá „ustavi né vynalézání“ „zástupné reality“.¹

Podle vypráv ní byl v ned li v Kundraticích p ímo na silnici pan Hauber „omylem“ p íchnut nožem, když se vracel z „výletu“. Zran ný p íšel „až dom “ i s „nožem v zádech“ a manželka mu ho vytáhla, když mu „svlíkala kabát“. Paradoxn jsou propojené prvky krutosti, bolestivosti, krvavé p ízra né hr zy s ádnou monotónní každodenností, jako je výlet, návrat dom (nikoliv b h na policii nebo do nemocnice) a svlékání kabátu. Rolová transpozice tomu musí uv ít i ze strany poslucha e, i ze strany vyprav e v modu jeho „pravd podobného“ podání („omylem“, „z výletu“, „až dom “). Plán psychologické reakce je úpln neadekvátní, ale logika lidového zahrávání si s vypráv ným sv tem na to nedbá. Dále je d jová propojenost p erušena, zato hned se uvádí další scéna (plynulou sou adnou spojkou „a“), kde

¹ Princip mimikry s vyzna uje se všemi charakteristickými prky hry. Inicjuje svobodnou innost, ídící se dohodou, p í níž se eliminuje realita a respektuje se vymezený as a prostor. Je tu však jedna výjimka – nem žeme konstatovat p ítomnost autoritativních pravidel. Princip mimikry znamená totiž **ustavi né vynalézání**. Nebo pravá realita se tu maskuje a místo ní funguje **realita zástupná**. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závra* . Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 43 – 44 ISBN 80-902482-2-5

paní Hauberová krájí tímto nožem maso na guláš. A to není ani odporné ani rozilující z toho pkného do vodu, že je nž z kvalitní oceli a Hauberovi naopak „*m li doma všechny nože pilkovatý a tupý*“. V svém penosu na imaginární jevišti historka uplatuje formuli konstituujícího a konstruujícího mechanismu „rozhodn se to tak m lo stát, když“. Tak zcela „rozumn“ z toho následuje, že paní Hauberová správně zaala posílat každou nedli svého manžela na ten výlet do Kunratic, když se jí zachtlo mít celou sadu takových solingenských nožů nebo – jak uvádí jedno staré pořekadlo – „*každá dobrá hospodyka pro pírkopesplotsko*“. P estavba logických souvislostí do schématu správného odvodnění extrémních zážitků podle uvažování stereotypu pragmatiky, tradice, užitečnosti je tady nejvíce zřejmé. Rolové transpozice jsou zcela oividné i v té komediální rodinné grotesce: manželka je krvežíznivá lakomá baba (nezapome me na pedimtový dotyk v styném bodě dvou užitých nožů a na splývání sémantických polí manželových zad a guláše), která sice má racionální myšlení; skromný pan Hauber je naprosto zvenčelově využit jako naprostý jehelník – celý pedimtový a djový mikrosvět příběhu je dost ediv orientován podle příznaku nezbytných potřeb v domácnosti, podle pravidelného mšanského sociálního rytmu. Nezapomínejme i na zevrubné-jádrové transformace mezi pásmem vnějším a vnitřním: tématický stimul o tom, jak se má lovk v hospodě skromně a trpělivě chovat, se modifikuje v konstruující postoj. Pan Hauber pokorně snáší všechna trápení se skromností a otuplostí vhodnou spíše pro dobytek, než pro lovka (další sémantický nádech překrývání dvou obrazů – propíchnutá záda a rozkrájené maso na guláš) a nakonec tiše sedí v Nuselské hospodě daleko od Kunratic, kde je pesveden, „*že ho dív Banzet vyhodí, než mže na n ho n kdo sáhnout*“ (zblsilí rvá i nebo jeho vlastní starostlivá a pracovitá žena).

Zmíněný příběh je asi nejtypičtější projev hravého principu mimikry v Osudech, spoívající v neuvitelnosti, náhodě a výjimečnosti, pod nátlakem kterých se reorganizuje objektivní logika svta v logiku rolovou. Další, velice příkladný příběh, je historka, kterou Švejk vypravuje jednoročnímu dobrovolníku Markovi při jejich seznámení, o dezertérovi, který dlal „*d d n zatíženého*“. V ní tématický stimul „vydávat se za blba“ proudí v mohutný konstruující postoj a vede až ke tragikomickému vyvrcholení mimo ádné nadsázky.

2. *Mezaliance typu ilinx – princip destabilizujícího empirického p ebytku*

Pro pozorného tená e jsou v Osudech určitá místa, kde se přímo prozrazují některé z postojů jednání jinak tajuplného Švejka. Například, po kanárkově smrti v koiích zubech

dobrý voják vypráví nadporučíkovi Lukášovi, jak se rozhodl jednu paní koupit si od toho starého slepého a zlého buldoka, protože přišla k němu hledat nějakého papouška: „*Tak jsem, pane obrlajtnant, musel do té paní mluvit od čtyř hodin odpoledne až do sedmi hodin večer, než koupila místo papouška toho slepého buldoga. To bylo horší než nějaká diplomatická situace*“ A trochu před tím bez jakékoliv přetvářky odhaluje princip svého odzbrojujícího verbálního postoje: „*Ale hlavní co je, to je to: do lidí se, pane obrlajtnant, musí mluvit, tak dlouho mluvit, až je kupec z toho úplně tumpachovej*“ (Kn. I, kap. 14/3).

Přemysl Blažíček považuje enumeraci a nadsázku a „využití písmene i ke kupení pípad a příklad“ za dva postoje odhalení skutečnosti „jako skutečnost různých možností“ (BLAŽÍEK 1991:230). De facto hravé vytváření roznorodosti skutečnosti, vyjevení její mnohohlasnosti a roznotvárnosti, nejistoty a nestálosti, přivádí posluchače ke *stavu komunikační blokace*, zaráží jeho myšlenkový proud, zaplavuje a přetřává racionální vztahy v čných souvislostí – jak v plánu vnitřního rozvažování, tak i v plánu vnější aktivity. To nadměrné podání informace zatěžuje adresáta a přisobí závratně, jak na něj, tak i na situaci, na roztržitý dialog a na přeseknanou dějovou linii v díle. Často se hra s vyprávěným svtem typu *infix* uplatňuje v momentech, kdy je Švejk přímě i nepřímě vystaven nějakému nebezpečí (a tímto se blíží k typu agonálnímu), ale ne vždy. Dležitější je uplatnění *infixu* vyprávěného *principu destabilizujícího empirického přebytku*, který vede k „rozhoupaní“ a rozpadu konvenčně připojatých situací. Podobný typ komické hry se skutečnosti se bezprostředně odhaluje v epizodě s popletenou šifrou, ve výtu dotazník, instrukcí a návodů ohromujících svou tupostí, které dostává z Písku putimský strážmistr Flanderka, ale tato hra nepatří historikům, ale vyprávělovou strukturaci umleckého svta (což nevytlouká přibuznost tohoto narativního postoje s hospodskou historikou). Každopádně komické postoje hravosti s vyprávěným nejsou vlastní jen Švejkovi, ale i přímě podstatně vytváření díla.

Když v Táboře je Švejk poté, co byl vyhozen z vlaku, přiveden k jednomu rozzlobenému poručíkovi, jeho vysvětlení o tom, co tady dělá, navíc i bez osobních dokladů, zní tak:

"Poslušně hlásím, pane lajtnant, že jsem šel na vlak do českých Budjovic, abych mohl se dostat k svému 91. regimentu, kde jsem buršem u pana obrlajtnanta Lukáše, kterého jsem byl nucen opustit, jsou předvedené kvůli pokutě k přednostovi stanice, poněvadž jsem byl podezřelý, že jsem zastavil rychlík, ve kterém jsme jeli, pomocí vochranné a poplašné brzdy."

"Z toho jsem blázen," rozkládal se poručík, "ekněte mně to nějak souvisle, krátce a nežvate nějaké voloviny."

"Poslušně hlásím, pane lajtnant, že již v té chvíli, jak jsme sedali s panem obrlajtnantem Lukášem do toho rychlíku, kterej nás měl odvézt a dopravit co nejrychleji k našemu 91. c. k. p. šímu regimentu, že jsme měli smůlu. Napřed se nám ztratil kufr, potom zas, aby se to nepletlo, nějaký pán generálmajor, úplně plešatej..."

"Himlhergot," vzdychl poručík....

[...]"Tak jsem se nějak nezalíbil tomu panu plešatému generálmajorovi a byl jsem poslán ven na chodbu panem obrlajtnantem Lukášem, u kterého jsem buršem. Na chodbě potom byl jsem obviněn, že jsem udělal to, jak už jsem vám říkal. Než se ta věc vyřádila, tak jsem zůstal na perón sám. Vlak byl pryč, pan obrlajtnant i s kufry, i se všemi svými, mámi dokumenty taky pryč, a já tu zůstal civět jako sirotek bez dokumentů." (Kn. II, kap. 1)

Rozlámaná a monstrózní syntax, zpeřené série kaskádovitě navazujících vedlejších vět, je následována prudkou a hlubokou, tématicky nesouvisející retrospekcí a nakonec v tomto odstavci k souvislému ukončení celistvé výstavby povídky „napomáhají“ jen matoucí odkazy na faktografické prvky z první dlouhé zapletené a nejasné vety. Jsou k dispozici *deformující ztvárnění obrazu a dle zmíněná v plánu obsahu*, a v plánu kompozice *et zové návaznosti jednotlivých osamostatněných a navzájem nepatřících (pro nezásvěceného posluchače) celků a neekvané retrospekce*. Hra s vyprávěním destabilizuje v první řadě samotné vyprávění, komunikativní poměry mezi neznalostí a sdělením, otázkou a odpovědí. Přitom pro zásvěceného tenáče je zcela jasné, že v tom verbálním chaosu Švejk vypravuje o všem pravdivě a upřímně. Samozřejmě, že je z toho zlý poručík zmaten a poté se rychle rozhoduje, že se má Švejka zbavit. Verbální zmocnění se šikovatele Nasákla je doslova popsáno jako ilinx: Nasáklo omdlí psychický vyerpán Švejkovým žvaněním a složitými matematickými algoritmy mnemotechniky. Juxtapozice v tomto vyprávění jsou azeny jako symboly koeficient sítání dvanácti ročníků a trojice boží. Jejich oscilace kolem ubohé nicotnosti (íska pušky) navíc v sousedství s dalším mnemotechnickým koeficientem, vypočteným „podle celního tarifu“, je jedním ze zdrojů mezaliance, komické inkongruence. Na konci této epizody na otázku ve vagóně, kde byl tak dlouho, Švejk odpovídá svým kamarádovi: „*Kdo jiného laufšrit u í, d lá stokrát schul-tert!*“ (Kn. III, kap. 2).

Přiznání před Lukášem, že se na lidi musí dlouho mluvit, a ten komentář navádí jistě na pomyšlení, že Švejk tyto svoje etudy vytváří záměrně. Tím více se tento dojem zesiluje ke konci nedokončeného díla, když dobrý voják vymýšlí tatarská jména a rýmuje přímo před celým důstojnickým sborem kumpanie. Zůstává otázkou literární historie a tvůrčí psychologie, zdali Hašek nesměl k postupnému odhalení obrazu Švejka jako zakletého šprýmače. Otázka, již nelze vyřešit, ale pouze zkusit prostědky interpretace.

Jedna z nejtypičtějších historek hravých komických mezaliancí typu ilinx je vyprávění o dříve zatíženém dezertérovi (Kn. II, kap. 4 – funguje v ní, jak bylo řečeno, i komika hry mimikrické). Vyprávění o nekonečných vraždách a sebevraždách v rodině následuje

s takovou lehkostí a hbitostí, že se hr za tragiky m ní v parodii tragického; krvavá, skoro démonická grotesknost – v pouhém obnažení nápadného nástroje modelování; bolest a mučení t la – v zálibné poskládání improvizací nápad bezstarostného černého humoru,² kde se hravá energie života s opojením vysmívá samotnému d su smrti – postoj generální a organický pro celou komickou koncepci Osud .

Smrti a smly se hromadí s ohromujícím enumeracím p ebytkem, s živou konkrétností a hmatatelností, p ekrývají se navzájem, pohlcují poslucha e nikoliv smyslupln , ale kvantitativn . Kvantita m ní kvalitu, p ebytek akcentuje na rozpad smyslu tragi nosti. D sívé konce lidských život všech p íbuzných navazují na další motiv rodinného nešt stí o tom, jak sám doty ný m l za svého d tství fyzickou nehodu („ve v ku šesti m síc , když ho p evazovali na stole a n kam vodb hli, ko ka ho stáhla se stolu a pádem že se uhodil do hlavy“) a jak je osobou „strašn zanedbanýho vychování“. Banalita je znovu, jak v p ípad pana Haubera, vztažena s d sívostí do hravého nehomogenního komického celku. Banalita nemá za úkol být jenom zajímavá, ale i **osobit zajímavá** a asto p sobí jako svérázný protipól hravé komické nesourodosti, „motivuje“ ji. Závratné podání hry černého humoru p sobí závratnou reakci u všech len komise – dezertér je osvobozen z vojenské povinnosti. Tento postoj áste n vysv tluje tu nestálou dobrou šanci samotného Švejka – jeho mnohmluvnost si zahrává se sv tem kolem, vyvádí ho z rovnováhy, zaráží ho a vyvolává v í n mu nenáležité postupy: místo toho, aby ho potrestali, se jeho oponenti snaží co nejd ív se ho zbavit.

Mimoходом se tu znovu uplat uje logika lidové pravdy, logika schváln nastolených souvislostí a mimetického p edstírání, že v tyto souvislosti se pevn v í. Podle této logiky je zcela p irozené, že po ko kou zp sobené rán do hlavy musí hrdina p íb hu opravdu mít periodické ztráty pam ti, jež tvrdí, že má, a zcela nepochybné, že tomu uv íla celá léka ská komise (následek závrat mezaliací, hypertrofované tragiky a logika neuv ítelného a výjime ného). Navíc si všichni, kte í s ním byli ve v zení, toto schéma d di n zatíženého individua p esn opsali (podle formule platnosti precedentu). Jenomže Hašek ví, kde má zastavit, aby historiky byly na rozhraní neuv ítelného, ale sice pravd podobného; aby komika byla v ýtvor hravosti, hravé podivnosti a ludické restrukturae konven ní logiky, nikoliv však pouhá veselá pohádková fantasmagorie typu p íb hu barona Prášila. Proto dále léka ská komise neuv íla následujícím recitacím o d di né zatíženosti.

² V tomto ohledu jsou moc plodné k porovnání krvavé šarže černého humoru a absurdity nap . Daniela Harmsa – viz , : « » . In . . (ed.). : ; , 1993, s. 139-153. ISBN 5-233-00085-5

Komika typu ilinx plyne nejenom z dezorientační záplavy informace, ale i z paradoxu, že ve své obrovské nadbytečnosti informace *ztrácí svou kognitivní náplň a stává se pouhou dadaistickou formalitou, fyzickou záležitostí smyslu*. Práv v tomto typu hry by se mohlo uplatnit známé, avšak omezené chápání Kantovy formule o zmaňatém oekávání v nic, o *onom náhlém vznášení myslí hned do jednoho, hned do jiného stanoviska*. Avšak zmaňatá existuje – v inkongruentním napětí mezi chystaným zmaňatým významové náplně (A) a jejím jazykovým ztvárněním, zabudováním do předem tového i pojmového sveta, zveřejněním (B). Také mezi jednotlivými obrazy, v dotyku mezi nimi, v obecném sémantickém poli jejich překrývání, kde se vytváří nový, bleskově se objevující a mizející význam. Všimněme si jenom vnější formy obrazových splývání – těch předěrných slovních spojení a obrazno-pojmových návazností: *sirotek* (A) – *bez dokument* (B); *sebevražedná rodina* (B) – *zanedbané vychování* (A); *trojice boží, celní tarif* (A) – *lokomotiva* (B); *kočka* (B) – *dielná zatíženost* (A); *dezertérství* (B) – *rád cestuje* (A) ... Blažíek tvrdí, že se komika uplatňuje jako tvrdý prvek pro odhalení skutečnosti jako komplexu možností zejména tím, že ukazuje možnou skutečnost po diskreditaci neplatné možnosti inkongruentní opozice.³ K tomu dodatek: komická inkongruence může být v binárních strukturách neskutečné skutečnosti, kde se buď obě možnosti mají odmítnout, anebo – mnohem lépe – přijmout za platné. A pozorovat inkongruenci ne v opozici „platné – neplatné“, ale v mnohohlasnosti klíků. Paříže, ve všech nově ustanovených modulacích, v hravé imaginaci, v zmaňatých neshodách, v nápadných disproporcích, v podivuhodných sousedstvích – pozorovat ji jako konstrukci výstavby rozpadajícího se celku, **jako neshodu ve všem při možnosti všeho**, ne jako ojedinělou dvojici s jednoznačnou hodnotou jejich součástí. Komika *Osud* je v pohybu, ne v závěru. Tak, jako i komická inkongruence není komická rozdělení protikladů (viz cit. práci T. Kulky), ale zahrávání si s nimi. Takže stejně s Blažíkem, komika odkrývá možnosti skutečnosti, ale ve všech jejích stejně platných útvarech, kde to, co oživuje skutečnost, není eliminace jednoho prvku, ale jejich hravá kakofonická, proto i často **závratná souzvučnost**.

³ Vedle předem uvedených tří hlavních postupů, které skutečnost v *Osudech* odhalují jako skutečnost různých možností (enumerace, nadsázka a využití přímé i ke kupení předpádání a předklad), se tu **uplatňuje tvrdý, nejvýznamnější postup: komická možnost**. Teprve v ní vystupuje možné bezprostředně jako možné, protože jedna z inkongruentních možností se ukáže být neplatnou; ale díky ní se také to, co se prosadí, ukazuje jako jedna z alespoň dvou možností. Vzájemná souhra komiky s ostatními třemi postupy, „nadlehujícími“ skutečnosti *Osud*, se však stává jen vrcholkem jejího všestrannějšího vlenění do celkové výstavby skutečnosti v *Osudech*. BLAŽÍEK, P. emysl: *Hašek v Švejk*. Praha: československý spisovatel, 1991. 230 s. ISBN 80-202-0294-3

3. *Mezaliance typu **agon** – princip totální multiplika ní autotematizace*

Nejtypičtější projev Švejkovy rozmluvy s lidmi je projev konkurenční, zápasící – agonální.

Bylo už řečeno, že slovem a smíchem dobrý voják válí i proti samotné válce, obrací ji – za účasti i jiných faktorů výstavby díla – na pouhou karikaturu, na hru trpasličích postavíček. Ne vždy je Švejkovo vyprávění bojující, nežádka v něm jsou patrné především prvky bezcílného sobstaňého, potěšujícího ludismu. Ovšem funkční jádro hry jeho působení nejastěji působí v komunikačním protismru, nebo je výzvou adresátovi zahrát si se svými skutečnými slovy promíchat je. V těchto případech jde nejenom, řečeno s Mathuserem, o prodlužování každého impulsu, ale o transformaci impulsu a jeho přenesení na půdu množící se autotematizace. **Komunikační travestie** je nejzjevnějším Švejkovou verbální „zbraň“, základním principem jeho nejednoznačného antagonismu.

Z úhlu pohledu hravosti agonálních mezaliancí typu Rabelaisových coq-à-l'âne je do jisté míry vysvětlitelná nejenom Švejkova živelná nedslednost v komunikaci, ale i celková nehomogenní, roztržitá a mozaikovitá výstavba díla. Dobrý voják si zahrává se vším, s Finkovou radostí ze zdání cestuje dle jinými a svatovojenskou válkou. Vnímá svět kolem jako radostnou oázu, nasycuje ho svými živými, pestrými obrazy z každodennosti, z každodennosti banální, a tak nejenom zjevuje vci v jejich „*bohaté mnohostrannosti*“ a v jejich roznorodých souvislostech, ale i aktualizuje v radosti své verbální hry svět obyčejných lidských vášní a trampot na pozadí velkého dějinného kataklysmatu. Navíc je tato aktualizace tak sledná a všeobjímající, že působí jako svérázné zaklínadlo, oživující život msta v hrobu svatého, život lovka v mohyle lidstva. Švejkovy „kecy“ jsou agonálním zápasem slova, paměti a radosti ze zdání svatého míru, s dějinností a s hrůzou skutečného svatého války. Slovo Švejka je meditativním kulturním a dějinným hyperprostorem. Mezi svými, kde je zdání silnější než realita, kde chaotická, zajímavá, empiricky hmatatelná, obyčejná, prostoduchá, směšná, nízká, a občas dokonce oplzlá lidská každodennost je mnohem pevnější a jistější bodem bytí, než samotná skutečnost. Aktualizací svatého nekonečných lidských trampot Švejk staví proti skutečnému svatému záhuby radost, radost ze zdání v celém díle je v nesporné převaze nad realitou.

Švejkova herní funkce znevažování dějinných lidských na úkor historek banálního lovka (v paradoxní travestii svého vlastního moudrého kalamburu „*Život lidský, poslušné hlásím, pane obrlajtnant, je tak složitější, že samotnej život lovka je proti tomu hadr*“) je postoj pojatý v samotném Haškově díle, kde celý válečný proces, cesta na frontu, organizace

armády, vyprávění o bojích – všechno probíhá jako nešikovná hra ubohých klaunů: opilých a schizoidních důstojníků, mocných, ale hloupých byrokratů a státních úředníků, sobeckých a neschopných velitelů. Kdyby v díle nebylo těch pár krutých scén násilí a smrti, zstal by Hašek v román mnohem bližší důstojné karikatuře. Ovšem zjevné cílev domá autorova vleobas vrací tenáre na rovinu ještě žhavých jizev zažití minulosti, aby se neztrácela Ariadnina nit mezi životem a literaturou, mezi hrou a reverzibilitou – návratu do skutečnosti.

Přesto dílo samotné krok za krokem opakuje klikatou cestu Švejkovu, s vyprávěním si zahrává i sám vypravěč, výstavba románu je velmi podobná Švejkovým odbočkám, doplňováním, upesněním nebo záměrným zanedbáváním důležitých souvislostí.⁴ Ili Švejk se jeví nejenom jako funkce díla, ale jako funkcí hry v literární hře. Jak Haškovo dílo setrvává v každodennosti, odkládá válečné děje, vymyká se jim, tak i hlavní postava románu zevšedňuje všechno kolem – snižuje ho na polohu banality, nebo lépe řečeno vyjevuje zázračnou radost ze zdání života živého, a tím vytlačuje přítomnost života umírajícího.

Švejkovy historky jsou ve své podstatě agonální v důstojném a kulturním plánu: slovo života staví proti skutečnosti smrti v přetvoření světa v radostnou banalitu každodennosti míru a trampot každodennosti míru. Ovšem naším cílem je upozorovat mechanismy verbálního uskutečnění agonu za pomoci komických nesourodostí a mezaliancí – tak námi nazvaný princip totální multiplikační autotematizace.

Nejdříve skromný a strunný nástin. Schéma, když Dub vyhrožuje Švejkovi, že ho dá „vycpat na památku pro 91. regiment“, na což mu dobrý voják odpovídá příběhem o švédském králi, který byl poté, co zahynul v boji, vycpán i se svým koněm, je velmi příznačné pro Švejkovu autotematizaci. Příznačnější je uplatnění toho schématu v příběhu, když Bretschneider pije se Švejkem a provokuje ho, aby řekl něco velezrádného – schematicky podaný nárys velmi přesně vytváří princip úplného komunikačního transformování:

...Bretschneider byl naproti tomu revolučnější názor a říkal, že každý slabý stát je předurčen k zániku, a ptal se Švejka, jaký je jeho názor v této věci.

Švejk prohlásil, že neměl se státem co dělat, ale že jednou měl na ošetřování slabé štábní bernardýna, které krmil vojenskými suchary, a že také chcipl.

Když měl každý páťou tvrtku, prohlásil se Bretschneider za anarchistu a ptal se Švejka, do které organizace se má dát zapsat.

⁴ Respekt k této empirické fakticitě nás totiž vede k věci samým, k jejich *bohaté mnohostrannosti*. Švejk v postoj a postoj vypravěče jsou konstruovány právě tak, aby až provokativně vyzývaly k takovému náhledu na skutečnost. Odpovídá tomu i vnitřní stavba díla, množství citátů různých druhů, „samoučelné“ (z hlediska vnitřní informace) kupení stále nových situací a donekonečna se rozvíjející odbočky. HOLÝ, Jiří: Interpretace jako provokace. *Literární noviny*. 1992, ročník 3, číslo 8, s. 4. ISSN 1210-0021.

Švejk řekl, že si jednou jeden anarchista koupil od něho leonbergra za sto korun a že mu zůstal poslední splátka dlužná.

(Kn. 1, kap. 6)

Významné jsou tady paralely „slabý stát – slabé štátní – vojenské suchary“, „anarchista – leonbergr – dlužen“. Druhý případ je jen odvádějící tematická travestie, ale v prvním případě jsou zřejmé komické inkongruence mezaliančního typu, navíc podané jako skrytá výzva Bretschneiderovské inteligenci: slabý stát, který se snaží uživit se válkou, skončí jako slabé štátní krmivo vojenskými suchary. V agonálních mezaliancích Švejka je ukryt ten citelný, ale přesto nejistý iluzivní záblesk ironie (tady tzv. *fáze sekundární aluzivní kontextualizace*), o kterém nejlépe mluví Dub v už zmíněné formulaci „že mohl být, že dočasně Švejk se nedovede vyjádřit, a tak že jeho odpovědí není dojem drzosti, jízlivosti a neúcty k představeným.“

Švejk se nesnaží „utéct“ před nepřijemnými otázkami změnou tématu, ale spíše s nimi zápasit autoritativním, jakoby bezdůvodným nastolením svého tématu. Přijímá výzvu všech okolností svéta, ale předvádí *jeho kód existenci na kód verbální*. Na tomto bojišti jeho příjímání situací daných oponenti jsou bezbranní – pevnost jistého svéta řádu, norem a pravidel se rozpouští v zdání Švejkovy hry. Toto nezjevné potěšení ze hry se jemně pohybuje mezi radostí ze zdání a pasivními, dvojsmyslnými, nepřijímajícími ironickými náznaky jeho vyprávění, které se zjevují zejména v překrývání sémantických „ploch“ chaoticky nashromážděných v cíli. Mezaliance jsou zároveň hrou a jakoby nezáměrným komickým vytvářením inkongruenních dvojic. Slovem hrdina ambivalentně promíchává ve verbálním „souboji“ svět před sebou se světem svého vyprávění a vytváří imaginární mikrokosmos komické příhody s vnitřně napjatými sémantickými vztahy, které vznikají nepřatřímým dotykem bujných, zaplavujících, nezastavitelných věcných a situačních prvků.

Ve vedení v Dobromilu dialog mezi Švejkem a převlečeným členem vojenské tajné policie je příkladným typem agonální verbální hry. Někdy Švejk autotematizuje multiplikativním rozvíjením etických příběhů, avšak příslušník tajné policie pořád sleduje svůj cíl a setrvává u otázek o ruských regimentech a divizích. Nakonec vyřídí Švejkovi, že mu nevědí, když oba čeká stejný osud („*Kamaráde, ozval se na ikav c. k. padouch, "ty mně nevědí. Vždy nás čeká stejný osud.*“). A dále následuje mohutné kaleidoskopicky zaplavující vyprávění, které má přibližně takovou výstavbu:

A. voják musí zahynout za císaře pána a jeho rodinu;

B. z vojáckých kostí se bude vyrábět surovina pro cukrovary;

s i s l o v o , v zápase Švejkova posluchače s jeho autotematickou multiplikací se vytváří nová výzva – pocítit vnitřní napětí v organizovaném „chaosu“ smyslových zkřížení a derivovaných sekundárních významů. Znázorníme to ještě jednou příkladnou historkou.

Poručík Lukáš (dokud čeká na uvaření houževnaté Liskowiecké krávy – Kn. III, kap. 4) sám prosí Švejka, aby mu vypravil nějaký příběh ze života. Taková výjimečná prosba vyvolává hned možnost vyjevení **tématického stimulu**, ovšem Švejk ho explicitně a schválně nastoluje: historka o poštmistrově ze Sedlčanska mu prý naskočila, když se mluvilo o polních poštách, navíc k tomu dodává (co rád přidává), že mezi dvěma tématy není nic společného (vyprávění se ne jedinou inkongruentně prohlašuje za objektivní, nezaujatý a navíc „nahodilý“, jen včasně stimulovaný „kronikářský“ proslov). Potom následuje **tématický reflektor** – a zejména, že „*je to skutečně strašně blbá historie*“, reflektor, jehož odchylný přístup sobě zůstává skryto za hodnotící formulí až do samotného konce příběhu, když vychází najevo, že v plánu Švejkovy komické inkongruence a dvojsmyslnosti tato „blbá historie“ je skutečně myšlena jako historka o blbcích. Následuje celý **autotematizující příběh** o podezřívavé poštmistrově, která žalovala před soudem impotentního útepe, že ji chtěl znásilnit. A nakonec je historka ozdobena tímto **modifikačním epilogem**: „*Byla taky prohlédnutá soudními lékaři, a ti jí dali dobrozdání, že je sice blbá, ale že má že zastávat jakoukoliv státní službu*“. Z toho je patrné, že Švejk v autotematizující příběhu obrací blbost z psychické choroby na pravoplatné intelektuální minimum, které dovoluje zapojení se do systému spravování státních institucí. Epilog nadále modifikuje bizarním projevem logiky lidové pravdy ideu o blbosti v aforistický závěr, že „*kdyby byl každý chytřej, tak by bylo na světě tolik rozumu, že by z toho byl každý druhý člověk úplně blbej*“ (letmo připomeneme paralelní sentenci „*jestli by to všichni lidé mysleli s druhými lidmi dobře, tak by se potloukli co nejdříve navzájem*“ – Kn. I, kap. 3) a z toho navazuje na historku o nepříteli vzdelaného pana Špka, který svou učeností obtěžoval klienty U Kalicha.

A tak pokračuje dál, aby se konečně přes výtku poručíka Lukáše („*Musím se divit sám sobě, že se s vámi vždycky, Švejku, bavím, znám vás přece, Švejku, takovou dobu*“), kterou zase autotematizuje po svém, dostal konečně k faráři Zamastilovi, po kterém šťnice lezly i bhem kázání (komika je vázána na *scénografickou vizualizaci nesourodosti*). Uvnitř povodní historky o poštmistrově se míchají sbírání hub, údajně znásilnění, disciplinární vyšetřování (zatím jakoby v zcela logické řadě), dále je do toho zařazen lstivý farář a jeho incestní vztah s vlastní neteří, dále kaz útepe, že je impotentní, a z toho se stál impotentním – tj. následují dva mikropříběhy – nakonec je souhrn všech soudních vyšetření mezi poštmistrovou a všemi jejími oponenty, v podstatě všechny

v n jakém slova smyslu státními ú edníky. Paradoxní st ídání obraz d j a p íhod splývá v paradoxní inkongruenci: fará – perverzní pokrytec; násilník – impotentní; stará baba – znásiln ní; soudní léka i – „moudré“ dobrozdání, které svou blbostí p ípomíná výsledek soudních léka o tom, z jakých d vod lze považovat Josefa Švejka za blbce. I padání u itele „*obkro mo z p dy na voj žeb i áku*“ je zapojeno svou akrobatickou nešikovností a špatnou šancí („co neuv ítelného se m že stát“) do veselého míchání sv ta a jeho pevných vztah v hravém koloto i neuv ítelnosti.

Obdobnou historku, zase s žalováním p ed soudem a s impotentním obvin ným, vypravuje Švejk polnímu kurátu Martincovi. V ní zamícháním pestrých barev bytí docela zjevným komickým groteskním gestem⁷ zasahuje do hranic lidského t la a t lesné integrity. Dvoj ata, která porodila Ružena Gaudrsová z Nového Ji ína, se podobala osmnácti svým hypotetickým otc m, protože d tí m ly ur íté rysy každého z nich: „*To jedno z, t ch dvoj at m lo jedno voko modrý a druhý hn dý, to druhý dvoj e m lo jedno voko šedý a druhý erný, tak vona p edpokládala, že už jsou v tom angažovaný ty i páni s podobnejma vo ima, kte í tam do tý vinárny chodili a n co s ní m li. Potom to jedno z dvoj at m lo chromou noži ku jako jeden magistrátní rada, který tam taky chodil, a to druhý zas m lo šest prst na jedný noze jako jeden poslanec, kterej tam bejval denním hostem.*“ (Kn. IV, kap. 2). Komika je v tomto p ípad vázána i na hrav podaný podn t *domyšlení nesourodosti*, do kterého se aktivn zapojuje prvek hyperboly – p ece co za dvoj ata by to m la být, když jsou tak odlišná podle osmnácti fyzických p íznak . Komické vypráv ní v Osudech má jednu d ležitou složku: je zároveň i výzvou k tená ov (poslucha ov) p edstavivosti

S ím a s kým zápasí Švejk ve svých historkách, je otázka zcela nezbytná. Agonální projev je nez ídka nasm rován k vn jšímu pásmu na konkrétního Švejkova antagonistu – vypráv ní mnohdy dokonce úto í na n koho, i na samotného poru íka Lukáše – „*ty blbiny, které od n ho slyší, unavují ho víc než celý pochod od Sanoku*“. Ovšem agonální zápas Švejka s jeho protagonisty má zcela p átelský zám r a je možné ho chápat jako p átelské soupe ení v plácání nesmysl – výzvu, kterou p íjímá jen jednoroní dobrovolník Marek a která je virtuózn rozehrána v arestantském vagón , když oba blamují desátníka na stráží výmysly o ledové zemi. Agonální rysy Švejkova vypráv ní v podstat spo ívají v jiných souvislostech.

⁷ Míní se definice podle akademického vydání: Groteskno jako obecn estetický fenomén (stejného ádu jako nap . humor) vzniká úzkým spojováním prvk navzájem výrazn heterogenních (protikladných a proti smyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánliv protismyslné jednoty vyr stá zvláštní perspektiva v nazírání skute nosti jako nep ehledné a nesmyslné, pop ípad nep átelské; v groteskách zpravidla p evažuje bu drastická nebo bláznivá komika, pop . démoni nost. VLAŠÍN, Št pán (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník literární teorie*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1977. s.130

Za prvé s ohledem na Cailloisovu poznámku, že agonální motivace v ní v „*touze vyniknout v daném oboru*“, lze podotknout, že Švejkovo vyprávění jako hra má podstatu archaickou, zamlženou moderními kulturními souvislostmi. Jeho hra v bujných představách a formách šedé mšanské „výjimečnosti“ v mezích obyčejnosti paradoxně představuje touhu po „*vít zství nad pozemskostí*“.⁸ Komická hra banality, nebo komická hra rozehraná banalita, je „*usilování o něco vyššího*“ – odpoutávání od banality a tíhy démonické skutečnosti a vynikání nad ni; překonání lidského zakořenění do dané existence předy a nakonec – odvádění v cíl od jejich *b hu ke kone němu cíli*. Proto je charakter Švejkových historek odvádějící, odchylující – rozvíjí se po rovině horizontální, ale v snaze zmocnit se jí a povýšit se nad ni – přesná perspektiva, než ta, kterou Bachtin naznačuje v souvislosti s Dantovou Božskou komedií.

Za druhé agonální povaha Švejkova slova je v návratu univerza svta oproti jeho d jinému a existenci rozkladu a krizi humánních hodnot. Roztíštěné a mnohotvárné historiky *jsou odleskem svta, zpítomující symbol, který je korektivem svta, kultovní hrou zjevování nadskute něho ve formách skute něho*⁹. V radosti ze zdání vysvítá nejen imaginární svět sebestopušující bezcílné hry, vysvítá i nadskutečný svět jsoucna – nezničitelného, nesmrtelného, vševítzného. Komika jako postoj je nejenom podnětem, ale i funkcí hry. **Komika je přetvářejícím kódem,** kterým se zadává *symbolická souvislost mezi nepatřnými, inkongruentními prvky, a hravou, veselou, radostnou korelací mezi všemi v cmi v nekoneném celku bytí* (to samé, jež Richterová pesimisticky určuje jako totální tautologii). Komika odhaluje korelaci v cíl a pojem v jejich možných splýváních, kde přináší pobavení ne rozešení paradoxnosti, ale kde veselé, odvážné, tvrdé napjaté pokračování v přijetí inkongruencí (a jejich neskutečnosti) a v domyšlení jejich novotvar se stává **symbolickým klíčem k celistvému obrazu svta**,¹⁰ jenž nezahubí žádná pozemská válka a satanická vášně lidstva. Bez komiky by Švejkova hra pozbyla svůj

⁸ Tyto formy soutěžení vznikají nezávisle na odlišných představách náboženských, vlastních každému z příslušných národů. Nejbližší vysvětlení pro takovou stejnost vychází ze samotné lidské přirozenosti, která stále **usiluje o něco vyššího**, a je tímto vyšším jen pozemská est a převaha nebo **vít zství nad pozemskostí**. Avšak vrozenou funkcí, jíž lov k toto úsilí uskutečňuje, je hra. HUIZINGA, Johan: Homo ludens. Praha: Dauphin, 2000. s. 108-109. ISBN 80-7272-020-1.

⁹ Symbol jako věc uchopená spolu se svou významovostí nemá onu masivní skutečnost každodenních věcí. Avšak právě proto, že se „neskutečností“, která patří ke zdání hry, distancuje od masivní skutečnosti věcí, právě proto může odkazovat k přirozenější moci bytí. „**Neskutečno se stává místem nadskute něho**“. FINK, Eugen: *Hra jako symbol svta*. Praha: český spisovatel, 1993. s. 192-193. Orientace. ISBN 80-202-0410-5

¹⁰ Celek, jenž nikdy jako celek není viditelný, se zjevuje ve vnitřním poli sebe sama. Je rozzářený sám v sobě. TOTUM se vrací do jedné ze svých částí a odleskem celku vyzdvihuje tento dílek uvnitř svta do závratné výše. Proto je tu všechno jinak, než v případě pojmání hry jako zpodobování skutečna v zprostředkujícím živlu „neskutečnosti“. „**Neskutečnost je zde základní rtou symbolického reprezentování celku svta** v nitrosvětském jsoucnu. FINK, E.: tamtéž, s. 192-193.

symbolický ráz a zůstala by pouze v rovině radosti ze zdání, zajímavosti v banalitě. Bez hry by komika pozbyla symbolický odkaz a zůstala by jen na této levné atraktivní rovině, kde nezídka zůstává ten tená Osud, který se rád spokojí s nejnižšími, doslovně prvoplánovými patry Haškova humoru.

Za této agonální aspekt Švejkova vyprávění je spjat s aktem ztracení svobody.¹¹ Švejkovo slovo a jeho historky jsou jeho produktem, jeho určitým technickým okolím. To je i jedno ze skrytých vysvětlení nezranitelnosti a nekonečně dobré šance hrdinovy, respektive jeho nelidsky lhostejného klidu i za fatálních okolností (např. u náhlého soudu generála Finka von Finkensteina). Švejk nepatří k otrokům tohoto světa, k bojácným a pokorným, i když jeho revolta není zjevná.¹² On má své „techné“ – i když nejsou materiální, Švejkovy historky mají odkaz na jeho vlastní fyzickou celistvost. Dobrý voják produkuje své ludistické inscenace a vyhrazuje si místo pro vlastní tělo, slovo je jeho instrumentem zpracování světa, jeho způsobem zpracování své „*předem vytěněné dráhy*“. Proto jeho historky, nejsou jen příkladné, ale jím reprezentované jako použitelné: jako produktivitu a i vytvářející další produktivitu hry – imaginární svět zdání. Švejk v tomto světě zahalen je nedotknutelný – jeho slovo je „techné“ (podobně zmíněnému pojmu Meraba Mamadrašvililiho „**opera operans**“ – také druh technosu) jeho agonálně dosažené svobody.

Tímto se komické mezaliance agonálního typu v Osudech jeví jako konstruuující postoj svérázného pojetí Haškova románu a v nich i postava Švejka vysvětluje už v novém světě – ne jako pasivní ulejšák, nikoliv zrcadlo nekonečné blbosti, nikoliv anděl absurdnosti, ale **demiurgický klaun**, který – sám svobodný – usiluje o něco vyššího: neskutečnostími „*montuje a rozmontovává skutečnost*“, aby zpřítomnil nadskutečnost, nekonečnost všehomíra v konečnosti každé lidské a divinné apokalypsy.

¹¹ Použitelnost je sice něco, co platí pro člověka, platí pouze pro takovou živou bytost, jež je určena tím, že **ztracuje svobodu**. Zvíře je sice tělesné, avšak není svobodné – a anděl je svobodný, avšak nikoli tělesný. Ani zvíře, ani anděl nemohou mít technické okolí, jež by bylo jejím dílem. Pouze člověk pracuje a svou činností vytváří umělé věci. Zvíře ani anděl neznají práci, nemají schopnost TECHNÉ, nejsou ve svém bytí odkázáni na produkty vlastního tvoření. Pouze člověk je ono zvláštní pozemské stvoření, které nežije svým životem v **předem vytěněném draze**, nýbrž ustaví si podmínky svého pobývání na zemi... FINK, E.: tamtéž, s. 180.

¹² Ještě J. Fučík vidí ve Švejkovi „typ malého, nerevolučního člověka, na přelid zproletarisovaného maloměstáka“, který „nemá dosti sil a hlavně ne v domě, aby mohl pomocí akcí odstraniti pro něj nesmyslný aparát“. Ovšem podobný postoj je v díle Haškov hrdinovi naprosto irelevantní. Viz: FUČÍK, Julius: Válka se Švejkem. In *Dílo Julia Fučíka*, sv. 6, *Státi o literatuře*: Praha: Svoboda, 1951, s. 123.

4. Mezaliance typu **alea** – princip paradoxní objeveného smyslového kontaktu

Loterijní uvažování Švejkových in je v román pouze jednou explicitně naznačeno. Na úroveň otázky polního kuráta Katze „*P iznej se, lumpe, žes bre el jen tak kv li legraci?!*“ jinak všudypřítomný vypravěč (ovšem záměrně šetřící informacemi) letmo komentuje rozvažování hrdiny, tradičně vnímaného jako „apsychologickou“ postavu: „... *ekl rozvážn Švejk, sázeje všechno na jednu kartu*“. V této epizodě jsou náznaky Švejkových myšlenek vnímaných jako hazardní zákrok – skoro nikdy jinde v celém románě nejsou ani odstíny riskantního a především promyšleného postupu. Jinak by se dalo usoudit, že jeho každý obdobný dialog a proslov je podmíněn aleatorickým principem. Ovšem, jak už bylo několikrát naznačeno, o tom se vyprávění dle sledně nezmiňuje, ponechává skoro každé jeho jednání bez komentáře, ponechává ho v zóně nejistoty a dvojsmyslnosti, kde zase vládne aleatorický kód – v modu výběru jedné ze dvou možností – ale už ne ve vztahu ke Švejkovi, ale v herní relaci „díl vs. tená“.¹³ Podle ruského haškologa Sergeje Nikolského samotná poetika Osudu je „recesní hra“¹⁴ s tená em, rádi k tomu doplníme, že tato hra je typu alea i přes její agonální základ.

Jak funguje herní aleatorický princip komiky zejména v Švejkově vyprávění, ukáže znova historka o hajném s „ošklivým jménem“. Po každém neúspěšném sátku jeho vdovy na imaginární jevišti hospodské historky vystupuje jedna vražda, a jelikož je vdova hajného uvedena pro příklad k postavě „*té vdovy po arcivévodovi*“ (Švejk volně zachází se životem a smrtí, v rozhovoru s paní Müllerovou nebylo zmíněno, že arcikněžna je také zabita), za každou vraždou jejích manželů se asociativně a opakovaně ztvárňuje po jednom zavražděném arcivévodovi. Švejk ho slavnostně „zabíjí“ v přítomnosti Bretschneidera i s upěsňením, že na

¹³ Už jsme měli příležitost zmínit se v tisku o tom, že Švejk představuje v jistém ohledu zcela zvláštní komický typ a Hašek v románě zvláštní dílo, v němž je představena nepříliš obvyklá **role tená i**. Přítel tohoto románu nespočívá totiž vnímání v běžném spoluprožívání a spolumyšlení. Tená je vtažen do dalšího poutavého a nikdy nekončícího procesu: neustále hádá a nikdy nemůže definitivně rozřešit záhadu, kde končí hrdinova naivita a kde začíná jeho přetvářka, kde máme co do činění s horlivostí (a zda s ní vůbec máme co do činění) a kde s posměšným maskovaným touto horlivostí. NIKOLSKIJ, Sergej: Poetika hry v dílech J. Haška. *eská literatura*. 1986, ro. 34, č. 4, s. 359. ISSN 0009-0468

Viz také i (100-... IX).

¹⁴ Pojem recesse, jak ho definovali sami recesisté, má jemnější nuance, než je tomu v nezasvěceném zkráceném slovníku, odbývajících ho histriónskou výstředností. Jednalo se především o bipolární pojem, sjednocující v sobě aktivní a pasivní složku: *konat*, tj. prosazovat neobvyklými prostředky svou individualitu na úkor druhých, a *skýtat*, tj. otcnout se v krajních rozpacích a nejistotě, přičemž každý odpor je znemožňován pocitem narůstajícího zesměšnění. Pojem zde zachovává především latinský význam tradovaný v ekonomice, kde „být na recesi“ znamená být na ústupu, v tísně, dostat se do úzkých. V současném psychologickém slovníku by recesi nejlépe odpovídal pojem frustrace. BORECKÝ, Vladimír: S recesí tiskrát v recesi. In *Odvracená tvář humoru*. Liberec – Praha: Dauphin, 1996, s. 58. ISBN 80-860119-21-7

Konopišti by m lo být dvanáct ěrných prapor , a ne deset; že kdyby byl arcivévoda tlustší, mohl by už dávno p edtím zem ít na mrtvici, „*když honil ty báby na Konopišti, když tam v jeho revíru sbíraly roští a houby*“. A tím vlastn ěna mezitextové rovin ě jeho námitka navazuje na p edcházející dialog s paní Müllerovou, „*že do tlustýho pana arcivévody se trefíte jistějc*“.

Hravé konstelace v cí a souvislostí mezi nimi analogicky vyplývajících nebo bezprost edn ě p ítomných, slu ují v t sném sousedství nepat í né logické objekty a obrazy. Zcela p írozen ě se v jejich nesou adném, neshodném a komickém dotyku rodí promíchané významy – mezi n ěpat í i neodbytná p edstava o p enosu ošklivého jména z hajného na arcivévodu po analogické ose dvou vdov a dvou zabitých manžel ě. Na vznik této p edstavy p sobí zmín ěná *tendence k funk nímu a významovému vyrovnání všech prvk ě seskupených kolem daného centra* – v tomto p ípad ě je to postava vdovy. *Paradoxn ě odhalené blízkosti a disponované smyslové propojenosti, sousedství a kontakty* množících se Švejkových ě i živ ě p ípomínají s ítání hygienických prost edk ě u Rabelaise. Jejich ne ekanost, náhlost, nep edvidatelnost a respektive jako by nahodilost, **loterijnost** – herní princip alea. P ípad je p íliš pr zra ný, ne pro Bretschneidera, a znovu není jasné, je-li Švejk opravdu takový blb, nebo si naprosto s agentem pohrává.

P ísn ě pojato v jazyce nic není nahodilé. Ani v zaumné poezii Chlebnikova, ani ve futuristických experimentech Kru onyho, ani v konkrétní poezii Eugena Gomringera – vždy jde o zám ěrn ě vybraný prvek, i když je v linearit ě promluvy ten prvek vykonstruován z „nahodilého“ výb ěru foném ě nespojených do slova. Také v sou asných scénických performancích, kde panuje „nahodilá“ improvizace, zase de facto n ě jaký výb ěr je, p estože se um lec nechává vést jedin ě intuicí a bezprost edním, okamžitým nápadem. Takže ve skladbách rozkládajícího se jazyka p ece n ě jaká volba mezi n ěkolika možnostmi existuje, v performancích také, ale je blesková, na úrovni podv domého pudu.

istá nahodilost není funkcí rozumu. Metafora Tristana Tzary (ěasto experimentáln ě dadaisty realizována) o tom, že poezie je nahodilé vytažení kousk ě roztržených novin z klobouku a skládání dohromady, není možná v jazykovém myšlení jedince, jelikož jeho kulturní atavismus apriori „zná“ všechny útržky v svém slovním „klobouku“. istá nahodilost je postupné rozlítí barev jedním mávnutím na plátno obrazu – postoj, který existuje v experimentálním malí ství.

Ovšem když se tady mluví o „nahodilosti“ v obdobných p ípadech, v literatu ě a v scénických improvizacích (protože proslov hospodské historky pat í do literatury a divadelních um ní zárove ě), myslí se p edevším neo ekávané p oru š en í l o g í c k é v ý s t a v b y í f o r m y z n á m ě h o j a z y k a , „ o e k á v a n ě h o ” j a z y k a ,

konvencí jazykového postoje a smysluplného chování jeho strukturních prvků a informačních celků. Takže nahodilost není v struktuře (která je víceméně záměrná), ale v **neobyčejnosti a nepromyšlenosti struktury**, a ne tak v přednesu umělce, jak v recepci vnímatele. Takže se aleatorická komika Osud projevuje v živelně neplánovaném rozrůstání Švejkovy řeči – je „utržená z et zu“ – která v toku mluvení spoléhá mnohem více **na okamžitou improvizaci**, než na promyšlenou kompoziční -obsahovou jednotu. Neobyčejnost se projevuje ve zlomu (Z) v spojitosti mezi syntaktickými jednotkami: na úrovni vztahů v mezivětném přechodu (v „kloubu“ konjunkcí nebo asyndetických spojení – **Z-kon**); na úrovni syntagmatu nejčastěji v kolokacích – **Z-kol**.

Proto je i dobrého vojáka nelze hodnotit podle lidového přirovnání „co mu slina na jazyk přinese“ (istá nahodilost), ale spíše podle ustálené Fryntovy formule „*e ným dílem v zrodu*“ – intuitivní a bleskurychlá volba zlomu, jež z odstupů recipienta vypadá jako Braunův pohyb slova). Díky těmto zlomům se často v těsné blízkosti ocitají věci a pojmy jeden vůči druhému zcela nepatřičné, které se dotýkají a prostupují navzájem. Scénografie Švejkovy obrazotvornosti se vytváří v principech aleatorických mezaliancí bez zjevné perspektivy, dadaisticky, v okamžiku promluvy a každé jeho slovní sousedství a slučování věcí a pojmů je „*absurdní konfrontace v nečekaných setkáních*“ a „*automatické asociativní et zce představ v proudu řeči*“. Tyto velmi přesné Fryntovy definice odkazují na vnitřní pásmo Švejkových povídek, na ohnisko vzájemné spřízněnosti významů, obyčejných oscilujících kolem předem daného sémantického centra.

Podívejme se na vyprávění o životě v blázinci (Kn. I, kap. 4). Vzpomínky na blázinec navazují na *periody asociativních představ*, které jsou seskupeny kolem centra bláznovství, takže se každé slovo bezprostředně s touto ideou konfrontuje. Zmíní se jenom, že na rozdíl od požitání prostědků Rabelaise, se centrum porovnání, tj. ten základní objekt nebo pojem konfrontace, může variabilně měnit. Kolem pojmu „bláznovství“ se seskupují slova a pojmy se zjevnou nebo s potlačenou motivací v následujících mikrotématických řadách:

A. „lezt nahej po podlaze, vejít jako šakal“ – na promenádě – svoboda – socialisté;

B. pánbůh – Panenka Marie – papež – anglický král – císař pána – sv. Václava (s odchylkou od sémantického centra a se skrytou narážkou na zavraždění svatého Václava – „*svázanej a nahej a ležel v izolaci*“) – arcibiskup (s tabuovanou, a za to rýmově zvýrazněnou respektive vulgárně prosazenou odchylkou typu karnevalového snižování a desakralizace) – Cyril a Metoděj (s odchylkou protikladnou bláznovství a zcela logickou – jejich reprezentant se vydával za dva, aby dostával dvě porce);

C. tichotný pán **Z-kol** – pozvání na kátničku;

D. hodn „šachist , politik , rybá a skaut , sb ratel známek a fotograf amatér “ (ne p íliš jasná motivace vztahu k sémantickému centru, ale je z ejm , že politici jsou za len ni do ady milovník r zných koní k);

E. ojedín lý p ípad nemocného, který tam byl „*kv li n jakým starým hrnc m, Z-kon kterým íkal popelnice*“ (zase s nejasnou motivací);

F. p ípad v ícího v apokalyps s obrácenou motivací – nemocný není ve sv rací kazajce kv li chorobným p esv d ením, ale „**Z-kon** *aby nemohl vypo ítat, kdy bude konec sv ta*“ (tak, jako by jeho nemoc m la mystickou sílu vyvolat ten konec, ehož se ostatní bojí);

G. dva nemocní profeso i – s letným scénografickým nárysem jejich antropologických a geomorfologických schizoidních p edstav;

H. svoboda slova jako v parlament ;

CH. vypráv ní pohádek, vžití se do nich a rva ky kv li špatným osud m pohádkových princezen;

I. blázen, který se vydával za Ott v slovník (p esn ji za 16. díl) – „fatální“ heslo „Kartonážní ši ka“ – sv rací kazajka – kniha ský lis – moderní o ízka (s odchylkou¹⁵ od sémantického centra sm rem k chorobné imagina ní transformaci p edm t podle pevn stanoveného v cného a myšlenkového algoritmu – pro nemocného „Ottova slovníku“ je sv rací kazajka kniha ský lis);

J. ráj;

K. slovesná ada „*hulákat, vát, zpívat, plakat, me et, je et, skákat, modlit se, metat kotrmelce, chodit po ty ech, poskakovat po jedné noze, b hat dokola, tancovat, hopkat, sed t celej den na bobku a lezt po st nách*“;

L. tichý blázen, který „*se rýpá v nose*“ – a jednou za den oznamuje, že práv te vynalezl elekt inu.

ili celkem t ináct v cných, mikrotématických a nebo p íb hových skupin konfrontovaných s pojmem „bláznovství“ s v tší nebo s menší intenzitou, s jasnou nebo se zamlženou motivací.

S poukazem na Bachtinovu klasifikaci prost edk na vytírání m žeme k jeho skupin „*zám ny „nahoe“ a „dole*“ p í adit skupinu B.

K skupin pod heslem „*nep im enost p edm tu pro nové ur ení*“ – v tomto p ípad sémantické centrum bláznovství – znova B, D a E (zejména kv li oslabenému motiva nímu vztahu).

¹⁵ Odchylka p ináší jiné tématické dopln ní sémantického centra blbosti (v jejím regulárním pojetím) nebo jiný její významový výklad, ve kterých se projevuje „logi nost“ blbosti.

A nakonec k skupině pod heslem „ne ekanost a fraškovitá komika, která se rodí z nenáležitého užívání jednotlivých prvků“ – CH, nejvíce I a J, a v širším pojetí A i H.

Dle ležitéjší v pozorovaném úryvku jsou Jankovi em nastolené charakteristiky „**hra představitelů**“ a „**et zovítká reakce předekvapení**“ s odkazem na nesourodé novotvary významového sblížení, paradoxně objeveného smyslového kontaktu. Podle aleatorického zahrávání si se svými cíli a pojmy se vztáhnou významové blízkosti provokativně ocitají například:

- císař a „fyziologicky“ významný arcibiskup (odkrytá protirakouská narážka – nezapomínejme na opileckou poznámku strážmistra Flanderky ohledně císaře a paláce Schönbrunn);
- socialisté jako blázni a parlament také blázni (ironické zahrávání si s politikou pojetou v jiném ad jako obyčejný koníček);
- ráj – blázinec a pánbůh, Panenka Marie, papež – blázniví (ironické zahrávání si s náboženskými mýty a univerzy);
- Cyril a Metoděj – vychytralost a obžerství;
- sv. Václav – svázaný a v izolaci (ironické zahrávání si s národní mytologií);
- pohádkové princezny – bojovní blázni-rytíři (ironické zahrávání si s mužským sociálním pseudohrdinským instinktem prát se o ženy);
- Ottův slovník naučný – kolébka Cikán – druhá a v tší země koule uvnitř známé země koule – kartonážní šiška (ironické zahrávání si s vřadou) atd.

Není zbytečné připomenout, že tato hra travestie ustálených pojmů a symbolů velmi připomíná (jako Katzova improvizace o ráji v kapitole *Náboženská debata*) vidění ze záhrobí Epistemonu v Rabelaisově románu. Ovšem fraškovitá komika Osud v plánu alea není přímo ará, ale naopak – přestože se drží nějakého sémantického zázemí, prudce se mní, odráží, zahýbá, odchyluje. Ve tvorbě improvizací ne vytváří nekvané, nahodilé **vn hybridní** (tuhý muž) a **významově hybridní** („*Jeden byl poád ve svých racích kazajce, aby nemohl vypotat, kdy bude konec světa*“) novotvary. Náhlé organizované (podle principu dadaistické „loterie“ výběru slov) inkongruentní dvojice a skupiny se v svém vztáhnou sousedství navzájem protínají a obmáhují si významové složky a odstíny. V tom je jádro modelu komické hry Osud – zejména v imaginárním (i když na jazyce stavěném) rozehrání paradoxu, nikoliv v jejich rozřešení.

Samozřejmě v určitém slova smyslu „*improvizace tvárný princip*“ Švejkova vyprávění není úplně alea podle Cailloisovy úvahy – to není hra, která je založená na pasivním

o ekávání rozhodnutí št st ny. Jde však o to, že se v tomto typu vypráv ní nebo improvizace mluv í nechává prostoupit „svévolí“ jazyka, osudovostí jazykového rozmaru, že nepromýšlí všechno dop edu, ale zachází se slovy, která mu improvizaci „náhoda“ a drzost poskytla, p esn jako v dadaistických básních a kabaretních projevech Haškových. Je bezesporu jasné, že vícemén každá jazyková improvizace spoléhá na n jaký organiza ní princip. V tom je sty ný bod aleatorické hry „odevzdání se osudu“¹⁶ s komickým systémem Osud : živ a mnohotvarn rozehrát nápady nahodilosti tak, aby došlo ke komickému efektu inkongruence a v ní ukryté reduplikace.

D ležit jším bodem rozehrávání slov v prudkých a neo ekávaných spojeních je scénická etuda, vzácný rys komiky Haškova díla, který p esv d iv projevuje práv jeho „polyekraniza ní“ pestrost na úkor tvrzení, že román neskýtá optickou p edstavu: svázaný sv. Václav, svázaný 16. díl Ottova slovníku, vynalézání elekt iny – všechno to jsou výborné scénické improvizace mimo nosnou d jovou linii díla, nezachytitelné konven ními prost edky jednoho objektivu. Hašk v román naopak v jedné historce poskytuje jak p edstavu o rozvíjejícím se d ji vypráv ného p íb hu, tak i o situaci kolem vyprav e, ist dekora n , p estože ta poslední je zahalená tmou informa ního nedostatku.

Na aleatorickém herním principu se vytvá í „prorokující“ deník dobrovolníka Marka, opilecké bláboly polního kuráta Katze a podporu íka Duba, nejvíce je to z ejmé v epizod s popletenou šifrou, kde agonální zápas o rozlušt ní kryptogramu p ináší jen výsm ch št st ny – slovo „seno“ místo slova „kóta“. Ovšem naše uvažování je zam eno p edevším na Švejkovu hru s vypráv ním, takže uvedeme další p íklad.

Velký zjevný improvizátor v Osudech je jednorodí dobrovolník Marek, ale improvizace není cizí ani Švejkovi. Když šikovatel Van k vybídl kucha e okultistu, aby vypráv l o st hování duší, Švejk se pouští do zajímavého p íb hu, jak šel do knihovny s kalhotami vzadu roztrženými a nepustili ho, protože mysleli, že p íšel krást zimníky (zám rná retardace s karnevalovou komikou v aspektu zóny familiárního styku), a jak se potom p evlékl, a co se v jedné knize do etl. P ízná né je, že první ást této historky zaznamenává empirický prožitek vlastní životní zkušenosti, p estože si nikdy nikdo nem že být jist v tom, kdy Švejk vypráví skute n zažité události, kdy k nim n co sám p idává. A naopak – druhá ást je razantní improvizace v stylu Markova deníku.

¹⁶ Princip *agon* znamená dovolávání se osobní zodpov dnosti, princip *alea* vzdání se vlastní v le, **odevzdání se osudu**. N které hry [...] oba principy kombinují. Náhoda vládne tomu, co za karty si hrá „vyfasuje“; ten potom využívá jak nejlépe umí a dokáže, co mu slepý osud nad lil. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závra* . Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998. s. 38 ISBN 80-902482-2-5

...jeden indický císař se proměnil po smrti v prase, a když to prase zapáchlo, že se proměnil v opici, z opice stal se jezevcem a z jezevce ministrem. Potom na vojnu jsem se přesvědčil, že nic pravdy na tom musí být, poněvadž někdo vojáky, když měl nějakou hvězdičku, pojmenoval buď moškovskými prasaty, nebo vbec nějakým zvířecím jménem, a podle toho by se dalo soudit, že před tisíci léty tyhle sprostí vojáci byli nějakými slavnějšími vojvodci. Ale když je vojna, tak je takový stav hováním duší náramně hloupá věc. Čertví kolik proměnilov kprodělá, než se stane, někdo me, telefonistou, kuchářem nebo infanteristou, a najednou ho roztrhne granát a jeho duše vejde do nějakého konu artilérie, a do celé baterie, když jede na nějakou kótu, praskne nový granát a zabije zas toho koně, do kterého se ten nebožtík vtělil, a hned se přesť huje ta duše do nějaké krásy u trénu, z který udělají guláš pro manšaft, a z krásy tebas hned se přesť huje do telefonisty, z telefonisty...

První část představuje typický mechanismus vžití se do schválně nastolené logiky lidové pravdy v této absurdní reinterpretaci hrubých urážek jako atavistický poukaz na vojenskou slávu v minulém životě.

Indický císař je aleatoricky usouvztažen s prasetem a potom i zabit, na významové rovině t sného sousedství se pojem ministra promíchává s obrazy prasete, opice a jezevce. Tím je analogicky naznačena paradoxní odhalená totožnost mezi všemi „vznešenými pány“ a zvířaty, jejichž lidově známé rysy jsou hloupost, špinavost.

Dále je obraz zvířete už brán v přesnějším významu na rovině pejorativnosti, ale jen na chvíli, aby se znovu metafora „setelá“ a objevil se zpětný proud, který začíná od souasných vojáků, pokračuje přes písměný materiálně pozemský obraz zvířete a dostává se až k bývalým slavným vojvodcům, jimiž vojáci za bývalých životů byli. Podobné zacházení s hinduismem a s logikou motivace hrubosti, které převrací kód urážky na slavnostní přiznání atavistické slávy (a přesněný význam na konkrétní), podobné střídání konotativního a denotativního významu slova se může vytvořit jen v improvizaci, kde „*azení představ*“ **odvoduje chaos logikou absurdity**.

Bergson by řekl, a na to jsme se už několikrát odvolali, že materializovaná metafora je komická, protože to je postoj mechanické stereotypnosti oproti přirozenosti jevu. V tomto případě ovšem komika zachází, jak je vidět, mnohem hlouběji. Nevystupí jen s materializací metaforu, ale bez zjevné snahy **obrací motivační podnět na konstituující postoj** mechanismem paradoxní objeveného smyslového kontaktu. Mechanický prohešek oproti přirozenosti je záměrný výstavbový prvek nových obsahově-kompozičních souvislostí. Komika, která se potom objevuje, je jednak radost ze zdání a obdivování svéta tohoto zdání, jednak uvědomělá z inkongruentních dvojic reduplikace – v tomto případě explicitní (císař – prase, jezevec – ministr) a podle principu analogie pátrající po odkazech ve skutečnosti: obraz císaře Františka Josefa se reduplikuje s fikčním obrazem indického císaře. Tato reduplikace je

také i souhrou mezi vyprávěním a tená em a navádí na už slovy rozepsaný temporální p esmyknutý komický kód: vojáci jsou dnes prasata (konotativní), protože kdysi byli vojev dci; císa i jsou dnes císa i, protože kdysi byli prasata (denotativní). Reduplikace uvádí v modu asové segmentace životních prom n vztah k voják m jako pozitivum, a vztah k politik m a veli enstv m v stejném modu jako negativum. I když to není vysloveno, ale jen podáno jako série inkongruentních improvizací ve h e.

Druhá ást vyprávě ní si zase zvolna zahrává s p echodem mezi životem a smrtí a mezi lidským a zví ecím, tj. jde o hravou komickou grotesknost. Migrace duše z vojáka do kon , pak do krávy a potom do telefonisty je zjevná Švejkova improvizace, to už není historka z nekone ných d jin lidských trampot. A v tomto krátkém p íkladu naprosto názorně splývají zmíněné obrazy a pojmy, dokonce za pomoci esoteriky a et zovit navázaných v cných souvislostí – splývají doslova, jako vt lení: lov k – granát – k – druhý granát – kráva – guláš – telefonista. V komických nesourodostech je zú astn na a p eakcentována v modu kuchá ské karnevalové rekvizity, jak sama smrt (v boji a v guláši) tak i nesmrtelná duše, jejíž reinkarna ní cesty procházejí dokonce kotlem kucha e.

Logika lidové pravdy jako šokující motiva ní postoj a mezaliance jako prolamování konven ních jednotlivin a spojení nepat i ných prvk – v p edstavách i v jazyce – tvo í nejpodstatn jší složku hravé komiky Haškových Osud . Je to podn t, který vzniká v okamžiku uv domování nesourodosti, p ináší zárove radost ze zdání podle koncepce Finka, a vyvolává smích podle takzvané Boreckého makroteorie inkongruence. Ovšem to nesta í, aby se tato hra ustavi něho promíchávání v cí, pojm a logických postoj stala skvostem literární komiky eské a sv tové literatury. Za kulisami uv domování inkongruence za íná p sobit mechanismus dotvá ení paradoxnosti na úrovni imaginace. V tom je zvláštní síla komi nosti Haškova díla: v živlu dadaistického improvizá ního b su, který v transu myšlení a v opojení jazykem vytvá í absurdní imagina ní sv t, jenž však vyr stá v recepci tená e jako sv t skute n živý.

KAPITOLA IX.

Komika situace jako hravý princip *ludus*

1. Hra ve vyprávění

O komice Osud se často mluví a píše jako o samozřejmosti, zachází se s ustálenými pojmy a hotovými terminologickými konstrukcemi, a to ne kvůli neschopnosti rozvést myšlenky, ale kvůli vžitému souhlasu s platností těchto stereotypů, jenž nepotřebuje odvodnění a hlubší analytické přístupy. Snad nejúplnější souhrn komických technik představuje ve svém vzácném článku *Spor o Švejka* Milan Jankovič.¹ Tato bohatá ilustrace tvrdí dílny komiky Haškova románu ukazuje jemné instrumentarium umleckých postojů, v jiných svých pracích je Jankovič rozvádí i analyticky.

Uvedli jsme dva základní modely komiky Haškova Švejka první spojený s karnevalem a druhý s hrou. Ovšem existují i osobité projevy komičnosti tohoto díla nemohou připsat k danostem těchto dvou modelů, i když zřejmě patří do komiky hravého typu, ale jejich podstata se odlišuje od mezaliancí a logiky lidové pravdy.

Mezaliance a lidová pravda ve hře jako replika na Bachtinovu karnevalovou koncepci reprezentují především komiku Švejkových vyprávění, smích v hospodských historkách, ilustrovanou nejpodstatnější část komického spektra románu. Nesmí se však zapomínat, že směšnost existuje v Osudech i mimo Švejkovo vyprávění, konkrétně ji v těchto složkách vyprávění, které jsou jiným způsobem funkční vzhledem k mechanismům inkongruence a reduplikace.

Nemůžeme si přitom nárok zachytit všechny odstíny a modulace komiky Osud – dílo je vždy v tónu než postavy jeho zkoumatelů.

¹ Co všechno rozhybává Švejkovu komiku? Parodie a ironie, fantastická nadsázka, paradoxní logika, přímý, který „dokládají“ předchozí případ tak, že ho postaví na hlavu anebo ho alespoň nakřiví, neúnavné nastavování příkladů, které uvolní a zovíjí reakci bezdůležitých komických kontrastů a asociací. Nadměrná generalizace a hned zase lokalizující přesnost. Hýřivá bohatost životních podrobností a nezávazná hra se skutečností. Groteskní netažnost k jakýkoliv lidské situaci, cynický, šibeničný humor – a humor absolutní, komika řísel, hra se slovy, komika jmen, nadávek a vynalézavých označení; komika novotvarů, patvarů, zkomolených slov. Lapidární sentence a vzápětí dokonalé zpreházení poádku v cíl, přímý a následkům, hierarchie v tónu v souhře a slovech v tónu; komika syntaxe bizárně zprohýbané a pomotané. JANKOVIČ, Milan: *Spor o Švejka. Literární noviny*. 1965, ročník 14, číslo 44, s. 1, 3. ISSN 1210-0021.

Jednu část hravé komiky díla lze těžko přidat k stanoveným formám hravých mezialiancí ze dvou důvodů :

- nejde o promluvu vytvářený, ale o slovem vyobrazený dojem smšnosti, tedy především o scénický projev, o **situacní dialog** z toku nám tu;

- není snadno určit, pokud jde o slovní projev, v něm přesně spoívá komické jádro podle stanoveného tídní agon, alea, ilinx, mimikry.

Do jaké skupiny bychom přidali zálibu generála „chcípálka“, který se ze všeho nejraději dívá na to, „*jak se vojáci sami poítají do dvojstupu*“. Nebo obrovskou „knihovnu“ kadeta Bieglera jeho budoucích ještě nenapsaných knih a map různých bitev. Anebo, už v mezích vyprávěné historiky, groteskní inscenace, kde pan Bílek popisuje před svou dcerou a ženou okolnosti, za kterých jeho host a neúspěšný budoucí ze , pan Jenom, přišel požádat o ruku své nejmilejší.

V prvním případě jde o hru, ale na úrovni infantilnosti, která je komická jen pozorována z odstupu, ale ne ve své přirozené podstatě (např. jestli to je dětská hra).

V druhém – o hru, kde se projevuje postoj, který podle klasické formulace Huizingy představuje něco mezi „*dětskostí a mladickou nevyrovnaností*“.

V třetím případě **jde o hru s vyprávěným příběhem a zároveň o hru ve vyprávění** (v *inscenacím modu mimikry*) v tomtéž příběhu, schválně nastolenou a pečlivě odehranou v sérii bizarních situací.

Tak alespoň na první pohled vypadají typy hry v situacní komice díla. (A)

V této souvislosti nesmíme zapomenout na ještě jednu věc: valná část komiky vyprávění v Osudech je spojena se situacními obraty, se situacním vykreslením, scénickým pohybem, popisem. V nich se neuplatňuje tak razantně zmíněný aspekt imaginacní reduplikace v pásmu vnitřním, zdvojení a promíchávání nepatřivých věcí v ose představ, ale především nejobecněji etuda vtipného příběhu, jež se představuje především na úrovni dialogové. Přesto komika hry existuje ve vnějším pásmu vyprávěného celku, a to ve vzájemnosti a v postoji podání dialogového textu, v paradoxní návaznosti akcí, v zdánlivě skrytých analogiích, kde se promítá i imaginacní síla komiky atd. Nejrozumnější situace ve vyprávěných příbězích jsou zpracovány mohutnou tíhou hravého jazyka, i když jde o situace předvedené jazykem vyprávě. Tento jazyk je hravému jazyku opravdových hospodských historek docela blízký, jak se pokusíme dokázat.

Zároveň v této souvislosti lze upřesnit další rozlišení. Situacní komika díla existuje i mimo nekonečné vyprávění všech jeho nesčetných hrdinů, ale ve verbálním plánu narace tzv. všudypřítomného vyprávě. Wolf Schmid rozlišuje dva plány vyprávění: **diegetický** –

vztahující se na vyprávěný svět a jemu patřící,² a **exegetický** – označující plán vyprávění a doprovázející příběhy vysvětleními, výklady, uvažováními, komentáři aj.³ Respektive všechny hrdiny románu vyprávěné hospodské historky a veselé příběhy jsou (aniž bychom chtěli zacházet do hloubky naratologie a terminologie Schmidova) výplody diegetických vyprávění (neexegetických narátorů). Pokud je popis Švejkových osudů produktem nediegetického vyprávění (exegetického narátora). Schmid se zmiňuje o dalších stanovisech v své naratologii (Doležal, Gennete, Paduěva – tamtéž), ovšem kvůli celkové stávající analýze se budeme pohybovat jen v mezích jeho chápání těchto pojmů a budeme používat jeho terminologické rozlišení, a zejména:

- **plán vyprávěného světa** – to, co patří vyprávěné události, plán popisu a realizace děje a pŕohod (*plan diegetický, diegeze*);

- **plán vyprávění** – plán realizace vyprávění a všech doprovázejících výkladů události vysvětlení, interpretací, komentářů, rozvažování nebo metanarativních poznámek vyprávění (*plán exegetický, exegeze*).

To znamená, že hra s vyprávěním byla zatím pozorována v plánu diegetickém, kdy vyprávějí samotní hrdinové Osudů, převážně sám dobrý voják. Tam hra s věcmi, myšlenkami a idejemi staví v své podstatné části na imaginaci. Hra projevuje svou **komplementární pirozenost**, vidí svět v jeho mnohotvárnosti. Ale jak se uplatňuje komika hry v plánu nediegetického vyprávění,⁴ v plánu narace všudypŕítomného vyprávění, tu ještě není zatím znázorněno.

² «...» (... «...») «...».
«...» «...» (... 1997).
«...» «...», «...» (...)
(1951; 1990, 581), *diégèse* «...»
» (1972, 278—279),
«...» -
», «...» — «...»,
[...] ». SCHMID, Wolf:
, 2003. Studia philologica. s. 81. ISBN 5-94457-082-2
³ «...» (... «...», «...»),
(IV ...) *narratio*
»,
SCHMID, W.: tamtéž, s. 81.

⁴ „Nediegetické vyprávění“ je přesnější pojem než nabízející se automaticky termín „exegeze“ jako protipól slova „diegeze“ (zobrazovaný, vyprávěný svět). **Nediegetické vyprávění všudypŕítomného vyprávění zahrnuje složky exegetické a zároveň buduje v čnou, obraznou, dějovou a situační „rekvizitu“ vyprávěného světa, tedy obsahuje také složky diegetické.** Proto termín „exegeze“ bude používán jen vzhledem k samotnému „*aktu vyprávění nebo popisu, představujícímu změny ve v domě zprostředkující narativní instance*“ (viz W. Schmid, cit. práce s. 20.) S ohledem na to pro základní linie vyprávění v dalších úvahách o Haškově Švejkovi bude používán Schmid v termínu „nediegetické

Stává se, že jen připomenout, že mnohokrát po klíčovém Danešově švejkologickém článku byl zdrazován rozdíl mezi písmou a hrdin Osud (de facto prvkem diegetickým) a a všudypřítomného vyprávě (základem exegetickým). A toto důležitě upozorování Fr. Daneše je doprovázeno názorem na to, že autorská, rozumí se plán nediegetického vyprávění, je záměrně chudá, aby se na jejím pozadí citelněji zvýraznila „živost a bohatost písmých a i“;⁵ rozumí se plán diegetický. Znamená to ovšem, že v plánu vyprávění, z pozice nejvyšší vyprávěcké instance, neexistuje komika hry? Danešova analýza to nepopírá. Lze ještě dodat: komika hry existuje i v plánu nediegetického vyprávění, i když není tak zjevná a nestojí příliš daleko na jazyce.

Takže v odlišnosti od bohaté imaginace hry Švejkových historek, kde se projevuje **hra s vyprávěčským jazykem**, pozorujeme ještě další dvě roviny:

- rovinu diegetického vyprávění (ve vyprávění jiných postav) v těchto úsecích, kde komika hry existuje ne tak výrazně v samotném jazyce, jako **v jazykem vytvořených situacích**;
- rovina nediegetického vyprávění, kde komika spočívá **v modelování příběhu a v konstrukci situací a v jejich rozvádění**, sekundárně však i v jazyce. Neznamena to nesouhlasit s Danešem, jen upřesníme, že „chudoba“ jazyka má své vzhledem ke komické funkci podklady. **(B)**

Nesmíme zapomenout, že navzdory Barthesově heslu o smrti autora⁶ Jaroslav Hašek jako autor stále „žije“ mnohem houževnatěji život než za svého skutečného pobývání na světě. Pozorujeme to v hodnocení, že je „Hašek v hlas vyprávě“ záměrně chudý, až referující, prezentující, když postupně inklinuje k dojmu, že by se mohly mezi autorem a jeho vyprávěním zamlžit zjevné fikční hranice.⁷ Obdobný postoj není cizí každému milovníku

vyprávění“ (tamtéž, s. 84). Ovšem je zcela jasné, že v Osudech **nediegetické vyprávění je vedeno instancí exegetického, všudypřítomného narátora**.

⁵ Jazyk a styl „Dobrého vojáka Švejka“ není jednotný. **Z etelně se od sebe liší partie vyprávění a písmých a i**. Všimneme si nejprve částí vyprávění. Celkově můžeme říci, že tyto partie jsou po stránce jazykové méně výrazné a pestré než písmých a i. Síla Haškova Švejka je především v jediné schopnosti autorů reprodukovat mluvenou řeč se všemi jejími odstíny a v celé její široké rozloze. Ve srovnání s tím zdají se nám části ostatní na mnohých místech **výrazově chudé, ba někdy i toporné nebo jazykově nedostatečně zvládnuté**. [...] Hodnotíme-li uvedené jevy s hlediska daného uměleckého díla jako celku, vidíme, že v tštinou ještě zesilují nevýraznost, šedost autorského textu, aby se tím z etelněji od nich odrážela **živost a bohatost písmých a i**. DANEŠ, František: Písemná k poznání jazyka a slohu Haškových osudů Dobrého vojáka Švejka. *Naše řeč*. 1954, ro. 37, č. 3-6, s. 124, 133.

⁶ In: ...: ...: ...: ...: ...: ..., 1989, s. 384-390. ISBN: 5-01-004408-0

⁷ Hašek v hlas vyprávě se zjevně činí nárok na to, aby mu byla vnována zvláštní pozornost. [...] Tento zcela zjevný důraz na výhradně **referující funkci vyprávě** má určitý smysl: Hašek dává všem prostědky na srozuměnou, že si **události románu ani nevymyslel, ani je nepřetvořil v literárním záměru** nebo svévoli, ale že je jedině **prezentuje**. Jinými slovy: Hašek ustaví n zdrazuje, že uvedené skutečnosti mají jednoduše jeho spisovatelským počináním. FRYNTA, Emanuel: Hašek, der Schöpfer des Schwejk. Artia: Praha 1965, s. 80. (Cit podle BLAŽÍČEK, P. mysl: *Hašek v Švejk*. Praha: československý spisovatel, 1991. s. 92-93)

Švejka. Je nápadné, že psychologický portrét exegetického narátora (vypravěče) má velmi blízko k samotnému Haškovi, nehledě na to, že v díle jsou i náznaky memoárové, jež prozrazují, že ta „básnivá“ skutečnost, která vytváří hmotný, životaplný podorys vyprávění, je skutečnost známá, osudově prožitá.⁸ Je jasné, že se z etelem na základní rozdíl mezi instancemi autora a narátora, Hašek promítl do obrazu vypravěče mnoho ze základních rysů své vesele-smutné lidské a tvůrčí podstaty. Ovšem právě v modu nesouhlasu s Barthesovým esejem lze připomenout, že podle starších názorů všechno v literárním díle je důsledkem vlnění a života autora.

Tyto úvahy byly uvedeny hlavně z jednoho důvodu: založit tezi, že otázka situace výstavby a její komičnosti se projevuje ve dvou rovinách, tedy nejen v plánu dění; že právě strukturní a referující jazyk vypravěče má také velký podíl na té zvláštní komické situaci.

Hravé situace formace v plánu diegetickém mají oslabený vztah k vyprávění, vyprávějí v něm diegetičtí náročníci, a každý z nich nese svou charakteristiku odpovídající jeho podstatě. Ovšem v plánu nediegetického vyprávění se situace konstrukce vytváří výhradně slovem vypravěče – jde o **komiku výstavby situace románového dění**. Tento rozdíl lze spatřit především v různých hlediscích (point of view or narrative mode, Le point de vue, Die Erzählperspektive) diegetických narátorů a všudypřítomného exegetického vypravěče a jejich jednotlivých plánů – nejvíce jazykového, ideologického a perceptivního (viz cit. práce W. Schmidta s. 67-81), které mají ke komické situaci zetelný vztah. Protože situace komika v literatuře zahrnuje i mimodějové skutečnosti – tj. není pouhým souhrnem dějových akcí, ale – samozřejmě – je i *funkcí doprovodného vyprávěcího slova, jež vytváří tyto akce*. (C)

Po těchto vstupních úvahách už můžeme uvést další typ komické hry jazykového rázu – ztvárnění situací, který je odlišný od komické hry s vyprávěním hlavně v jednom aspektu, v rovině imaginace. **Hra s vyprávěním** (kde je jazyk primárně hmotou, sekundárně nástrojem hry – viz později Bergosnovo rozdělení, cit práce, s. 52.), jejímž stejným vzorem jsou Švejkovy hospodské historky, je spojena s tím typem komiky, o kterém ještě Bohuslav Brouk, jeden z prvních českých teoretiků komičnosti, mluví jako o **komice myšlenkové**.⁹ Pokud

⁸ V Osudech dobrého vojáka Švejka neopakoval Hašek svůj předválečný bohémský postoj, i když se tu vzpomíná ve mnoha scénách a autobiografických motivech. Svou individuální ústředností na hodnocení zobrazované skutečnosti pevně ukrývá a citlivě odvažuje. *Chce vydat pravdivé svědectví o holé skutečnosti, chce vzbudit dojem jako by se skutečnost odvíjela sama, bez jakéhokoliv zásahu zvenčí*. Spisovatel ji pouze **rozehrává**, podává zprávu o tom, co byla válka a co znamená v duši prostého člověka. „Básníkem“ se tedy v Haškově pojetí stává sama skutečnost. Bezprostřednost zobrazení, **osobitý povahový „neliterární“ vzhled** se tím neztrácí. PYTLÍK, Radko: *Jaroslav Hašek*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

⁹ Jazykovou komiku neboli komiku závislou na kvalitě výrazového materiálu, lze sice oddělit od komiky situace, avšak nikoliv od komiky **myšlenkové**, jelikož mnohdy komický úsudek, mnohá komická myšlenka důležitě závisí na vzniku jedině specifické povaze výrazových prostředků. BROUK, Bohuslav.: *Jazyková komika*.

hru s výstavbou situací můžeme nazvat **hrou ve vyprávění**. Ta existuje *jak v diegetického, tak i v nediegetického plánu* vyprávění (kde je jazyk primárně instrumentariem hry) a koresponduje s **komikou scénickou, ilustrací a i referující, prezentující**, jak trefně popisuje Hašek v vypravěčský jazyk Em. Frynta. Dále bychom ještě dodali, že hra v situacích je i zobrazující, vizualizující, dějová, se zvláštními konstrukcemi model skutečnosti a vztah mezi nimi, přičemž její konstituující složkou je znovu inkongruence. **(D)** Samozřejmě ostré hranice mezi oběma typy neexistují.

V souvislosti s touto základní polarizací je nejvyšší čas položit si otázku: s čím si hraje literární hra, aby v situacích uskutečnila inkongruentní spojení a dosáhla komického účinku. Dalo by se říct s věcmi, ději a jejich konstelacemi. Jelikož probíhá v plánu „reality“, je docela omezenější oproti myšlenkové komice ve hře s vyprávěním, ale také má svá kouzla. Scéna s Katzendrekem pozorovaná v minulé části, scéna analyzovaná z úhlu pohledu karnevalového modelu komiky, je v podstatě také velkolepou ilustrací situace komiky v plánu nediegetického vyprávění, ve kterém probíhá mnohonásobné křížení perceptivních, ideologických a jazykových hledisek.

2. „Chudý“ jazyk vyprávění a jeho funkce

Můžeme bychom zobecnit, že „šedý“ jazyk vyprávěcí, jeho „výrazová chudoba“ neplní jen funkci neutrálního pozadí, na kterém má jazyk postav, jazyk příměří, vyniknout, ale:

- propojuje se konstruktivně s příběhem a hrdinami a vytváří situace, jejichž součástí je dialog mezi postavami – tj. prostě řečeno, že chápeme nediegetické vyprávění jako **spojující prvek v strukturaci situací**;

- spojuje své tvůrčí síly a děje kolem mluvčích postav, konstruuje scénografickou polohu situací a jejich dějové plynutí – tj. opět metaforicky chápeme nediegetické vyprávění jako **nosič hmotných, obrazných a nakonec i významových struktur**. **(E)**

V prvním ohledu si už dávno Daneš povšiml, že ekonomická je vyprávění přibližně ve své disbalanci oproti příměří jako její dynamizující faktor, kvantitativně. V plánu druhém přibližně jako organizující faktor, kvalitativně. Jak „šedost“ nediegetického vyprávění organizuje komiku situace, je otázka konstruktivního, ne povahového rázu, ale je pravda, že

Praha: Václav Petr, 1941. s. 11, 16-17 Rádi ještě k tomu dodáme, že děkuje za svůj vznik i kombinacím jazykových prostředků – BD.

pragmatická, stručná, lapidární a střízlivá příznakovost vyprávění zhušťuje v čisté a důvěrné souvislosti, předvádí je v těsném sousedství, oživuje je „ekonomicky“ a koncentricky se zteplem na funkci omezených materiálních a pojmových prvků – tj. nerozmlňuje obsah, střídání akcí, systém vztahů. Tak jazyk vyprávění nabývá výrazných zhušťujících rysů, zvlášť v aspektu komického komentáře, kde potenciálně umožňuje rychlejší a snadnější **hravou kombinovatelnost** mezi uváděnými skutečnostmi. Ale neméně důležité je to, že po stránce formální ten „asketický“ vypravěčský tón zachovává od popisovaných situací zvláštní vzdálenost – neshoduje se s nimi, neprožívá je, nepropojuje se s jejich emocionálním světem, neobtěžuje se složkami jejich děje a materiálních podrobností, jím výrazně poznamenává svou **operační distanci** a **řídící funkci**. Slovo nediegetického vyprávění nejen referuje a prezentuje, ale i ukazuje, že si je „v domo“ svých referujících funkcí, že prezentace události je funkcí jeho tvorivého. Prostředně, že umí s příběhem zacházet, vytvářet, modelovat, rozehrávat, hrát si s ním. **Hra ve vyprávění** existuje nesporně v plánu nediegetické narace, a to především na půdě vykonstruování situace (ve vytváření vyprávěného světa – diegeze), kde je jazyk prostředkem hry. V tomto hravém postoji se projevuje **Caillois v princip ludus**.¹⁰ (F)

Lapidární, nedbalý postoj vyprávění nejenže vykazuje svůj odstup od románového světa, svou nesplývavost s ním, ale je svou výraznou hbitostí velmi úspěšným prostředkem trefných *lakonických, ale synteticky významov bohatých komentářů*. Stručnost a „povrchnost“ vypravěčova jazyka, schopnost uchopit nejdůležitější rysy a souhrn je podat v komplexním rámci, se projevuje i v úzkých mezerách mezi replikami postav, jako je jízda s opilým Ottou Katzem (kde je nediegetické vyprávění **spojující prvek**), i v rozsáhlých ilustracích pasážích, jako je popis polního oltáře (kde je nediegetické vyprávění **nosi** obrazových a významových struktur). Nenáročnost výběru lexikálních prostředků, spontánnost, přecházející v improvizaci, účelná zhušťující syntax (nezávislá rytmicky propracovaná), vytváří dojem „nezáměstnosti“, „neprofesionálnosti“, roztržitosti vyprávění, ponechávání faktů a reálií napospas tenáskému vnímání, ten *„osobitý přístup „neliterárního“ vidění“* (R. Pytlík), celkově modeluje blízkost vypravěčova jazyka *Osud* ke každodenní běžné komunikaci.

¹⁰ Obecně vzato nabízí aspekt *ludus* primitivní touze se vydovádat a pobavit libovolně a **ustavené obmývané pekážky**. Vynalézá nesčetné množství příležitostí a struktur, v nichž se uspokojuje jak touha lovků po uvolnění, tak další potřeba, které není schopen se vzdát, totiž **potřeba realizovat** bez nároku na odměnu **svě v domosti, pili, obratnost a úsudek**, uplatňovat schopnost sebeovládání, schopnost odolávat útrapě, únavě, panice nebo opilosti. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998, s. 55. ISBN 80-902482-2-5

Ovšem tento nezatížený způsob vyprávění je svými rysy podobný mluvené strategii hospodské historky, jejímu nekanonickému nehierarchizovanému sv tonázoru. Vyprávění v modus zahrávání si v příběhu není tak dalek od Švejkových povídaní, ten přístup k faktům a dějům je ukázán v samotném začátku díla: ... *ekla posluhova ka panu Švejkovi, který opustiv před léty vojenskou službu, když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých neistokrevných oblud, kterým padl rodokmeny. Krom tohoto zaměstnání byl stížen revmatismem a mazal si prou kolena opodeldokem.* Nashromáždění fragmentů inkongruentních a překvapivých skutečností a událostí jako schéma budoucích nekonečných Švejkových etic udává zejména hlas vyprávěle. Švejkův způsob vyprávění je blízký niediegetickému vyprávění zejména v spontánnosti výběru vyjadřovacích prostředků a v struktuře koncentrovaných syntagmatických úseků, které se však na rozdíl od obyčejného niediegetického vyprávění rozvádí v dlouhých periodách.

Emocionální nezaújatost, střízlivá až statistická konstatace faktů, syntetizace v struktuře fráze (*prohlášen za blba, padl rodokmeny, mazal si kolena opodeldokem*) připomíná něco zcela odlišného než neprofesionálnost nebo záměrná jednotvárnost jazyka za účelem vyzdvižení „pestrosti“ skutečností (což je nesporným, ale ne jediným výsledkem tohoto postoje). (G) Připomíná nejspíš hravou lehkovážnost v přístupu k němu, sebevdomé ovládnutí slovem vystavěného svta, klidnou jistotu mistra, který pevně ví ve své síly. V jádru této šedivosti vyprávění spoívá tajemství bolestně známého, ovšem nepoznatelného enigmatu Švejka, jeho nerozluštitelnost, nejvtší hra švejkologie, již tak dobře postehl Nikolskij jako „*recesní hru se tená em*“. (H)

Aspekt *ludus* v rovině niediegetického vyprávění si nehraje jenom s tenáí. Hra je tvrdím postojem výstavby díla, v drobných epizodách a v celistvé spirálovité kompozici. Místy dokonce nabývá rys dramaturgické poznámky: „...*Okamžitě, jakmile povíte sluchátko...*“ *Pauza. Nové zvonění, Švejk bere sluchátko a je zasypán spoustou nadávek: "Vy dobytku, uli níku, lot e jeden..."* (Kn. II, kap. 5) Aspekt *ludus* se projevuje ve výzvě (v svérázné „pěkážce“ podle Cailloise) a ve snaze vystavit inkongruentní situaci a předvést ji tak, aby její rozuzlení vyústilo v komický efekt. Tato definice by mohla platit pro každé humoristické dílo, proto raději hned upesníme: **strukturovat a předvést zároveň na před reality, ale prostředky paradoxu, groteskní výjimečnosti.** Strukturovat ji tak, aby byla na hranici **možného, ale nepravd podobného.** Proto celý román má podobu hospodské historky v kompozičním makrorámci. (I)

Splývání reality s groteskní nepravd podobností je tak jemná v c, že se z toho t žko m že zrodit komika. Inkongruence tohoto typu by spíš nabízela bolestivou mutaci skute nosti – z obdobného postoje vzniká skli ující a d sívá perspektiva Kafkovy Prom ny. Komika, jež zakládá na splývání reality a absurdity je prioritou filmové grotesky a gagu, jak p esv d ivé tvrdí v své knize Petr Král.¹¹

Aspekt *ludus* v komice vypráv ní Osud spo ívá práv v tom, že strukturuje a podává **živou optickou p edstavu** karikaturu znázorn né skute nosti v skv lých, scénicky plastických situacích, jejichž „pohonná“ síla je *klaunský paradox promíchávání dvou postoj , groteskní nepravd podobnost st etnutí dvou d j .* Nebo e eno slovy Zde ka Ho ínka – vypráv ní v Osudech oproti h e s vypráv ním v plánu diageze je jakousi metahrou, která se v í tená í (u Ho ínka divákovi) hraje v nap tí mezi iluzí a deziluzí.¹² Pokud se idea Nikolského zakládá na tom nap tí a na „polovi ní ví e“ v podstatu Švejka, zde zastávané stanovisko formuluje další hypotézu – že nediegetické vypráv ní Osud je **metahrou v aspektu ludus**, jež si hraje se vším v plánu diegetickém tak, že spojuje hrav **skute nost s paradoxností**, aby z toho p edevším v rovin d jové plynula **p ekvapivá nesourodá situace. (J)**

Zde zastáváme zcela opa né stanovisko oproti tandemu Klos-Taussig, blízké Mathauserov ideí polyekranizace. Ovšem jde o t í r zné typy media „optické p edstavy“. Klos-Taussig mluví o mediu tradi ního kina, Mathauser o multiscénickém mediu Laterny magiky, pokud tady jde o medium **slovní ilustrativnosti**. Práv na tom pravd podobn stav l autor Jaroslav Hašek své kabaretní improvizace – na klaunském montování a demontování skute nosti, na promítání své p ítomnosti t la i ducha za hranice lidské fyzické integrity.¹³ Práv na tom stojí i vyprav v postoj p i konstruování situací, na optické p edstav hravé slovní ilustrativnosti, která vytvá í klaunské et zce skládání a rozpad skute nosti. Je-li tato optická p edstava zachytitelná medii kina, multiscénografie nebo dokonce animace (míní se

¹¹ Viz KRÁL, Petr: *Groteska, ili, Morálka šleha kového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN: 978-80-7004-092-8

¹² Na rozdíl od hry ve vlastním smyslu divadelní hra svá pravidla nejen porušuje, obm ũje, m ní, ona si s nimi i zahrává, hraje, stávajíc se tak jakousi **metahrou**. Ve všech rovinách textu a inscenace, nejr zn ějšími zp soby a postupy. Vytvá í-li každá divadelní hra jistou iluzi, a ũž iluzi skute nosti, nebo iluzi hry, je tato iluze vždy spojena s **polovi ní vírou** (halfbelief), která umož ũje esteticky se kochat i rozho ovat Jagovými intrikami a nest ílet p ítom na jejich zlo inného p vodce. Každá smysluplná divadelní hra se hraje v nap tí **mezi iluzí a deziluzí**. HO ÍNEK, Zden k: *Paradoxy hry. Divadelní Revue*. 2003, ro . 14 , . 4, s. 3-10. ISSN 0862-5409

¹³ Caillois vidí a poznamenává tuto souvislost mezi hrou a lidským t lem nap íklad v poušt ní draka. Zmi ũje se, že toho si povšiml už Kant, a odkazuje na p íslušnou bibliografii (cit. práce s. 51.). V rozší eném plánu by se to dalo vztáhnout i na všechny hry s mí em, v dnešní dob i na všechny po íta ové hry s imitací asoprostorových parametr . V literárním díle se ovšem také m že promítat p ítomnost autorovy instance skrze instanci vyprav e do samotné podstaty um leckého sv ta (diegeze). To je další d vod, pro který asto výklady Osud procházejí analýzou autorovy osobnosti nejenom z hlediska podstaty um lce, ale i z hlediska její kulturn -psychické a emocionální stránky.

vynikající Trnk v film) je už jiná v c, ale nelze popít existenci této představy. Existuje-li něco společného mezi autorem, vypravěčem a Švejkem, je to hravá nálada v pohledu na svět.

Obecně jsme došli k těmto závěrům:

- A. v situační komice díláme na první pohled pozorovat tři základní typy hry:
 - typ **primitivní infantility**;
 - typ, který je něco mezi „**dětskostí a mladickou nevyrovnaností**“;
 - typ kombinující jednak hru s příběhem a se situací, jednak **hru ve vyprávění**, uvnitř situace (koexistence hry v plánu dění a vyprávění – pro příklad byla dána historka pana Bílka a pana Jenoma);
- B. v souvislosti s posledním typem byla naznačena existence dvou rovin situační komiky odlišné od Švejkových historek: diegetická, kde vyprávění postav staví komiku především na strukturaci situací (ne tak na jazyku) a niediegetická, kde komika existuje zase v strukturaci situace, ale i v jazyku jejich zpracování;
- C. toto rozdělení podporuje obměna hledisek (point a view) v prezentaci a v pohybu komických situací z jedné polohy do druhé, především ideologických, jazykových a perceptivních;
- D. komika **hry s vyprávěním** Švejkova typu spoívá především v „myšlenkovité“ komice, komika **hry ve vyprávění** v celistvé situaci, v postojích scénických, popisovilustračních a dějových, ale u obou je konstituující složkou inkongruence;
- E. „chudý“ jazyk vypravěče se s příběhem a s postavami diegetické roviny spojuje při vytváření komických situací anebo s toutéž situací kolem hrdin konstruuje jako nositel hmotných, obrazných a významových struktur;
- F. chudost jazyka je záměrná, funkční: stručnost výrazu umožňuje plynulejší hravou kombinaci mezi skutečnostmi, poznamenává operativní distanci a řídicí funkci vypravěčova jazyka, celkem patří k hernímu principu *ludus*;
- G. k dalším rysům „šedého“ jazyka vyprávění patří ekonomický, syntetický, ale významově přesný komentář, výběr nejdůležitějších složek skutečnosti a jejich komplexní prezentace, nenáročnost a spontánnost

výběr lexikálních prostředků, úředná a zhuštěná syntax, syntetická struktura fráze, emocionální nezájatost, statistická konstatace fakt, celkem blízkost ke každodenní komunikaci a vůbec k jazyku hospodské historky Švejkova typu (i když ne totožnost s ní);

- H. v plánu nediegetického vyprávění probíhá nejvtíší hra díla, enigmatičnost Švejka, kterou ruský švejkolog S. Nikolskij určuje jako recesní hru s tenáem;
- I. aspekt *ludus* v plánu výstavby situací se projevuje v jejich strukturování a předvádění na před realitu prostředky paradoxu a groteskní výjimečnosti, na hranici možného, ale nepravd podobného;
- J. nediegetické vyprávění *Osud* je metahrou, která si zahrává se všemi hrami v díle a všechny situace předvádí jako živou optickou představu mediem slovní ilustrativnosti.

3. *Typy a principy situací komiky a jejich jádro situace*

A) *Paidia, puerilismus a ludus*

Caillois určuje aspekt *ludus* jako zápas ne se soupeřem, ale s překážkou, ale právě tím naznačuje jeho příbuznost s typem agon. Pojali jsme hru se zobrazením komických situací jako tvůrčí výzvu, jak vytvářet hravé konstelace prvků paradoxnosti na pozadí reality. Pro komiku *Osud* je tento aspekt *ludus* výrazně typický. Vzhledem k perspektivě dalšího výkladu uvedeme, že co do předvádění komických situací hravý aspekt *ludus* existuje výrazně i v dobrodružstvích Ostapa Benders, ve velké míře v Nušimovské Autobiografii, méně v bulharských dílech. Je celkem vzato konstruktivním postojem pro humoristickou literaturu vůbec, ale v žádném jiném nám známém literárním díle neexistuje s takovou odrazností, zvláště v propojenosti paradoxu s realitou, jak v Haškových *Osudech*. Konkrétně ji – **v zázornění reality jako paradoxu a paradoxu jako zcela reálné složky skutečnosti.**

Ovšem se nesmí zapomínat, že pojem *ludus* – aspekt hravého zmocnění se něčeho – je odlišný od Boreckého termínu *ludismus* (česky parafrází – *hravost, která umožňuje, abychom našli v inkongruenci jako ve hře specifické uspokojení, radost a zálibu*).

Ludus existuje v plánu nediegetické narace jako vyprávění v postoj v modelování světa diegeze, ale existuje i v plánu diegetickém, když vypráví postavy románu jako jiná narativní instance. Proto budeme odlišovat ***ludus* zobrazující** (vyprávění v) a ***ludus***

zobrazený (postavami díla předváděný, vyjma Švejka pro kterého jsou samostatný klasifikační parametry). Bylo již zřejmé, že komika situace má tři základní typy. Princip *ludus* je představuje typ vysoce organizované hry, která zná regulaci a dodržuje pravidla.

Typ primitivní infantilnosti se dá vyložit podle Cailloisova výkladu o zkáze her. Například podivuhodné záliby generála „chcípálka“ jako i oblíbeného „cvičení“ latrinengenerála mohou být spatřeny skrze optiku zkázy mimikry, zkázy metafory armádní disciplíny a bojového ducha. Ovšem je k dispozici ústřednější interpretace. V infantilní vášni generála „chcípálka“ panuje živelný, ovšem bezmocný princip *paidia*¹⁴ – opakem principu *ludus*. Princip *paidia* najdeme skoro vždy tam, kde by se mohlo mluvit o nějaké „zkáze“ nebo infantilnosti hry, protože jeho neuspořádanost, nesystémovost, chaotičnost, divoká spontánnost jsou výsledkem prvotních nekultivovaných herních impulzů, jež jsou svou primitivností a neorganizovaností velmi podobné degradaci svetonázoru a přirozenosti hry. Princip *paidia* existuje tam, kde postavy románu ve snaze zahrát si jsou dovedeny k hranicím lidské podstaty nebo sebekontroly. Patří sem například všelijaké formy opilosti, šílenství, extrémních projevů a dynamicky nekontrolovatelných zvláštností (například moská etuda se sledím ocasem porůčka Dankla je zkrácení principu *paidia* s herní kategorií mimikry). Principy *ludus* a *paidia* představují protikladné póly kontinuity organizace her, nebo podle Cailloise posun „od živelnosti k pravidlu“. V této ose se mohou konfigurovat všechny tři základní herní kategorie. Princip *paidia* není tak čistý jako projev, který Huizinga nazývá **puerilismus**

Puerilismus je druhý základní typ komiky situace. Tento sociokulturní jev je tak blízký hře, že sám autor přiznává svůj zmatek, když před vydáním *Homo ludens* považoval tyto formy za herní. V porovnání s Cailloisovým typem *paidia* jde o stadium vyššího psychického vývoje, který však má daleko do zralosti. Jde už o organizovanou formu pseudoherní nálady, která není ovšem nic víc, než nekultivovaná vlastnost, „habitus“ daného postoje, ovšem ne v plodném slova smyslu Hérakleitova, ale v plánu tvrdošíjné rozmarnosti, psychické nevyrovnanosti, postojové neadekvátnosti a nepřiměřenosti chování. Tato rozloha

¹⁴ Na první pohled je slovo *paidia* trochu zavádějící, jelikož připomíná slovo *paideia* s významy: 1) výchova; 2) vzdělání; 3) kultura. Ovšem jde o slovo *paidia* s významy: 1) hra, zábava, žert; 2) zápas. Jak *paidia* tak i *paideia* jsou deriváty slova *paion* s obecným významem „dítě“. Ještě je známo sloveso *paion* s významy: 1) hrát, bavit se; 2) hrát na hudebním nástroji; 3) žertovat, vysmívat se. Etymologicky pojato je Caillois v výběru slova *paidia* (o němž pojednává i Huizinga v *Homo ludens*) pro obecný význam „infantilní, primitivní, živelná, neorganizovaná hra jako u malých dětí“ je zcela korektní. **V naší analýze tím termínem budou označovány nešikovné, primitivní a infantilní podněty zahrát si s něčím nebo s jak.** Citované významy slova jsou podle slovníku: LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9th ed. Oxford: University Press, 1996. s. 1287-1288. ISBN 0-19-864214-8

pseudoherního aspektu je v Osudech velmi široká. Od sešit kadeta Bieglera a výrok poručíka Duba až k telegramu šíleného brigádního generála. Komika jak v puerilismu, tak i v aspektu *paidia* je především záležitostí vyprávění i-li z sobu vytváření situace.

Ovšem v puerilismu se výrazně uplatňuje protiklad významné Bergsonovy koncepce smíchu, protiklad „přirozenost – mechanizace“, který se stává jádrem inkongruentní konfigurace. To je jediný styčný bod Bergsonovy teorie a hravého modelu Osud, jeho názory jsou velice dobře aplikovatelné v jiných komických technikách a postojích díla, ovšem v rámci komiky hry se dají uplatnit jen na p d puerilismu.

Ovšem základní antinomie Bergsona „přirozenost – mechanizace“ je pro chystanou analýzu puerilismu (v pojetí Huizingy) zcela použitelná právě proto, že sama staví na pojetí nesourodosti. Jeho esenciálního názoru, že smích je napravující reakce, podv domá sociální korekce v i nepřirozené mechanizaci, se v našich úvahách nedotkneme, přestože bezesporu představuje jeden z nosných sloupů v teorii komiky.

T etí typ komiky situace – ludus: vypravění v ludus jako metahra – slučuje realitu s paradoxností a v ohnisku inkongruentního stětnutí vyvolává známý neodolatelný smích; *ludus diegetický* – *ludus postav díla* projevující se jako hravé, skoro ceremoniální, vytváření situací slovy (blízké k univerzálním Švejkovým verbálním hrám). Oba aspekty *ludus* mohou předvádět základní typy i aspekty herního chování a konfigurovat se s nimi.

B) Uskutečnění situace jako dějové jádro – rozlišení oproti aspektu ludus

Situace komika v **akční náplni vyprávění**, tedy soubor dějů a jejich souvztažností, psychodynamiky pohybů jednotlivých postav, zápletek, vlastností hrdinů a jejich konkrétních projevů v daném případě – včetně celého obrazného, předemtového a prostorového úseku svéta a konkrétní antropologické detaily (lidské chování a jednání) a lineární rozvržení tohoto úseku v plastické scénografii tady, v analýze Haškova „Švejka“ z hlediska hravého modelu rozebírána nebude. Nazveme celý ten bohatý komplex „**uskutečnění situace**“, abychom odlišili tento přednostně diegetický korpus od obou ludických plánů – *ludus zobrazující* (který je záležitostí nediegetického vyprávění a může obsahovat složky jak diegetické, tak i exegetické) a *ludus zobrazený* (pojat zde jako jev diegetický).

Když jazyk nediegetického vyprávění popisuje danou situaci bez zjevného hravého podnětu, jen referenčně, nebo když hrdina nenastoluje hrajícími si slovy danou situaci (jako když pan Bílek sehrává „zasnoubení“ své dcery s „originálním“ zetím) nelze mluvit o aspektu

ludus. Tehdy už jsme na *podání realizace situace et zce*, kde rozhodující slovo má **djová kontinuita**, pedimentový svět, **et a chování postav**, více vystupuje **dialog** a **průběh děje** je ohledně hravosti relativně samostatný – „emancipován“ od ostatních ludických zábrůh nediegetického vyprávění.

Uskutečnění situace je **djové jádro** velkého a mnohotvárného komického situace spektra, kam patří také všechny diegetické složky vyprávění všudypřítomného narátora (exegetického tj. vysvětlujícího komentátora a nediegetického vypravěče), zejména popisy všech jednotlivých situací průběhu. S ohledem na vyprávění všudypřítomného narátora zdali daný situace diegetický prvek, prvek vypravěčského světa, patří aspektu *ludus* nebo obecnému uskutečnění situace, **rozhoduje hravý impuls vyprávění**: pokud existuje, je to *ludus*, pokud ne, je to „pouhé“ situace uskutečnění. Ovšem základní typy hry mohou být pozorovány ve vývoji situace mimo plán *ludus* (mimo hry narátora – *ludus* zobrazující) a mimo historiky vyprávěné Švejkem a jinými postavami (*ludus* zobrazený).

Nesporně agon, mimikry, ilinx a alea mohou být nalezeny a osamostatněny právě v tomto *djovém jádru* jednotlivých situací, v diegetických referencích vyprávění všudypřítomného narátora a v živých dialogích umleckých postav, ale nebudeme se u toho zdržovat a je také do jisté míry zbytečné to rozvádět. A to z následujících důvodů.

1. Hrová komika Osud totiž především ze Švejkova vyprávění a vyprávění ostatních postav, je výrazně verbální a inovativní postupy by měly hledat nové prostory interpretace hlavně v této oblasti typické pro Haškův román.

2. *Djový situace plán* je i bez toho bohatě zastoupen a analyzován jako pozadí nejrozvinutějších projevů komiky v souvislosti s pohledem karnevalového a zčásti i hrového modelu, takže byl nepřímo naznačen.

Ale přesto jen letmo zmíníme možné směry analýzy hrové komiky na základě tzv. **situace uskutečnění** – ilinix naznačíme komiku hry v situacích, kde není Švejkovo vyprávění a kde není postoj *ludus* – vypravěč v i hrdinovi (zobrazující nebo zobrazený).

Mimikry je hra paní Katy se Švejkem, která zahluje své chvilky inscenací vojenského rozkazu.

Agon je vystupování kadeta Bieglera před celým *djovským sborem* v epizodě s popletenou šifrou, kde „nechtěně“ ostouzí kapitána Ságnera – Biegler vždy rád hraje „intelektuála“.

Inlix je celá kapitola *Náboženská debata*, a to vzhledem ke Katzovu kolegovi a v *bec* k destabilizaci religiózních hodnot.

Alea je významná situace s vypitím láhve koaku – i přes citelné agonální složky převládá postup sázky, ponechávání události štěstí (je-li tam pumpa nebo ne). Samotný souboj mezi Dubem a Švejkem je alegorický, má povahu sázky.

Ve všech těchto epizodách všudypřítomný vypravěč „neutrální“ popisuje dějový a vcný arzenál situace, nezahrává si s jejím ztvárněním – to je ponecháno dialogu, vcným souvislostem, hlavním příběhem. Ovšem ohledně komiky hry je v Osudech mnohem typičtější a významnější právě hra s vyprávěním a hra ve vyprávění.

Uskutečnění situace jako dějové jádro tvorby bude centrem pozornosti v úvahách o komice ve vrcholných satirických dílech bulharské, ruské a srbské beletrie. V nich je diegetické vyprávění zastoupeno slabě, verbální komika existuje na jiných úrovních a v nich základní typy hrového modelu – agon, ilinx, alea a mimikry – budou především pozorovány v příběhu jednotlivých situací. S touto předložkou domluvou pokračujeme dál v představení dvou typů plánu *ludus*.

4. *Ludus zobrazující a ludus zobrazený*

A) *Paradoxnost na pozadí reality*

Pro tedy zaujímané stanovisko je situace **systematický, slovy vizuálně naznačený souhrn děje a pohyb, událostí a výkon v určitém umístění skuteností, prokreslený replikami ústní**. V záměru zpracované nesourodosti tohoto souhrnu vzniká a končí jednorázová komická akce. Situace může vykrytalizovat (a často v Osudech i krystalizuje) v rámci pouhé jedné etudy. Respektive splynutím takových situací mikroetud se může vytvořit v tšii, časová a perspektivně prohloubená situace, v níž komické akce na sebe navazují a tvoří nějaký v tšii kompoziční celek. Právě cesta polního kuráta domů je makrosituace na kompoziční úrovni podkapitoly, sestavená z mnoha malých pestrých, prostorových, vizuálních a intonačně zafixovaných etud halucinací blábolů a zákroků. Nazveme tyto dvě roviny situačního formování – „etuda“ a „scéna“, přičemž lze upřesnit, že situační etuda má výrazn **fragmentární charakter**. V tomto ohledu se může nemalá část Švejkových historek považovat za scénu plnou jednotlivých etud (například o cikánu Janákově), která tvoří spolu s motiválním podnětem okolností scénu rámcovou. Osudy skýtají neuvěřitelně *bohaté vizuální plátno s výraznými – ovšem velmi často fragmentárními – obrazy, pohyby a dji*, jež tvoří nekonečně navazující situační etazy. Chápat tyto živé skutečnosti jako optickou mezeru znamená prožívat dílo povrchně.

Přesto zdejší nepřímý protiklad v rámci stanovisku E. Klose je jenom formální. Toto stanovisko na významové rovině je dobře odvozeno. Za první tvrzení, že Haškova díla neskýtají optickou představu, odkazuje na autorovy „humoresky“, i když nelze zapomenout, že *Osudy* jsou vrcholnou syntézou všech jeho předchozích „humoresek“. Za druhé toto tvrzení upesňuje svou motivaci: „*to jsou spíše fejetony na groteskní témata, než ak ními přibíhající, odkoukanými takzvaně ze života*“. Dále jsou uvedeny i jiné argumenty, podporující tento názor zejména z pozice „filmaře“. Situace v *Osudích* se opravdu na jedné filmové pásce asi nedají transponovat (proto Mathauserova idea o polyekranizaci je velmi plodná, alespoň s ohledem na rozšíření možnosti objektivu), ale to neznamená, že optickou představu nepodporují. Klosovy idee jsou pravým důkazem zde zaujímaných stanovisek:

- to jsou „*spíše fejetony na groteskní témata*“ – je to tak, pocituje se to zvláštní prolínání paradoxu a reality, máloco ze „Švejka“ opravdu potkáme v životě;
- nejsou „*ak ními přibíhající odkoukanými ze života*“, „*zdá se, že rozvíjení příběhu ho nezajímá*“ (tamtéž) – je to tak, pro komiku *Osud* je typická i zovířá návaznost situací, omezený rámec krátkých událostí, akce probíhá po úsecích v souvislosti právě s výstavbou modelovaných situací, které nejsou odkoukány ze života a jen slepují jeho jednotlivé možné fragmenty, na hranici možného, ale nepravd podobného;
- „*neláme si příliš hlavu s výstavbou zápletky, ani s jejím pointováním*“ (tamtéž) – je to tak, komické situace se rozvíjejí stručně, zhuštěně, s prudkým vykreslením komické pointy, přesně v improvizativním, hravém modu kabaretu.

Další odvození se týká „*jednostrunnosti*“ postav, které „*připomínají fotografické momentky*“, a to zcela odpovídá koncepci kamenné tváře klauna, ale výstavby situací se příliš netýká. Souhrnně se dá říct, že jazykem filmu je Haškovo dílo opravdu těžko transponovatelné, protože v plánu literárního vnímání **skýtá zvláštní optickou představu**. Rychlou a obratnou, prudkou a konkrétní, dekoračně odpozorovanou a nezpomalenou podrobnostmi. V takové ekonomicky propracované schématické obraznosti každý děj a výkon, každá vlna a každý detail – i když letmo podány – ostře zdrazují své podstatné obrysy, sytí se vizualizací perspektivou právě na pozadí této uvolněné a nezatížené scénografie.

K tomu značně přispívá i „bledý“ jazyk vyprávění. Každá situace má pevně stanovený akční příběh a optickou představu, která avšak v ději rychle mizí, vytlačena následující. Taková mrštnost umleckého popisu, která se zjevně podobá demonstrování

neprofesionálnosti, neliterárnosti, nedbalosti atd. je naopak – sv dectvím vysoce organizovaného jazykového „režimu“ vypráv ní, které má jeden podstatný cíl: hra v slou it skute nosti v paradoxní mozaiku. Hra vypráv ných, vypráv ním strukturovaných situací, je cílev dom prosta ornament , póz a podrobností, sm ruje ke komickému vrcholu a pokrač uje. P itom poutá tená skou pozornost, odvádí ho od zakotvení a pozastavení v mezích jednoho celku, zasypává ho novými skute nostmi a událostmi. Tak p irozen se prosazuje dojem, že autor nechává skute nosti, aby mluvily samy o sob (aby v ci mluvily jakoby samy), prosazuje se názor o referující funkci vyprav e, o prezentaci událostí, o p ednosti skute nosti p ed literárním po ínáním, celkem o skute nostním charakteru *Osud* .¹⁵ V cem je nesporn dána p ednost, protože jsou objektem hry skládající se vizuáln do pestré mozaiky reality a paradoxu. Celek a monolitnost by zat žovaly rychlou obratnost, práv kinematografickou sm nu pohled , referencí, pozorovaných objekt v jejich uceleném sm rování k slepování nepat i ných moment na pozadí reality (generálský rozkaz o organizované návště v latrín, vymyšlení ruského „špiona“, popletená šifra v románu von Ludwiga Ganghofer). Je zbyte né uvád t, že to jsou groteskn vyvrcholené *komické situace na hranici možného, ale nepravd podobného*. Otázka je, jakou cestou je to vyvrcholení dosaženo, jak se vytvá í onen kaleidoskopický sv t ubohých marionetek, ve kterém je jádrem smíchu šílenství a paradox a nosnou plochou – realita.

Scéna s opilým kurátem Katzem sv d í práv o tom hravém azení skute ností. V naprostém alogickém nesouladu všechny paradoxní projevy alkoholické deviance, juxtapozi n navazovány v scénickém et zci na pozadí skute né jízdy drožky, p sobí základní, organický dojem nesourodosti. Navíc samotný pojem reality je zase paradoxn rozdvojen v zmateném v domí Katze. Jeho perceptivní hledisko se p edstavuje v zcela deformované, halucinogenní optice jako zvláštní Katzova „realita“ na p d reality. Ale vzhledem k hledání podobných vztah a ú ink je opilecké téma blahodárné.

Avšak komi nost nespo ívá jen v t chto snadno konstruovatelných nesourodostech, ale také v pohybu mezi vizualiza ními „jednotkami“ jazyka nediegetického vypráv ní a opileckými etudami. Suchý, pragmatický, referující jazyk vypráv ní aktivn koresponduje s chaotickými d ji a nápady polního kuráta. Lakoni nost vyprav e ídí rozvášn ná hrdinova slova, m ní rychle a dovedn jednotlivé epizody diegeze, obm ũje hlediska (nap . zjevnou a

¹⁵ Oslabení role vyprav e je tedy projevem **skute nostního charakteru *Osud*** , respektive jejich výchozího postupu, usilujícího o dojem nezám rnosti, o to, **aby v ci mluvily jakoby samy**. Co nejjednodušší pojmenování v cí samoz ejm nemá znamenat nedostatek jazykové pé e. BLAŽÍ EK, P emysl: *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. 255 s. ISBN 80-202-0294-3

znovu velmi krátkou, a p esto ú innou konfrontaci perceptivních hledisek najdeme v další kapitole: "Vidíte, pánové," mluvil ke sk íni a ku fíkusu, "jak se mnou nakládají moji p íbuzní.), baví se radostnou zálibou skládat nepat í né, neslu itelné prvky do celku fragmentární groteskní situace, kde je „navzájem neslu itelné „smyslupln “, „organicky“ propojeno“.¹⁶

Celkov to jsou z ejmé rysy hravého aspektu *ludus* v modelování situa ní komiky
Osud :

- juxta pozí ní azení skute ností;
- opera ní distance jazyka vyprav ě;
- jeho zám rná ekonomí nost orienta ního, zobrazujícího a dekorujícího rázu;
- st ídmá následnost paradoxních jev ňa pozadí reality;
- ú elné sm rování ke komické kulminaci;
- nakonec i plynulost, nezastavitelnost, „anášející“ d jová linie díla (Finkovými

slovy *hra nás unáší*)

Znázorn ěme to.

Na za átku jízdy drožkou feldkurát vidí v Švejkoví dámu. Zjevný náznak jeho matné percepcí je p ímhou ené oko (*obraceje se k Švejkoví, otázal se, p íhmu uje jedno oko: "Jak se vám dnes da í, milostivá?*). Tento skromný detail prozrazuje ň co víc než pouhou grimasu – nap íklad to, že se opilci „dáma“ líbí, podporuje dojem ur íté intonace otázky, dodate né mimiky. V této scén ě je použito hodn ě p echodník ň p ítomných, což je velmi ú inný prost edek pro rychlý spád hrdinových i vyprav ěvých promluv. Dále opilý Katz vidí dvojít a rozpoznává vedle „dámy“ jejího „dosp lého syna“ tj. zase Švejka. Vypráv ění se nezmi uje o tom, že vnímání alkoholika je nep írozen ě odlišné, tedy že nejenom vidí dvojít , ale že oba obrazy jeho multiplika ní recepce jsou odlišné: jen poskládá ten paradoxní prvek vedle a pokrač uje. Inkongruentní protiklad má ke tená i promluvit sám (*„aby v cí mluvily jakoby samy“* – P. Blaží ek), vypráv ění rychle chystá další situa ní mikroetudu podle hesla „**stru nost – p ekvapivost – ú innost**“. Další v ta za íná Švejkovým imperativním

¹⁶ Grotesknost **spo ívá ve spojení navzájem neslu itelného**. To platí o komí ností v bec, grotesknost však tvo í speciální typ komického, a p ítom nepat í jenom do jeho rámce, nemusí p sobit komicky. Za prvé na rozdíl od komiky jako takové k dojmu grotesknosti nesta í, aby byly spojeny neslu itelné jevy, akce, situace í myšlenky, u nichž nehraje podstatnou roli, zda jsou z téže, nebo z r zných významových oblastí. V grotesknosti jde práv o **r znost, specíí nost celých významových kontext** : prost ednictvím r zných jev ň, akcí í situací **jsou uvedeny do vzájemného vztahu neslu itelné životní oblasti** (a jim odpovídající postoje). To je dob ě vid t na groteskn ě sobících surrealistických kolážích, které p enesou r zné jevy z jejich vlastních kontext ň a vytvo í z nich nový celek tak, že se v ň m konfrontují navzájem úpln ě si cizí „sv ty“. Grotesknost, za druhé, m ěže p sobit komicky, ale nemusí: ke groteskní konfrontaci neslu itelných významových rovin sta í, když jsou postaveny prost ě vedle sebe (jak tomu bývá práv ě ve v tšín surrealistických koláží, které jsou bizarn ě groteskní, ale ne komické), kdežto pro dojem komí ností je t eba, aby **navzájem neslu itelné bylo „smyslupln “, „organicky“ propojeno, aby tak vznikla jednota natolik vnit n rozporná**, že jeden její pól je de facto diskvalifikován. BLAŽÍ EK, P emysl: *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 112. ISBN 80-202-0294-3

výk ikem („Sedneš!“), a až potom následuje vyprav v komentá , že feldkurát se pokusil vylézt na sedadlo. Ostrá dynamika, razantní obrat oproti předcházející epizod , oto ené po adí p í inn -d sledkových stop hrav a živ rozhýbává prostor zobrazovaných událostí. Po krátkém popisu, jak kurát upadl do absolutního otupení, následuje další „ženská“ halucinace, Katz vidí ve Švejkovi provozovatelku veřejného záchodu (*obraceje se na Švejka, ekl teskliv* : „Paní, dejte mn první t ídu“). Konfrontace mezi dvěma „dámami“ je další složkou komického ú inků, ale jeho ost í je ironicky hodnotící prvek „teskliv“, pat ící podle Schmidova t íd ní hledisek do plánu ideologie (podle Uspenského by to bylo plán psychologie). V n m vyznívá ne tak hrdin v perceptivní plán a objektivita vypráv ní, jako hodnotící postoj vyprav e, ovšem má i z ejmý intona n -scénický náboj: smutné Katzovo mumlání před chystanými zákroky je pojmenováno vznešeným, každopádn ě neutrálním, lexikálním prost edkem, který je v naprostém protikladu s jeho zám ry (*U inil pokus spustiti si kalhoty*). Velmi lapidárn ě, vypráv ní vyjevuje p esn ty složky situace, které mohou d jov zaplnit a intona n „ozvu it“ její prostor tak, aby se v paradoxní blízkosti ukázaly skute nosti, které prudce splývají do **triumfální komedie okamžiku** (Švejk – dáma – flirt – syn – lezení na sedadlo – paní – záchod – kalhoty).

Vypráv ní skládá situa ní jednotky vedle sebe s naprostou hravou zálibou. Další odlišnost v í Švejkovým historkám je to, že pokud Švejkovo vypráv ní si hraje se samotným aktem slova a kombinuje prvky situa ní s prvky *hravé plynulé imagina ní sugesce*, p í emž je d raz asto dáván na imaginaci, nediegetické vypráv ní si zahrává s tená em podle koncepce Nikolského, ale p edevším s *obrazovým a d jovým vytvá ením fragmentárních inkongruentních situací*.¹⁷

¹⁷ ím se liší situace v Švejkových historkách od situací nediegetického popisu, je otázka složitá p edevším kv ěli tomu, že zp soby situa ního konstruování jsou velmi blízké. Nediegetické li ení (nejen exegeze) je však více „odpov dné“ v í p irozenosti románového toku, jeho paradoxnost se pohybuje, jak už bylo e eno, na rozhraní neuv íitelného, ale možného, pokud Švejkovy historky ob as inklinují k nep estavitelnému. e eno jazykem švejkologie panuje v nich groteskní nadsázka, jež je v nediegetickém vypráv ní – s výjimkou n kterých emblematických epizod – mírn ě redukována. Za druhé je Švejkovo vypráv ní mnohem impulzivn ější a dynamit ější ohledn ěm n popis , obraz a nárys . Ale nejpodstatn ější rozdílný rys je, že Švejkovo vypráv ní je ohledn ě formální (nikoliv však významové) propojenosti s vedlejšími hlasy a e mi izolované, uzav ené, celistvé, podle Mathausera – blokové („*hladkým a masivním blokem monologického slovesného materiálu*“ – cit. práce s. 180.); a na rozdíl od n j jazyk nediegetického vypráv ní aktivn ě koresponduje s e mi hrdin ě a promíchává se s nimi. Proto komika hospodských historek je samostatná, je to útvar nad azený, obda ený sebereflexí: zahrává si nejenom se situacemi, ale sama se sebou a významov ě sahá i za sv j rámec v plánu d jové p ítomnosti. Proto jí byla v novaná zvláštní pozornost. Hra se situacemi ovšem má odlišné instrumentarium, odlišné priority. áste n se její pole kryje s polem Švejkových historek, které jako komické univerzum v román ě obsahují v sob ě všechno, ale má také i svérázné dimenze, a proto je zapot ebí v novat jí také samostatné pozorování. BD.

B) Indexální potencialita vyprávění

Slovo nediegetického vyprávění má výraznou vizualizační potencialitu. To, že je to slovo především referující, je nesporná pravda. A právě v referujícím aktu spoívá obrazotvorná rychlá stídlná perspektiva naplívání scénografického prostoru, v němž se i projevuje aspekt *ludus*: uchopit typické projevy skutečnosti ve vcném a dynamickém plánu, převést je co nejekonomičtějším způsobem na verbální úroveň, prolínout realitu s paradoxností, zdraznit některé složky, které směřují ke komickému efektu.

To je systém pravidel hravé tvůrčí nálady. Proto vyprávění v jazyk vedle své základní referující funkce má místy **složky indexální povahy**, spojené také s ukazováním, ale s ukazováním kategorizačním, implikačním, obrazotvorným, dodatečně navazujícím a detailizujícím (včetně intonací), ilustrujícím, s implikační ilustrativností, s odkazováním na krátké gestové prvky prostřednictvím „slepého vnucování“,¹⁸ nebo lépe *stimulování představitosti*.

Nejdležitější indexální složky jsou ty, které vytváří dojem určitého intonačního prvku repliky (**int-ind**) a doprovázejícího gesta nebo mimiky (**gest-ind**). Obyčejné indexální složky jemně doprovázejí základní funkci referující. Nezřídka se projevuje i v širších, přírodních sledkových souvislostech. Například epiteton „teskliv“ kromě toho, že obsahuje indexální gesto mimické a intonační kromě toho, že skýtá optické představy v plánu možné režisérské a herecké interpretační vize při filmovém nebo divadelním zpracování, naznačuje i určitou duševní dispozici polního kuráta, která je jako důsledek hned potom „fyziologicky“ doplněna jeho slovy a počináním. Dále vyprávění v záměru nepokračuje. Interpretace naznačené emocionální nálady v jejích souvislostech s okolnostmi reality (drožky) a matně, paradoxně zkrácené reality (veřejného záchodu) jsou ponechány tenáti. Ovšem ten zvláštní Katz v „stesk“ za všech zmíněných okolností podněcuje komickou recepci, a právě v tom spoívá zvláštní povaha Haškova umění strukturovat prosté, ekonomické, mozaikovitě, ale v nesourodosti svých prvků významov propojené situace. Tato „tesklivá“ duševní dispozice opilce je mnohem komičtější, než by mohly v tomto okamžiku

¹⁸

PEIRCE, Charles:
, 2000. s. 218, 221. ISBN: 5-8163-0014-8

být emoce klidu, agresivnosti nebo nervozity – napovídá, že asi podv dom opilec cítí, že je chystaný výkon nep ípustný. Inkongruence je ještě obohacena novými nesourodými prvky – prvky podv domé, skoro zví ecí autoreflexe. Interpretace je možná sou ást indexu jako znaku, ale není povinná: podle Peirce p edm t s dírou od kulky neztratí svou znakovou povahu, pokud nebude existovat interpretátor objektu, výst elu. tená m neochotným pobavit se principem *ludus* sta í i pouhá reference vypráv ní, jeho povrchní v cnost.

Velmi názorný prvek indexální složky kauzální (**kauz-ind**), který dob e ilustruje tuto definici Charlese Peirce, je za átek následující kapitoly: *Když ráno vstoupil Švejk do pokoje k polnímu kurátovi, našel ho ležet na pohovce úsilovn p emýšlejícího, jak se to mohlo stát, že ho n kdo polil tak zvláštním zp sobem, že se p ilepil kalhotami ke kožené pohovce.* Samoz ejm je tady podroben výsm chu samotný princip interpretace ve prosp ch hlasu skute ností, jež mluví samy o sob .

Interpretace indexálního prvku mezi d sledkem a p í inou jen obohacuje komické spektrum nesourodosti. Dobrý p íklad explicitní interpretace indexálního znaku už v plánu diegeze je epizoda, v níž Švejk vidí malé porce v restauraci (indexální znak), a napadá ho, že by si nadporu ík Lukáš mohl pomyslit, že mu jeho ordonanc sn dl polovinu „nadívaného holoub te“ (objekt znaku – nepoctivost a lakomost).

Velmi komicky p sobí indexální odstín intonace nebo gesta v n kterých letmých fixacích prom nlivých Katzových nálad, které stimulují tená skou p edstavivost, navád jí pozornost na objekt „slepým vnučováním“, t etí p íznak Peirce: *dostal najednou záchvat melancholie (int/gest ind), se zoufalou, up ímnou beznad jností (int-ind), mluvil s nadšením (int-ind), stal se sdílným (int-ind), íkal n žn (int-ind.), dostal básnickou náladu (int-ind), a jeho kikeriki vít žn žn lo z drožky (int/gest-ind).*

Je jasné, že citované pasáže obohacují plasticky scénografii situace, ale krom referující a popisné povahy mají n co navíc. V rámci situace vzniká obraz ukazovací, kategoriza ní s implika ní a variabilní optickou náplní, nap íklad jak kurát k i í „kikeriki“ a p i tom mává „k ídly“, natahuje krk atd. P esn podle formule „když Otto Katz imituje hlas kohouta“ (podoba znaku) – „znamená to, že se odehrálo to a to“ (objekt nebo význam znaku). Samoz ejm jde o vztahy v izolované a jedine né situaci, p esn podle formulace Peirce: shoda mezi znakem a objektem není zna ná (první p íznak definice), a naopak – každý index se vztahuje na individuálnost, na izolovanou jednotku (druhý p íznak Peirce).¹⁹

¹⁹ Pokud odstraníme objekt, podnícenou p edstavivost (bereme slovo „kikeriki“ jako znak i s indexálními vlastnostmi), indexální složka zanikne, z stane stru ná faktografická reference akcí pomocí onomatopoi. Jestli však n který tená nepochopí interpretaci mezi znakem a objektem, vlastnosti indexu nezmizí.

P esn tato indexální složka skýtá ke komplexu p edstavivosti tu zvláštní optiku, t žce uchopitelnou na filmové pásce. P idáváním indexálních složek situace k jejím základním složkám referujícím se vypl uje její

Pokud v Švejkových historkách šlo o představitost hravé přítvající, o splývající obrazy a významy, rodící novotvary imaginace, o představitost typu **asociativní metamorfózy** (o transformaci), v situační obraznosti hrajícího si jazyka jde o představitost typu **asociativní ilustrativnosti** (o modifikaci). Tento situační aspekt *ludus* je důležitý právě v jazyce tzv. humoristické literatury, což lze spatřit zvláště na ilustracích.

Například Ladova ilustrace té známé situace, když nadporučík Lukáš vstoupil do dřevěného baráku „v dobré náladě“ a „má lepeš obrácen“ a přitom Mikulášek zasalutoval sedící na stole a Švejk zaujal „pevné vojenské vzezření“, ale s cigaretou v ústech (Kn. II, kap. 3), je krásný umělecký vzor referujícího jazyka situační komiky Osud.

Ale potom je další ilustrace pohybujícího se Švejka, která je výsledkem podnětu tohoto: „Švejk lezl vážně do svého vagónu. Má sám před sebou úctu. To se každý den nestane, aby provedl něco tak hrozného, že se nikdy nesmí dozvědět, co to bylo“ (Kn. III, kap. 1). Na ní je dobře vidět, že póza, pohyb, gesta rukama a mimiku tváře Lada nemohl vystihnout z reference jazyka vyprávění, ale z jeho **indexálních obrazotvorných potencialit**.

C) N které postojí ludus v ztvárnění situace

Všechno zatím směřovalo k tomu, že bledý jazyk nediegetického vyprávění obsahuje hlubší a bohatší vizualizaci a „dramatizující“ sílu než se povrchnímu pohledu zdá, a to právě v popisu situací. Taková je například Katzova vta „Ale tahle borovička byla z nějakého dřevěného líhu a olej. Podívejte se, jak krkám.“ (Kn. I, kap. 10/3). Jazykový náznak je podnět vybavit si možné a potenciálně bohaté intonační a gestikulaci odstíny této etudy.

Podobných ústinných projevů komiky v indexálních složkách hrajícího si vyprávění je nemálo, ale je nesporná pravda, že ten jazyk je převážně referující. Například zase za jízdy

dekorační, plastický a zvukový prostor. Tyto obrazotvorné projekce jsou kamerou těžko uchopitelné. Z hlediska čistě vizualizačního je Mathauserova idea o polyekranizaci v tomto případě velmi přínosná.

Proto tyto znakové složky nejsou ikonické – byly by ikonické v opačném případě, kdyby se odehrávala imitace, která by svou podobou kohouta reprezentovala. Ikonické je jenom „kikeriki“ jako každá onomatopoeie, ale ne i následující „vít zn zn lo“, které kategorizuje nějaký typ chování a implikuje přítinné obrazotvorné doprovázející odstíny gest, mimik, intonací v ukazovacím modu „takhle“. Nejsou ani symbol, protože jeho postoj vůči objektu by byl konvenčně ustálený ve svém vztahu mezi formou a denotátem, nikoliv individuální a izolovaný, a odkazoval by na určitý skutečnost: obraz stromu ku o vánocích neodkazuje na pravý jehličnatý strom, ale je symbolem kalendářní změny, sváteční nálady, dárků atd. Namalované červené srdce je ikonou, pokud označuje kardiologické oddělení, symbolem, pokud označuje lásku, indexem, pokud označuje přítomnost červeného fixu někde v bytě. Ovšem v Katzov „kikeriki“ jde o poukazování na způsob „takhle“, na vztah mezi **denotátem** (vybavený obraz provedení akcí) a **formou** znaku (jazykové ztvárnění): neboli schématem implikace – jestliže je forma znaku „vít zn zn lo“, pak je naznačena **přítinná souvislost mezi jeho podobou a jeho významem** (určitý komplex chování se všemi možnými obrazotvornými variacemi v ukazovacím modu „tak“). Viz ERMÁK, František: *Jazyk a jazyková da: p ehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 27. IBSN 978-80-246-0154-0

drožkou jsou v mezích jedné vety do rámce situační etudy shrnuty tři akce, každá jen letmo naznačena (referativně, z části indexálně), zato v plánu obrazotvorném široce rozhybána: *Chtl patrni zahvízdat n jakou melodii, ale místo toho inulo se mu z pysku takové mohutné prrrr, až drožka stanula* (Kn. I, kap. 10/2).

Situační vytváření začíná pohybem z mlhavých prostor hrdinových podnětů, nejasné ani všudypřítomnému vyprávění (o němž mluví užití slova „patrni“). Připomeneme, že vyprávění může kombinovat vlastní perceptivní hledisko s introspekcí narátora do v domě hrdin – tj. popisovat ho spolu s jeho vnímáním jako objekt,²⁰ a přitom zachovat vlastní perceptivní hledisko. Slovo „patrni“ je ovšem náznakem z ejmé perceptivní a kognitivní distance od kurátora v domě. Naproti tomu když je popisováno intenzivní Katzovo přemýšlení o tom, že ho někdo polil na kožené pohovce, vyprávění používá introspekci. Nejasnost podnětu (**vyprav už není absolutně všudypřítomný**) a následující předpoklad vytvářejí první fázi hravé strukturace situace, jež znázorňuje příinný, indexální vztah mezi denotátem (n jakou melodií) a formou znaku (prrrrr).

První fáze – **fáze zámru** – je nějaký matný psychologický základ, už komicky prodchnut nejistotou vypravěvy percepcí („patrni“), která svým formálně „chudým“ vyjádřením mluví víc o psychologickém chaosu polního kuráta, než by mluvil ledajaký podrobnější popis (a tím by se i obdobný popis vzdaloval od stručného, újinnějšího uskutečnění komiky).

Následuje popis prvku komické inkongruence – **fáze realizace**, přelomu mezi zámrem zahvízdat melodií a jeho naplňováním. Ten popis zdrazuje především situační složky dvojové, zbarvené ironickým hodnocením slov „inulo“, „pysku“ a „mohutné“. Ne vždy je jazyk nediegetického vyprávění neutrálně pozorující a referující – obyčejně vyjevuje své ideologické hledisko právě v ostře komického stetu.

Další veta, **fáze rezultátu** „až drožka stanula“, je založena na složkách dvojových, ale i vizualizačních. Ekonomický princip nediegetického vyprávění se vzdává podrobnějšího popisu v prospěch razantní sekundární inkongruence: mezi zámrem reprodukovat melodií (v plánu reality) a zastavením kon (v plánu možného, i když nepravd podobného). Tak se promíchává **paradox rezultátu** se zcela přirozenými **reálnými charakteristikami situace**. Zastavení drožky ve své skromné popisující referenci naléhá na

²⁰

Wolf: SCHMID, 2003, 127. Studia philologica. ISBN 5-94457-082-2

asocia ní ilustrativnost sekundárního po ádku (leknutí kon , prudké zaražení, údiv ko ího atd.). Ovšem celistvý dojem situa ní úplnosti, pohyblivosti, obraznosti a nakonec i komické efektnosti je schématicky p ednesen jednorázovou komplexní prezentací v mezích jedné v ty, složené z t í prostých, výborem nejd ležit jších d jových rys , spontánním slovem a primárn konstatujícím tónem.

V plynulé d slednosti jsou navazovány podn ty, obrazy, pohyby, abstraktní a konkrétní prostorové meze akcí (v domí v deliriu, prostranství v drožce, prostranství ulice), které se plynule rozši uji p i každé nové stru né v t . Jedním mávnutím jsou všechny tyto situa ní jednotky zakomponovány do rámce výrazn jší optické continuity, v níž s hravou náladou, jež p ipomíná nezaujatost, nevážnost, neliterárnost, splynuly na pozadí reality s vyvrcholením nepravd podobnosti, až paradoxního následku (melodie – zastavení kon). Tento Hašk v výrok jako by byl zlehka p enesen na p du Chaplinova filmu.²¹ Situa ní komika Osud je v n kterých svých projevech velmi podobná komice filmové grotesky.

Jízda drožkou p edstavuje n které aspekty herního principu *ludus* jako hru ve vypráv ní, ale v plánu dynamiky. Ovšem ten m že existovat i v zcela statickém aspektu – tak jako je v popisu polního oltá e. To není první popis „skvostu“ malí ského um ní v Osudech. V sakristii garnizonu p i Švejkov seznámení s Katzem je také popsán obraz náboženské tematiky a v popisu je d raz dán p edevším na emocionální nápl situa ní etudy rozehrávané na plátn :

Z druhé strany, z jiného obrazu, díval se na Švejka vyjeven n jaký mu edník, který m l práv v zadnici zuby od pily, již ho n jací neznámí ímští žoldné i pilovali. Na tvá i mu edníka p itom nebylo znát žádného utrpení a též žádné radosti a mu ednické zá e. Tvá il se jen vyjeven , jako by cht l íct: Jakkak jsem vlastn k tomuhle p íšel, copak to, pánové, se mnou d láte? (Kn. 1, kap. 9)

Bez ohledu na to, že se v zmín né pasáži s velkou jistotou dá mluvit o parodickém zahrávání si s kompozi ními principy, konkrétn s retardací, je d ležit jší, že hlas v cí, jež mluví „samy“, v situa ních konfiguracích komiky skrze ideologické hledisko vyprav e mluví jiným hlasem. Na malovaném oltá i se v doslovn komixovém plánu vyskytují vedle sebe prvky vzájemn cizí, zapojeny do jedné groteskní situa ní etudy. Dojem zhuštného, letného pr b hu jednotlivých „snímk “ je dán prostorovým len ním oltá e a principy malí ské kompozice náboženských témat, které stojí na ojedinelých, ale známých

²¹ O porovnání Švejka s Chaplinovým hrdinou viz KUD LKA, Viktor: Hašk v Švejk a Chaplin v Charlie. *eská literatura*. 1983, ro . 31, . 3, s. 242–250. ISSN 0009-0468

fragmentárních motivech. Vypravěč tak má širší výběr pro komponování svých paradoxů na „reálném“ kulturním pozadí náboženství a na vizuální ploše oltáře.

Znovu je komicky vyzdvižen výraz *emoce na tváři*, nebo *popis je doprovázen zjevnou i skrytou interpretací dané emoce*. Kompozičním rámcem popisu je železniční motiv: oltář na zátku vypadá „*zdáli jako barevné tabule určené pro zkoumání daltonistů na železné dráze*“ a celistvý dojem všech barev obrýsů a figur na konci je představen zvláštním předobrazem „*Zdálky však to všechno splývalo a činilo dojem, že vlak vjíždí do nádraží.*“ V prostorových aspektech popis začíná přediblížováním a končí vzdálením, a to je také provedeno tím běžným, povrchním, nenápadným jazykem.

Popisovaný vnějšek svatce, boha otce a boha syna svádí o známém nezaujatém jazykovém postoji. První „*ve hrůze*“, druhý je „*jako loupežník Divokého západu*“, třetí „*celkem dává dojem sportsmena*“. K čemu je předobraz tenisové rakety, holubice trojice boží – slepici (konkrétně plemenu „*bílých wyandotek*“), andělé okřídleným kolkem. Třetí součástí oltáře je „rebus“ pro vojáky, jeden dokonce myslel, „*že je to krajinka z Posázaví*“, jako by to nevěděl ani sám vypravěč: znovu zaujímá naratoriální distanci odlišnou od všudypřítomnosti a absolutní obeznamenosti. Až nápis v něm nakonec prozrazuje význam této barevné mozaiky – je to obraz matky boží. Není co k tomu dodat – vášnivá vypravěčova improvizace je naprostým důkazem principu *ludus* ve výstavbě situačního obrazu. Jak bylo řečeno, takový postoj je docela příznačný pro „humoristickou“ literaturu vůbec. To, co dává tento postoj unikátní haškovským, je – v souvislosti s formulací Cailloise, že se každý *ludus* snaží předkonat předekážku – **splývání paradoxu s realitou**, v tomto případě obrazná a rétoricky znázorněná jako nesporná hra s včasnými pojmy a vizemi.

Obraz oltáře může být představen kinematograficky právě prostředky Mathauserovy polyekranizace. Víme tomu, že by to podstatu Haškova díla změnilo v nadprůměrné měřítko, a možná i k horšímu.²² Ale to je jeden z problémů, jak vyjevit některé ze stránek díla, které jsou konvenčními prostředky a předstupy kamery a jeviště nezachytitelné a představy mají výrazný vizuální scénografický náboj.

Princip *ludus* jako hnací síla konfigurace situací může být pozorován i v mezích vyprávěného světa, tedy v plánu diegeze, tj. pokud vypravěč v *ludus* je **zobrazující**. V díle *Osud* existuje i *ludus* **zobrazovaný**. Markův bataliónní deník je kromě všeho ostatního skvělá ilustrace hravého modelování fikčních situací – kniha v knize, která paroduje,

²² Takový názor sdělil jednou v soukromém mailu během konzultace tohoto textu Vladimír Just (parafrází – „Švejk“ v *Latern Magice* není dobrý nápad). Zcela spravedlivě – polyekranizace by roztřítila kompaktnost obraznosti, koncentrovanost organizace všech uměleckých prvků směřujících k postavě dobrého vojáka a jiným slovem, celkovou scénografickou a kompoziční perspektivu díla.

hyperbolizuje nejenom hloupé a nestydaté formy vojenské agitace, ale v jistém ohledu je svéráznou Haškovou autoparodií. Zároveň se vytyčuje a prozrazuje n které jeho postoje a p ístupy v Osudech (kolážnost, paradoxnost, improvizace) a blíží se ke Švejkov h e s vypráv ěním.²³

Ovšem *ludus* *zobrazovaný* existuje v plánu románového d ění v plánu diegetickém, hraje si například doktor Welfer, když popisuje „diagnózu“ kadeta Bieglera, hraje si sám Biegler se svým nad ízeným poru íkem Dubem za jejich společné cesty automobilem, a p ítom to je princip *ludus* u Bieglera, u kterého jsou oby ejn všechny situace modelovány podle principu *puerilismus*. Mimo jiné dialog mezi ob ěma, jenž se odehrává skrze zav ěné dve ěe „*splachovacího za ízení pro d stojníky u brigády*“ (Kn. IV, kap.3.), je situace v duchu haškovského humoru typu *ludus* zobrazující, která je mnohem komi t jší než scéna s latrinengenerálem, a k tomu ještě p íspívá i fakt, že se do situace a „d stojnického“ dialogu zapojuje i komentář vyprav ěe. V zásahu do dialogu se nejz eteln ěji projevuje opera ní distance vypráv ění, jeho dovednost rychle se pohybovat mezi v ěcmi, ídit je a vyzdvihovat efektní komické pointy. Jen dva dovedné a p ísné výrazy (*hrdá odpov ě* a *p edstavoval se konkurent*) okamžit ě dosahují vrcholu komického nap ětí, už p edtím pe liv p ípravovaného azením situa ních detail

Když totiž již po tvrté poru ík Dub dobýval se na záchod, dopálen ě vyk íkl: "Kdo je tam?"

"Kadet Biegler, 11. marškumpanie, batalión N, 91. regiment," zn ěla **hrdá odpov ě** .

"Zde," **p edstavoval se konkurent** p ede dve ěmi, "poru ík Dub od t ěže kumpanie."

"Hned jsem hotov, pane poru íku!"

" ěkám!"

Tedy ve všech letmo zmín ěných p ípadech typu *ludus* zobrazený jde o situace, ve kterých zjevn ě jeden z hrdin ě Osud ě zaujímá n jakou „rolí“ v ěi n ěmu nebo n komu, snaží se ho „p emoct“ jako v zápasu s p íekážkou (Cailloise) nebo lépe ěeno modelovat ho podle svých nálad, p edstav, zám ěr .

Respektive v nediegetické naraci „snaha“ vypráv ění modelovat situaci v plánu zmín ěné dichotomie „pozadí reality – paradoxní pointa“ je onou Cailloisovou „p íekážkou“, v jejímž p íkonání se projevuje aspekt *ludus* *zobrazující*. Vždy v t ěch situa ních mozaikách koexistují rovina reality a rovina paradoxu.

²³ Ve vypráv ění diegetických narátor ě se také vyskytuje princip *ludus* – jako *ludus* *zobrazovaný*. Nap íklad v citované historce si se svým neúsp ěšným „zet ěm“ hraje pán Bílek, který schválně nastoluje paradoxní žádost o ruku vlastní dcery na pozadí tradi ního sociálního rituálu, ale zároveň tato situa ní scéna pat ěí i do mezí Švejkových historek, kde fungují i jiné zákony.

Ovšem hraje si nakonec i sám Švejk – i v těch kterých epizodách díla zcela divadelně a nepokrytě, bez pochyb záměrně rozehrává situace, v nichž je přímým účastníkem. Scéna v garnizónní kapli je nejznámější případ, ale vymyšlení složitějších tatarských jmen podle nějakého osobitého aglutinačního principu je vyprávěním prozrazeno jako hra, pochopili to i hodující důstojníci. Sám Švejk explikuje svůj postoj *ludus* i vyprávěním o obrstu Fiedlerovi (Kn. III, kap.3.)

Bylo vidět, že nadporučík Lukáš se začíná bavit. "Poslušně hlásím, pane obrlajtnant," vpadl mu do toho Švejk omluvným tónem, "dyť von už je pan obrst Flidler dávno mrtvej, ale když si, pane obrlajtnant, přejete, budu o něm mluvit samou chválou. Von byl vám, pane obrlajtnant, ušlechtilým vojákem. [...] Von byl vám tak hodnej jako svatej Martin, kterej rozdával martinský husy chudejm a hladovej. Když jsme přišli do Dolních Kálovic, tak dal rozkaz vypít celej dolnokrálovickej pivovar na jeho útraty, a když měl svátek nebo narozeniny, tak dal pro celej regiment navážit zajíce na smetaně s houskovejma knedlíkama.

Tady paradoxní nadsázka je zejména, schválně provedená, hra se pozoruje sebe samu a odhaluje své zásady a postupy. Švejk demonstruje princip *ludus* jako instrumentarium hravého myšlení, a to tak, jako Marek demonstruje tentýž princip v hravém psaní, jak Hodonský rozprává svou fantazii, když uvádí, že „*Takový jeden rakouský voják, kterému by po ruce rostly nohy, ruce, hlavy, byl by jistě cennější než celá brigáda*“ (Kn. III, kap.3.).

D) Ludické konfigurace a hra jako nekonečná možnost volby paradoxu v literární recepci

Caillois se zmíní uje, že sám princip *ludus* není pevný útvar a že se snadno modifikuje v *agon* a to zejména pro svou blízkost se zápasem. Zmíněné Bieglerovo pohrávání si s Dubem je právě příkladem tohoto přechodu – **ludický agon**. Celkem vzato v Cailloisově knize je aspekt *ludus* znázorněn jako dynamická vertikála, kde herní kategorie *agon*, *alea*, *mimikry* a *ilinx* spoluvytvářejí a organizují své jednotlivé projevy. Čím vzdálenější je daná kategorie od organizovaných pravidel hry aspektu *ludus*, tím blíže je k aspektu herního chaosu *paidia*.

Možné krytí a splývání principu *ludus* s ostatními třemi kategoriemi hry (Caillois s. 52-53 cit. práce) lze pozorovat i na stránkách *Osud* v širší míře. Tak podle hypotézy Nikolského o recesní hře setenými jsou *ludické* (Caillois v termín je odlišný od Boreckého termínu *ludistický*) postoje vyprávěním ohledně neurčenosti postavy Švejka do značné míry dezorientační *ilinx*, proto i často Švejk v obraz přebírá dojem nejistoty a zmatku. To není jenom zásluhou jeho nepřehledné tváře, ale i zásluhou hravého postupu vyprávěním, který

narušuje „bilanci“ v recepci tená e. **Ludický ilinx** se p ece projevuje práv v této trvalé strategii vypráv ní, ne tak výrazn v samotném modelování situací.

V dadaistickém návalu ne ekaných kombinatorických p echod Katzových opileckých situa ních etud vysvítá spletení aspektu *ludus* s herní kategorií *alea*. Vyprav v improvizací postup vykazuje z eteln jší odstíny onoho modu, když hrá ne eká pasivn na rozhodnutí osudu a je schopen do n jaké míry ovlivnit slepou náhodu (vypráv ní se azuje „náhodilé“ psychopatologické podn ty opilce) – podle Cailloise to lze pozorovat u herních automat . Samoz ejm je možný i opa ný výklad a ten je interpreta n bližší poetice díla: vypráv ní si ludicky zahrává s konfigurací situace, aby dosáhlo podoby náhodných navrstvení d j , žvást , pohyb a nápad – podoby **ludická alea**.

Vášnivá maniakálnost strážmistra Flanderky vymýšlet si špióna je nev domý projev hravé kondenzace typu **ludické mimikry**. Dále p ísaha p ed krucifixem, ke které oba muži v uniform donutili babu Pejzlerku, je výborná ludická inscenace. Zám rný ludický projev mimikry je celé blamování desátníka v arestantském vagon , kde vrcholí p íb h o zemi France Josefa. P evlékání Švejka do ruské uniformy je následkem hravého podn tu kategorie mimikry.

Bylo e eno, že Bergsonova koncepce nemá p íliš velký prostor v komickém modelu hry Haškova díla. Opravdu v t chto situa ních etudách a scénách, kde je impulz hry základním modelovacím stmelením protikladných, nepat i ných skute ností, se t žko dá uplatnit Bergson v univerzální zákon o životní nep irozenosti v cí, která vzbuzuje napravující sociální korektiv smíchu. Výborn by se dal tento princip aplikovat na putimského strážmistra, ale t žko na pana Bílka nebo na kreativní nápady Bieglera v st etnutí s Dubem. Principy hry, kde je nesourodost zám rn hledána, spojována v komické mozaice situace, jsou v Bergsonov modelu t žko vysv tlitelné. Protože komika ve h e nespo ívá jen v protikladu t chto skute ností, v uv domování mechaní nosti, ustrnulosti, automatismu, ale v **radostném nadšení z kreativního zdání**. Sm šnost je promíchána s intelektuálním obdivováním, s podn tem se do té nesourodosti vžít a prožít její deformovanou „zákonitost“. Inkongruence se dá vyložit jako objekt smíchu, ale tato podstatn jší složka komiky Osud , zejména hravý smích, je spojena s intelektuálním nadšením nad výmyslem, projevuje se v prožití a v porozum ní paradoxní zlomkovitosti a p esto celistvosti situace. Tuto složku intelektuální rozkoše z obrazu pok iveného sv ta, která prožívá tv r í inspiraci, rozumí jí a mechanism m tohoto kreativního pok ivení, Bergsonova koncepce nevysv tlí.

A není vym ítelné, co v komice Osud p evažuje, ale podle nás je to hravá záliba v kreativnosti, která v inkongruenci vidí evolu ní postoj a strukturu a chápe komické

nesourodé dvojice jako smšné samy o sob (objektov), ale i smšné jako pozitivní intelektuální poukaz na ísi tv r í výmysl (subjektov). Je to **radostná hra ze zdání**, pro kterou jsou nesourodosti generativní struktury **nekone né možnosti volby paradoxu**, jenž má nahradit regulérní ád v cí. V komické fantazijní h e, jak ji nazývá americký kognitivní psycholog Paul McGhee,²⁴ se projevuje zvláštní postoj intelektuálního nadšení nad kreativitou.

Projevuje se ovšem i n co dalšího: **zvláštní postoj sebezpozorování** b hem pozorování a uchopení nesourodosti. Protože každá hra odkazuje zp tn na hrajícího si, který poci uje jak v objektu hravé metamorfózy, tak i v jejím tv r ím subjektu, a nakonec také i v sob , jejím recipientu, božskou moc „bláznovství“, nevy erpatelnou možnost volby paradoxu. Tj. hravá komika není jenom komika pozorující, jež vzniká z inkongruentního st etnutí dvou protiklad (*objektu komiky*), ale je také komikou zú astnou, jež staví na inkongruentní kolizi mezi tv r í kreativitou (*subjektem komiky*) a vnímající ji myšlenkou (*recipientem komiky*) na jedné stran a uspo ádaným kosmem na stran druhé.²⁵ Jinak e eno v pochopené komice hry je jako inkongruentní prvek vtažen a zasv cen sám její pozorovatel.²⁶

Tento typ komiky je nep ístupný konven ním metodám Bergsonova popisu smíchu v situaci. A to proto, že tzv. „mechanická nep írozenost“ je zám rn hledána, operativn užívána, ale ne za ú elem konfigurování jednostrunné diskrepantní opozice, ale za ú elem **k o o p e r a c e** mezi objektem inkongruence, jeho subjektem a jeho recipientem.

²⁴ V sedmdesátých a osmdesátých letech u inily osobnost Paula McGheeho známou jeho práce o ontogenezi humoru. Za základní p edpoklad jakékoliv humorní zkušenosti p edpokládá inkongruenci, percepci nesourodého, nep im eného, nesmyslného vztahu mezi v cmi, slovy, pocity. Inkongruence implikuje kognitivní základ humoru. McGhee definuje humor jako **formu intelektové hry** Bere sice v úvahu fyziologické, behaviorální, psychologické faktory, které se na humor podílejí, ale za základ procesu, v n mž se humor objevuje, pokládá **fantazijní hru**. BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 168. ISBN 80-7254-503-5

²⁵ **Božský komediant** povyšuje kone nost a z ní vyv rající sm šnost na pravou podstatu lov ka. Jedná a chová se podstatn , když kone nost bere na svá bedra a soust e uje ji ve své osob tak, že sám sebe zesm š uje. Protože se umí své kone nosti (omylnosti, podmín nosti) smát, **dokazuje v této sm šnosti lidskou velikost**. Sám na sob provádí experiment. Koncentruje v sob veškerou sm šnost obsaženou v kone nosti, a tak osvobozuje lidi ze zajetí kone nosti trapné a malicherné, která sama sebe bere p íliš vážn , protože se zhlédla v d ležitosti a nepostradatelnosti své osoby. Švejk pat í do rodu **božských komediant** . KOSÍK, Karel: Švejk a Bugulma neboli Zrození velkého humoru. *In Století Markéty Samsové*. Praha: eský spisovatel, 1993. s. 139. Orientace. ISBN 80-202-0554-3.

²⁶ Spolu s tím se dostala do plného sv tla Švejkova hra nejenom „proti!, ale též „o“. I když je t eba hned dodat: kladný smysl té Švejkovy, vlastn Haškovy hry „o“, **o možnost pobývat v nelidském**, ten se dá t žko shrnout v n jaký rezultativní význam a zp ítom uje se práv jen **ve tená ov ú asti na rozpoutané h e s e í a jejím prost ednictvím se skute ností**, a už je jakákoliv. JANKOVI , Milan: Švejk na každém kroku u cíle svého života. In Kliment, Jan (ed.). *Vep ová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 23.

Haškovo božské bláznovství je pochopeno a oceneno miliony milovníků „Švejka“. Kdo prožil jeho hravé situace, smál se nad nimi s hravým překvapením (náhoda je strukturující rys komiky v pojetí Boreckého).

Smál se nad Haškovou bláznovskou kreativitou s hravým intelektuálním nadšením (Intelektová hra McGheeho).

Smál se nad sebou s hravou radostí z prozření a z úniku do světa zdání (Oáza Finka), kde existují nesčetné volby paradoxu.

Smál se nad uspořádaným kosmem s pocitem kosmogonické, božské přehady nad konečným (Symbol světa Finka).²⁷

Recipient komické hry pocítuje svou samotnou inkongruenci ve vlastní rozdvojení mezi přebýváním v konečném světě a vstupem do světa nekonečných prostor hry.

Hra v komice a komika jako hra obsahují uvědomování si světa jako konečnosti, jeho zmocnění se a absolutní povznesení nad pozemským – průlom do nových nadpřirozených dimenzí.

Bergsonovy principy se docela úspěšně mohou aplikovat pouze na ty, které hrové aspekty komiky Osud, docela rozsáhlé, ale právě jen ty povrchní a formální. Nakonec právě v protikladu Bergsonovské koncepci a v souladu s chápáním Boreckého ohledně společných rysů imaginace, hry a komiky se dají konkrétně jasně určit konstituující prvky komické hry, které ji odlišují od hry všeobecné.

²⁷ Co si vlastně můžeme říct o světě, o kosmickém dění, jehož jsme součástí? Vzhledem k tomu, že všechny naše myšlenkové nástroje jsou odvozeny z naší zkušenosti jako konečných bytostí, není toho příliš: všechny lidské modely (džbán, jímž si představujeme vztah obsaženého k obsahujícímu, denní světlo, jímž si názor ujeme vzházením z temného základu a opětné zapadání do něj) jsou nutně nepřeměnitelné. Protože pohyb světa je cosi nad-lidského, můžeme si jej přibližovat pouze analogiemi, symboly a tím, že nahlédneme jejich meze. Právě o to se pokouší Fink tam, kde uvažuje o hře jako symbolu světa. I to je takový pokus představit si nepředstavitelné: hru bez hráče. PETRÍEK, Miroslav: Eužen Fink a jeho kosmologická filozofie. In Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: český spisovatel, 1993. Orientace. s. 17-18. Úvod. IBSN 80-202-0410-5

KAPITOLA X.

Cailloisova *paidia*, Huizing v puerilismus a Bergsonova koncepce nové logiky v stanovení specifických rys komiky hry

1. *Paidia – agresivní ego, chaos, infantilita*

Ještě na začátku se mají upřesnit dvě věci. Za prvé to, že se oba aspekty projevují, pochopitelně, jen v plánu diegeze. Za druhé to, že co do komiky hry aspekt *paidia* Cailloise a mutace **puerilismus** Huizingy se často překrývají jak v modelování jednotlivých situací, tak i v charakterizování postav. V tomto ohledu dané komické jevy mohou být považovány z dvojího hlediska – jako paidistické a jako puerilní. To je například megaobraz války.

Herní princip *paidia* v Osudech není příliš rozsáhlý, protože samotná válka je představena jako chaotická skutečnost, která se „odehrává“ pudovými – pod nátlakem primitivních podnětů, nikoliv podle stanoveného řádu a souboru pravidel. Všeobecný Braun v pohybu rakouských vojsk se všemi jeho dementními a ctižádostivými veliteli, s doprovázejícími tlupami hysterických nadšenců a nábožných dam, idiotská svátečnost válečného pochodu, jejichž hravý kód udává sám dobrý voják za své slavnostní jízdy Prahou na invalidním vozíku – všechno to velmi připomíná Cailloisovu definici principu *paidia*¹ – i když jeho základní určení „šastné vzkypaní“ je podáno prostě díky grotesky.

Válka jako hravý, neupřádaný obraz skutečnosti není vyjeven představena. Ovšem její celkové podání v díle – jak už bylo zmíněno – má dva podstatné rysy: za prvé krutost a hrůza neexistující v plánu aktuálního děje a doznívající z „vnějšího“ svatebných historek; za druhé samotný proces putování na frontu je nekonečný a zec popletených plánů, hloupých omylů, šokujících obrátů, pomatených zákroků a rozhodnutí. Celkově – tato problematičká

¹ *Paidia* je stav každého šastného vzkypaní, které je vyjádřeno spontánním a nevázaným neklidem, prvoplánovou a nenucenou reakcí, přičemž povaha improvizace a **absence řádu** jsou tu podstatným, ne-li jediným důvodem existence jevu. Výmluvných dokladů neodbytné potřeby opájet se pohybem, barvami nebo hlukem je celá řada: od kotrmelců, po máranice, **od rámusení po rvačky**. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 49. ISBN 80-902482-2-5

„nevále nost“ v tom „vále ním“ názor románu je ztvárněn nejenom retardací jako základním kompozičním principem díla vůbec, ale i transformací. Válka je představena jako rozmarná živelná a zároveň chaotická innost, ve které nejde o niivě stětnutí dvou nepřátelských sil, ale o její zamotanou a neefektivní organizaci, jež svou chaotičností a infantilností velmi připomíná hravý a spontánní dětský rozruch v pokusu prosadit svou osobnost do světa ostatních, promítnout své výbušné emoce na pozadí blízkého okolí.²

Josef Švejk ke všem svým funkcím, které mu zcela odvodněně připisuje česká a světová švejkologie, určitě má ještě alespoň jednu, blízkou absurdní andlovosti, jež stanoví Petr Král: odhalovat válku jako bláznivou, ctižádostivou a zatím neškodnou hru. To je další interpretační odpověď na otázku proč se Švejk války a jejích atributů nebojí – jen si s ní a s nimi pohrává, ovládá živelnou a primitivní elementárnost a nastoluje oproti ní svůj univerzální princip hravé existence. V Švejkových historkách převládá princip *ludus*,³ ludický podtón je mnohem uspořádanější a kultivovanější v různých a mnohotvarných formách a herních kategoriích, proto se jeho model verbálního zahrávání si se světem vůbec neshoduje s podobami válečné „hry“. Ty zakládají svou existenci na živelních, spontánních, deviantních projevech, zcela bez pravidel, podle primitivních emotivních impulsů a reflexů. Proto Švejk, jako sám Hašek podle slov Olbrachta, stojí nad válkou od samého počátku a smí se jí, i když ne explicitně.

Závěrově – v plánu situačního systému komiky díla *paidický* princip obrazu války je v případě rozporu jak s *ludistickým* a *ludickým* principem Švejkova vyprávění, tak i s vypravěčovými postoji v plánu nediagetické narace. To je jiný interpretační pohled na to, proč Švejk přerušuje Chodounského tou populární v tou, tak ostře kritizovanou P. Blažíkem: *Tahaný mariáš je vážnější v c než celá vojna a než to vaše zatracené dobrodružství na srbské hranici*. Švejk rozpoznává přirozené rysy hry, odlišuje její pravé podoby od jejích formy zkázy, proto odmítá mluvit a jednat o válce, navíc když se sám jako hravý fenomén nachází v samotném ohnisku hry – v tahaném mariáši.

Ani obraz války však není typická *paidia*, jen jejím vzdáleným derivátem. Můžeme ji spatřit především na onom extrému Cailloisovy taxonomie, kde autor mluví o zkáze her. Princip

² Z toho se snadno vyvine chuť nít a rozbít. Tak si vysvětlíme prožitek z nekonečného stáhnutí papíru, z cupování látek, potěbu shodit stavbu, protrhnout řadu, vnést nepořádek do hry nebo innosti ostatních lidí. K tomu se pojí také touha mystifikovat nebo provokovat – vyplazovat jazyk, dělat grimasy, tvářit se, že se chceme nedovoleně dotknout nějakého předmětu nebo s ním praštit o zem. Tak se chovají děti, kterým jde o sebepotvrzení, které se chtějí cítit středem pozornosti, které chtějí **donutit okolí, aby se jim v novalo**. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 49-50. ISBN 80-902482-2-5

³ Cailloise vidí pohyb mezi *paidia* a *ludus* jako kontinuální jev – jako postupný vývoj hry „od živelnosti k pravidlu“, od jednoho protipólu k druhému. Souasně hry jsou diferencně konfigurovány po vertikále osy „*paidia* – *ludus*“ v závislosti na tom, jaké složky jsou v nich podstatnější – chaos nebo uspořádanost.

živelného primitivku a agresivního infanterismu (*paidia*) se v svém nejtypičtějším stavu projevuje především v situacích s opilstvím, s psychickými odklony, kde lidská přiroda klesá do úrovně primitivních pocitů a reakcí.

Podle teorie Cailloise zkáza her není představena kontinuálně z roviny *ludus* až po rovinu *paidia* – v patřičné tabulce jsou konfigurovány jen deformace jednotlivých typů základních herních kategorií (viz cit. práci s. 75). Ovšem infantilní stavy opilství jsou jak protipólem, zkázou herních kategorií *ilinx*, tak i projevy nekoordinovaného a živelného impulsu velmi přibuzného detské hravosti, dotknutí se každého předmětu, provokace chováním, gesty a slovy a celkem – vnášení nepořádku do celého okolí za účelem upozornit na sebe, bezprostředním až primitivním jednáním promítnout navenek svou fyzickou přítomnost a psychický stav vzrušenosti.

V tomto aspektu je opilství určitou formou, styčným bodem dvou os – zkaženým herním principem a *paidia*. Povrchový pohled na Katzovu inscenaci odhaluje ten prvotní podtón bláznivé hravosti, ve kterém se však komika pohybuje ve svém docela nesložitém, ba elementárním rámci: to je komika výsměchu a je především spojená s pocitem nadřazenosti, superiority, skoro ne s fenoménem inkongruence. Zdá se, že má hodně daleko od ideje komiky jako intelektové hry v pojetí McGheeho podle Boreckého výkladu. V popisu opilého Katze elementárnost projevů herního principu *paidia* se kříží s vysoce organizovaným, i když nepretenciózním a schválně jazykově chudým, ludickým postojem vyprávění. Takto stanovená optika zásady „**hra pozorující hru**“ už rozpoutává plynulý proud kouzelné komiky *Osud*. Nebýt zvláštnosti vyprávění, zůstala by komická literární epizoda kurátovy jízdy drožkou pouhým cirkusovým efektem levného opíjení a blábolení. Scény a etudy opilého feldkuráta, „operovány“ od jazyka nediegetického vyprávění, poskytují jen levnou a lacinou komiku nešikovného gagu. V tomto smyslu komika hry na úrovni *paidia*, je elementární příměsí zábava, která dovoluje, aby byly *Osudy* teny i dťmi, ale která však v nějakém slova smyslu „brání“ pronikavějšímu přístupu k dílu. Navíc jestli se tená spokojí těmi primitivními atrakcemi.

Na etapě v *Dobromilu* opilý šikovatel tlumočnický zpívá texty inzerátu podle melodie Radeckého pochodu. Je zřejmá mimetická složka herní nálady a také i nádech aleatorický – příměsí nahodilým sladění melodie s rytmem textu (Kn. IV, kap. 1).

Mlpe sebou rozloženou inzertní část nějakých německých novin a zpíval inzeráty na notu Radeckého pochodu: "Gramofon vyměním za detský kočár! - Skelné stěpy, bílé tabulové i zelené, kupuji! - Útočte i bilancovate naučte se každý, kdo prodává písemný kurs úctě etnictví" a tak dále.

Na n který inzerát nehodil se pochodový náp v, šikovatel však to cht l vší mocí p emot, proto mlátil si p stí do taktu do stolu a dupal nohama [...] P ebubnovával si na židli na náp v "Ich weiß nicht, was soll's bedeuten..." nový inzerát: "Karolina Dreger, porodní babi ka, doporu uje se ct. dámám v každém p ípad ."

Na d stojnické „zábav“ v eských Bud jovicích nadporu ík Kretschmann sehrává bojovnou událost v zcela chaotickém a infantilním p ednesu, kde složka emocionálního „znázorn ní“ je p evládající nad nominální podstatou slov. Navíc v tomto extatickém a rozt íšt ním p ednesu existuje složit jší forma temporální explikace. Použit je p ítomný as aktuální (nebo aktuálnost je lexikáln markována adverbii „nyní“, „zase“, „už“), ve kterém se akce doslova prožívají jako p ímo probíhající skute nosti. Vedle n j je použit dokonavý vid slovesa nikoliv jako náznak futura, ale jako nárys obecn -faktického, neaktuálního d je (padne, padnou), ím vypráv ní nabývá odstíny reportážnosti, komentované kinematografi nosti a, chcete-li, *paidistické* fantasmagorie (Kn. II, kap. 2).

"Ano, nyní vylet li ze zákop . Na celé délce dvou kilometr lezou nyní p es drát né p ekážky a vrhají se na nep ítele. Ru ní granáty za pasem, masky, ru nici p es rameno, p ipravení ku st elb , p ipravení k úderu. Hvízdají kulky. Padne jeden voják, který vyskakuje ze zákopu, druhý padne na vyhozeném náspu, t etí padne po n kolika krocích, ale t la kamarád ženou se dále kup edu s hurá, kup edu do kou e a prachu. A nep ítel st ílí ze všech stran, ze zákop , z trychtý od granát , a mí í na nás kulomety. Zas padají vojáci. Švarm chce se dostat na nep átelskou strojní pušku. Padnou. Ale kamarádi jsou již up edu. Hurrá! Padne jeden d stojník. Už není slyšet ru nice p choty, p ipravuje se n co hrozného. Zas padne jeden celý Švarm a je slyšet nep átelské strojní pušky: ratatatata... Padne... Já, odpus te, už dál nemohu, já jsem opilý..."

Ob pasáže jsou p ízna né – v nich si daný hrdina zahrává s n jakou fantazií, kde d tský rozmar a vn jší demonstrace vnit ních prožitk jsou vedoucími podn ty sd lení. Dokonce lze íct, že základní jazyková funkce v obou p ípadech je funkce fatická.

Ve dvou úryvcích jde z ejm zase o dva typy – *paidia* zobrazena a *paidia* zobrazující (z pozice diegetického „narátora“). Dá se íct, že rozmanit jší a hlubší komické variace obsahuje první a bezesporu za to vd í vyprav ským vysv tlovacím zásah m, na první pohled nenápadné a pouze konstativní. Prvky ironického hodnocení (*a tak dále, však to cht l vší mocí p emot*), jemné ale trefné, zesilují i beztoho živé zobrazení komické situace. V druhé pasáži je celý komický náboj ponechán recepci a p edstavivosti tená e, více aktivní jsou v ní složky, jež byly tady nazvány indexální. Ovšem v obou p ípadech jde o psychický rozruch, který se snaží modelovat sv t kolem nátlakem svých neuspo ádaných, hravých fantazií a který prožívá extatický a extrovertn jejich primitivní záblesky.

Komika typu *paidia* je docela povrchová, cirkusová – efektní, ale vn jšková, demonstrativní. P sobí v ní asto dominantn princip superiority, jež p evládá nad dojmem

inkongruence. Komika tohoto typu zakládá více na bezprostředném výsměchu nad stupiditou a primitivností, než na intelektové hře. Nesporně však spoléhá i na imaginaci, ale na imaginaci vizuální, ne tvořivou. Obdobné aspekty komiky typu *paidia* lze pozorovat i v kázání polního kuráta Katze, i v breptech opilého Duba a dokonce z části i v doslova šílených vysvětleních plukovníka Bedicha Krause von Zillerguta o tom, co je chodník. Její prvky se dají spatřit i v bláznovství novinářských agitací – tedy skoro vždy tam, kde v ohnisku hravého zacházení se skutečnost do popředí vystupují **agresivní ego, chaos a infantilita**. Ovšem se v posledních dvou případech princip *paidia*, jež svou prvotní pudovostí a neuspokojeností (hra v pokračování) je zásadně velmi přibuzný zkáze her (hra v konci), dotýká jednoho rozsáhlejšího komického principu, který ovšem není výplodem hry a jen její falešnou podobou.

2. Puerilismus – kvasihra a spolková d tinskost v projekci Bergsonova pojetí o mechanici

Pokud se v komice situačních scén a etud pociťuje nějaký odstín hravosti dokonce i v obrazech válečných důstojníků a říšských mocnů, nelze mluvit o pravé hře. Komické napětí se vytváří v jiných dimenzích, v nichž existující lidské stavy a projevy se hře jen podobají. Huizinga nazývá tuto formu herní mutace **puerilismus**.

V tom je styčný bod komiky hry Osud a významné teorie smíchu Henri Bergsona. Proto se nejdříve zmíníme o Bergsonových úvahách.

Jak určí sám autor v doslovu svého eseje *Smích*, jeho postup se snaží hledáním prostředků vytváření komiky najít všeobecné „téma“, které dominuje všechny variace, k obecnou definici, která se stává pravidlem.⁴ V tom je podstata Bergsonovy teorie smíchu – autor se snaží najít univerzální odpověď na otázku o vzniku a podstatě komiky. Jeho idea o protikladu „přirozenost-mechanika“ a o smíchu jako o v lidské podstatě instinktivně uloženém sociálním korektivu je pokus o všepřijatelnou odpověď na otázku o podstatě a funkci komiky. Ovšem i když Bergson v univerzalismus má velmi často uplatnění v bohatém a rozmanitém komickém spektru Osud, v modelu hry, jak bylo řečeno, je jeho aplikace docela vyhraněná.

⁴ Viz BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 89-90. ISBN 80-206-0404-9

P í ina spo ívá v samotné podstat komické hry. Hra se m že zám rn snažit napodobovat cokoliv, v etn mechni nosti. N které principy plastiky mim jsou zcela z eteln nasm rovány na paná kový postup pohybu, a o tom se za chvíli zmíníme. V komické h e mechanismus m že být pouhý prost edek sm ující k hlubší podstat v cí a jev , nikoliv samotným jádrem a zdrojem smíchu. Tak se nap íklad mnohokrát v Švejkov a Markov chování, dokonce i v detailech fyziognomie, dá spat it sled n jakého „automatismu“ (e ová schémata a klišé, zám rn složité pseudorétorické konstrukce stereotypizace, tematických obrat , schématické zvár ní – modré o i, ístá a klidná tvá aj.), ale to je jen jedna složka jejich bohatých obraz . Navíc u Marka je „automatismus“ hrav zám rný, pokud u Švejka se ob as prozrazuje jako schválnou provokaci, ale v tšinou jeho „mechanické“ chování je ást velké záhadné rovnice o podstat jeho povahy.

Proto Bergson v postoj lze velice dob e uplat ovat p i povrchovém chápání postavy Švejka – tedy p i t chto recepcích dobrého vojáka, které vnímají tuto mnohodimenzionální literární postavu jako antropologické ztvárn ní mechanického stereotypu, jako figuru ulejšváka, který jen kecá a sype z rukávu samé nesmysly. To je jeden z aspekt primární reakce tení Osud – genialita Haškova se projevuje i v tom, že jeho dílo je stejn dob e vnímáno na úrovni levné zábavné etby, i na úrovni složitého um leckého p ístupu a v decké analýzy. Takže se v hloubkovém chápání postavy Švejka Bergsonova metoda nem že vždy uplatnit s velkým úsp chem.

P ípome me si její nejzákladn jší rysy znázorn é hlavn v kapitole o smíchu v situacích a slovech. Podle analogie s d tskými hra kami – a to jsou ertík na pérku, paná ek na nitce a sn hová koule – definuje t i postupy komi na: *opakování*, *inverze* a *vzájemnou spojitost* (cit. práce s. 47.). Následn v ásti o komice slovní jsou tyto t i postupy trochu modifikovány: vzájemné propojení je zachováno, inverze je dopln na principem *interference* a místo opakování autor stanoví princip *transpozice* (viz také BORECKÝ 2000:81), nejplodn jší postoj v slovní komice. Ovšem vzhledem ke komice situa ní je d ležit jší p edevším základní triáda. V tomto ohledu sám Bergson uvádí, že „je pon kud nep irozené vytvá et speciální kategorii pro komiku slov, nebo v tšina komických efekt , jež jsme studovali, se vlastn dosahovala pomocí jazyka“, ale hned potom dodává, že je nutné rozlišovat „mezi komikou, kterou jazyk vyjad uje, a komikou, kterou jazyk vytvá í“ (cit práce s. 52.). S ohledem na jeho p ípomínku lze pozorovat principy komiky slovní do n jaké míry platné i pro komiku situa ní, alespo v tomto plánu, kde ji jazyk vytvá í. Nap íklad v rozhovoru mezi Švejkem a nadporu íkem Lukášek o ztracené druhé ásti knihy Die Sünden der Vater (Kn. III, kap.1.) se situa ní komika velice úsp šn kombinuje s komikou slovní a

principy inverze a vzájemné propojenosti se projevují jak v rovině retrospektivního situování et zce, tak i v rovině slovní, kde se inverze zesiluje působením interference.

"Nechte si blbiny pro sebe, Švejku," zasténal nadporučík Lukáš.

"Vždy já jsem, pane obrlajtnant, se vás taky hned ptal po telefonu, jestli chcete hned voba díly najednou, a vy jste mně ek, zrovna jako te, abych si nechal ty blbiny pro sebe, ještě přej se tahat s n jako jma knihama.

Celkem – v bohaté a mnohotvárné komice Haškova dříla zásady Bergsonovy koncepce mají své místo, přitom v běhu ne zídka. Ale právě v komickém modelu hry trápí svou úrodnost a to zejména proto, že motivací jádro protikladu „mechanizace – přirozenost“ už není pozadí, ale jen jeden z mnoha prostředků hry – tedy možnou hrou, napodobeninou, nikoliv však ideový koncept. Tam, kde se mechanizace v komice hry projevuje, smích plyne, ale tímto jen za jinou – tená je lákání jít hlouběji, hledat stopy intelektové výstavby hry, myšlenkových a sémantických transformací, nové vztahy mezi věcmi v konstruování inkongruentních systémů. Komika hry je často obrazná a ideová koláž, která básnický staví na fantazii tená ov – o tom se zmíní uje i P. Blažíšek⁵ a tak po V. Černém navazuje na ideu o *básnické svobodě nezřízené* v Haškově „svévolné“ hře.

Přesto Bergsonova koncepce není cizí herním, snovým a zasnovým mechanismům komiky, autor jim vnuje samostatnou část této kapitoly eseje *Smích* – méně diskutovanou oproti známým a základním principům, a tomu jeho názoru se budeme také věnovat.

Mechanizace, kterou smích trestá, můžeme v plánu komické hry spatřit na poli kvasihry – téhož jevu, který Huizinga definuje jako puerilismus.

Bylo by eno, že je princip *paidia* v jakém ohledu blízký zkáze her, přesto v scénách opilosti a deviance – jeden z končiných pólů této herní osy. Přesto je *paidia* ve své ne tak úzce a krajně izolované, ale v své celkové podstatě plodným herním podnětem – je bujný nátlak kypivé a neuspokojené hravé energie, jež čeká na svou „linearizaci“ v systému pravidel, je hmotou připravenou na kultivovaný přechod do úrovně *ludus*. Oproti tomu Huizinga v **puerilismus** vůbec s hrou nemá nic společného, to je jen mámení, které se na hru přetváří a za hru vydává. Pokud v *paidia* jde o **důtkost**, v puerilismu je opakem bodem **důtkost**, falešná podoba.

⁵ V kolážích nejenže se vedle sebe a k sobě dostávají věci, které spolu v běžné mimoum leckdy skutečně nemají co dělat, ale nedostávají se ani do nějakého závazně motivovaného nového vztahu. Krajně uvolněnou, nemotivovanou konfrontací má být u tená e i diváka podnětjena jeho vlastní tvůrčí fantazie, rozpoutána volná hra asociací, mnohoznačné významové vztahy. Je to princip v základě lyrický, jak ukazuje zvláště surrealismus, jemuž šlo o odhalení zárodků, poezie života. BLAŽÍŠEK, Přemysl: *Hašek v Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 98.

Tím se odhaluje další zvláštnost Haškova tv r ího spektra – nejen zobrazovat komiku hry, nejen sám s ní zacházet skrze instanci vyprav e, ale i p edstavovat pseudohry, kde komický ú inek neplyne z podstaty hravých variací, ale z pocitu ustrnulosti, tuhosti, nep irozenosti – p esn v duchu Bergsonovy koncepce.

Huizinga v *Homo ludens* uvádí, že ve své d ív jší práci, když pozoroval projevy puerilismu, interpretoval tento jev jako herní funkci (s. 279 cit. práce). Podle jeho nových úvah v citované práci jde o sociální fenomén, který je alespo co do formy h e velmi blízký. Huizinga ho definuje jako innosti demonstrující p íslušnost k dané společenské skupin (toho, i onoho organizovan vystupujícího kolektivu), p i kterých „len“ spolku projevuje chování vhodné pro d tinský sv tonázor (p i nichž se lov k...chová jakoby podle m ítek puberty nebo klukovských let). Ješt e na začátku definice je vid t společné a rozdílné rysy mezi *puerilismem* Huizingy a *paidia* Cailloise: v obou jevech se projevuje rozmar nezralého ducha a ctižádostivé ego, ale v *paidia* jde o vlastnosti individua jako samostatnost, pokud v puerilismu – o tytéž vlastnosti individua, ale jako lena n jakého „organizovan vystupujícího kolektivu“. P ítom *paidia* m že být evolutivní herní projev dítěte, pokud puerilismus je jen ustrnulé a hynoucí d tinské chování dospělého lov ka.

Další determinující rysy puerilismu jsou „snadno uspokojitelná pot eba banálního rozptýlení, touha po hrubém vzrušení a rozkoš s masové podávané“. Huizinga za azuje k hlubší psychologické úrovni „horlivé spolka ení“ s celou svou ceremoniálností a pat i ným systémem znakových gest a hesel, potom „nedostatek smyslu pro humor“, „p ehnaná reakce na ur ítá slova“, „nesnášenlivost v í každému jinému m ín ní“, „domn nka o zlých úmyslech nebo d vodech u „druhého“ atd.⁶ Typickým p edstavitelem tohoto „duchovního postoje dor stajícího mladíka“ v Osudech je kadet Biegler, ale k n mu lze p ídit celou adu jiných hrdin – infantilního Duba, ctižádostivého Sagnera, schizoidního plukovníka Bed icha Krause, fénricha Dauerlinga (jen epizodickou, aktuáln neobjevující se postavu), strážmistru Flanderku, civilního strážníka Bretschneidera atd. U všech t ch postav se projevují citované p íznaky puerilního chování, ale nejvýrazn jší a vždy p ítomný je „spolkový duch“ – v domí o pat i nosti k armád , nebo k policii – tedy k prostoru pro zasv cence, k posvátné íšské

⁶ Pat í sem nap . snadno uspokojitelná, ale nikdy neukojena pot eba banálního rozptýlení, touha po hrubém vzrušení a rozkoš s masové podávané. Na trochu hlubší psychologické úrovni sem spadají: horlivé spolka ení s celým svým p íslušenstvím viditelných poznávacích znak , zformalizovaných gest, hesel a výraz [...], ch ze pochodovým krokem a v pochodovém útvaru apod. Dále existují vlastnosti, které jsou psychologicky založeny ješt hloub ji a které rovn ž nejlépe pochopíme jako puerilismus; jsou nedostatek smyslu pro humor, p ehnaná reakce na ur ítá slova spojená se záporným nebo i s kladným citovým p ízvukem, ukvapený souhlas, domn nka o zlých úmyslech nebo d vodech u „druhého“ a nesnášenlivost v í každému jinému „m ín ní“, nep im ené p ehán ní chvály i han ní a p ístupnost každé iluzi, která pochlebuje sebelásce nebo skupinovému v domí. HUIZINGA, Johan.: *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000. s. 278. ISBN 80-7272-020-1

vrstev. V širším plánu se spolkovost rozprostírá na celou administrativní a silovou sí agonizující monarchie.

V puerilním chování prozírají d tinské rysy pocitu posvátné pat i nosti k velké životní h e, která je ovšem mechanický kolovrat mysli a jazyka, pohyb a gest, tedy shrnuto – puerilismus íšských démon je jádrem bezd né komiky. V tom se uplat uje Bergsonová koncepce smíchu vzhledem k Haškovu dílu: podle pocitu nep irozenosti a mechanického paná kování, který plyne z postav uniformy, se rodí smích – jednak jako následek inkongruence, jednak jako projev superiority.

Tady je pravý okamžik promluvit o dojmu „loutkovitosti“, který zá í z v tšiny postav Osud . Ne náhodnou jeden z nejúsp šn jších zfilmovaných Švejk je zejména Trnk v Švejk. Všichni p edstavitelé velkého íšského „spolku“, Kosíkova Velkého mechanismu, jsou ztvárn ny výrazn jednostrunn . Mají jednu funkci, jeden cíl, jedno chování. Kosíková idea o redukování lov ka na pouhou v c je v Haškov díle naprosto um lecky vystižená. Refrénová fráze Duba a jeho retrospekce na rozhovory s panem okresním hejtmanem; neustálé snažení Bieglera vyniknout svými znalostmi; recept proti simulant m vojenského léka e Grünsteina; provokativní metody rozhovoru Bretschneidera a jeho zám r, jako i zám r všech ostatních agent chytout kohokoliv za cokoliv; podivná koncepce o cest rakouského vít zství latrinengenerála, velikánská lakomost feldkuráta Laciny; špiónská mánie strážmistra Flanderky, šokující koní ek generála Finka organizovat náhle soudy – všechny tyto postavy se svou mánií jsou zasaženy do p esn ohrazených rámc jazykového, emotivního ba i „ideového“ sebevyjád ení. Všechny jsou jednostrann modelovány, podobné marionetám, až do pohybových detail (gumový d dek skáká dvakrát, než je sám vysoký; doktor Šancler bije tágem o podlahu p i výkladu o pé i o ran né ve válce; generál chcípá ek opakuje své papouškové „To je dob e, to je dob e“ atd.). Každopádn každý len oficírského, armádního, íšského spolku je pevn odkázán na rituálnost, na úctu k p estav ným, nemá žádný cit pro humor, je nesnášenlivý v í mín ní ostatních, zvláš pod ízených, touží po hrubém vzrušení – ili plní doslova Huizing v algoritmus pro puerilní chování a zároveň se svou jednostranností a fanati ností podobá automatu a p sobí komicky p esn podle koncepce Bergsona.

Spravedlivost v í um lekým kvalitám Osud vyžaduje dodat, že loutkovité ztvárn ní postav zachází mnohem dál a není vázáno jen na íšské p edstavitelé, i když je p edevším jejich um lecky zakomponovanou funk ní složkou. Koncepce jednostrannosti je zase situa ní zdivo Haškova románu – lidé neuvažují dlouho a hluboko, váhání mysli a kolize ducha nejsou typické pro toto dílo (vyjma parodické okultní kecy Jurajdy a „filozofické“ improvizace Marka), protože jeho situace jsou plánovány jako rychlý pr b h v cí

v sm rování ke komické point . Jednostrunnost postav a jednání je ulevující faktor situa ní výstavby p esn tak, jak i „bledý“ jazyk vypráv ní – tj. je prvkem „istého“ sm rování ke komické point a funk n nezátíženosti komického proudu. Proto se velmi ásto jednostrunn a loutkovit p edstavují i sami Švejk s Markem, i když to jsou bezesporu nejbohat ji vykresleny postavy díla. „Loutkovitý“ svou nenasytností je i Baloun, svou agresivitou – starý sapér Vodi ka, svým spros áctvím – hostinský Palivec, ale v t chto postavách všude jde ne o schematizaci chování, ale o p irozený, neposkvrn ý, nep edstíravý up ímný rys lidského chování – o živou lidovou sílu odkrytého a p irozeného lov ka, o které tak p esv d ívé mluví Jankovi ve své první švejkologické práci.

Celkem vzato komika velmi ásto staví na jednostrunnosti. Když ztvár uje elementární projevy t la a ducha, komika modeluje jednostrannost, typizuje ji ásto i s hyperbolizací – žrouť, rvá , spros ák. Smích tkví v charakterologickém základu postav a v jejich p ímo arém p ístupu k sv tu. Velmi vhodn se p i analýze komiky tohoto typu uplat uje práv Bergsonova teorie, ovšem tento typ komiky – ješt jednou – nepat í k modelu hry, a k jinému, všedn jšímu typu komických postoj . Naopak, když komika hledá osobitý úhel pohledu, sama zachází „jednostrann “, aby se v ci skrze tuto zvláštní a neo ekávanou perspektivu objevily v nové, ne ekané, podivuhodné – inkongruentní optice. To je práv tento strukturující rys komiky, jež Borecký ur uje jako náhodu.⁷ Na tomto míst „jednostrannosti“ spo ívají Švejkova a ob as i Markova jednání. Tento um lecký postoj Haška je také spojen s modelem hry, p estože záhadná figura dobrého vojáka nedává jednozna né odpov di, kdy je jeho hra zám rná, kdy ne. P esto d ležit jší je, že se prost ednictvím Švejka jako postavy-funkce strukturace literárního díla tato hra bezesporu realizuje na úrovni komunika ní (jako hra s vypráv ní), jak p esv d ív uvádí v rozboru Švejkových verbálních variací Jankovi . Proto k projev m jednostrannosti hlavního hrdiny analýza má p istupovat opatrn ji – jako k um lecky prokomponovanému algoritmu.

Ovšem v marionetovém spektru postav armády a státní byrokracie jde p edevším o maniakální pózu a narcistické sebezpozorování, o spolkový syndrom a infantilní poci ovaní kastové jednoty, a nakonec i o nemocnou fantasmagori nost – p ipome me si jen agita ní novinové lánky a hloupé plakáty. Proto samotná válka je p edstavena jako rituál té deviantní puerilní hry, která se spíš plní jako ceremonie, než se vede jako skute nost. To je další interpreta ní pokus odpov d t ne jenom na otázku, pro se Hašek do skute ných vále ných scén nedostává (jeho smrt není dostate ná odpov a co by bylo dal, kdyby byl ješt žil, je irelevantní postoj v í danosti díla). To je pokus odpov d t také na otázku, pro román p i

⁷ Viz BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s. 144. ISBN 80-86202-65-8

všech svých sdělených, promluvených a okomentovaných dějích skoro vůbec neprobíhá dojem hrůzy a utrpení – dojem o nich patří především kulturní paměti tenké a velmi málo samotné podstatě díla. Protože tyto scény a skutečnosti jsou „mimo“ jeho karnevalový a hravý prostor, kde je dokonce světová válka ztvárněna jako nešikovná, rozmarná dětská „inscenace“ říšské ceremoničnosti. Stačí si jen připomenout schémata proslulých bitev kadeta Bieglera, jež se podobají fotbalovým hříštím. Dílo Haška bere válku jako puerilní produkci, a z ní neplyne pocit důsu, ale jen výsměch jejím toporným a hysterickým formám projevu. Právě válka probíhá někde za kulisami této románové modifikace dětské hry na válku.

Válečné epizody a scény, které jsou aktuálně přítomné v románovém dění, jsou výtvorem puerilního demonstrování, naivní manýry posvátných uniforem. A proto – už podruhé – pro Švejka, jenž je živým ztělesněním plodných sil fenoménu hry, je táhaný mariáš mnohem důležitější, než celá světová válka. Osudy jsou umělecké dílo a mají jak každé umělecké dílo své zvláštní zákony. V tom je rozdíl mezi cirkusovým smíchem, který probíhá jeho povrchově, a hlubokým porozuměním jeho bohaté a mnohozvuké komické symfonie.

Falešná hra posvátných říšských mužů na válku, na vysoké postavení, na důležitou osudovou dějinnou misi se obrací v mechanickou ustrnulost. Co jiného, než popletené pojetí o hře, než dětské rozvažování může donutit nějakého vysokého velitele v štábu armády opsat novou aktuální šifru pro kódování depeší z všeobecně dostupné knihy *Handbuch der militärischen Kryptographie* (Kn. III, kap.1.). V tomto aspektu, jak již bylo řečeno, koncepce Bergsona má styčné body s komikou hry, ale tam, kde se hra projevuje ve svém přirozeném živlu, tato koncepce není dobře adaptovatelná. Znázorníme krátce na závěr projevy této postoj Bergsonovy situační komiky v rámci široce zastupované kvasihry puerilismu na stránkách *Osud*.

Obrst v bývalém Švejkova regimentu (trefně charakterizován jako „*náš obrst, takovej v l, dej mu pámb h nebe*“) si zahrává na všemocného, nutí vojáky, aby za maršového pochodu opakovali jeho arogantní nadávky a po „vzpoude“ jedenácté kumpanky píše o tom dopis samotnému císaři. Projevuje se Bergson v postoj vytváření komiky **vzájemné propojení** dvou situací. Svou nestydnou hloupost plukovník deklaruje v oficiálním dopisu před samou korunou, přitom v plánu „spolkového“ chápání cti, etikety, rituálu a ceremoničnosti očekává pochopení a podporu. Vybavuje se další rys puerilismu, který ho výrazně odlišuje od pravé

hry – *neschopnost reverzibility*, hluboká, až psychopatická p esv d enost v svém právu.⁸

D tinskost puerilního postoje lze velmi dobře pozorovat p i strategickém výkladu plukovníka Schrödera nad mapou s kocourovým „reliefem“. Ml ení všech d stojník ohledn této nep íjemné skute nosti je komické p esn v Bergsonov pojetí **inverze**: mechanicky se p enášejí pravidla d stojného chování, úcty k p edstaveným, a pokládají se na nicotnou p du, kde i p esto setrva n plní své ceremoniální p edpisy – sd lit vyššímu d stojníkovi podobnou v c by bylo znevážn ní šarže. Následná odpov Sagnera na otázku plukovníka, co je to, je zase zcela v duchu puerilní ceremoniálnosti – v n m in a „*velice zdvo ile*“ a p edstavuje automatismus v plánu situa ní **interference** v pojetí Bergsona. Nelze ale zapomenout, jak b hem plukovníkova výkladu celý d stojnický sbor pozoruje „se zájmem“ (d tinským), jak se prst jejich velitele p ibližuje k bodu „incidentu“. V tom ml enlivém a zaujatém pozorování komickým jádrem je rozkládající se infantilita dosp lého, sebejistého parvenue. Všechny p edpisy, na ízení a kanóny, celá etiketa a bohatá rituálnost íšského „spolku“ je organizována kolem kocourova bojišt . Stejn tak se tato spole enská vrstva snaží vést válku – analogie je z ejmá: válka na stránkách Haškova díla je **modifikována jako puerilní ceremoniál**.

V tomto pseudomodu „hravého“ modelu komiky Osud jsou úvahy Henri Bergsona zcela platné v docela široké rozloze. Ovšem jeho mén diskutované názory o možné snové podstat smíchu mají podle nás daleko d ležit jší význam pro analýzu technik a postoj komiky hry Haškova díla. Proto jim musíme v novat alespo krátkou pozornost.

3. Recesní hra vypráv ní a snová logika

Bergson za íná sv j 4. oddíl t etí ástí eseje Smích postulátem, že každá absurdita, pokud existuje v komi nu, je absurditou zvláštního druhu – není jeho p íinou, ale spíš d sledkem. Svou koncepci automatismu aplikuje na „zatvrdilý“ duch, který není schopen „zapomínat“ své myšlenky a ztvár uje podle nich sv t kolem sebe, místo naopak – aby pod izoval svou mysl skute nosti.⁹ Z toho opa ného postoje, kde smích tkví práv

⁸ Eric Berne, sv tov známý psycholog, t ídí hry podle jiných faktor – podle po tu hrá , užívané rekvizity, psychodynamiky a také i podle freudistických zón, instinkt a podle klinických typ (hry hysterické, obsedantn kompulzivní, paranoické a depresivní). Jeho kategoriální t íd ní je pro zkoumání puerilního chování v Osudech velmi vhodné – viz: BERNE, Eric: *Jak si lidé hrají*. 2. vyd. Liberec: Dialog, 1992, s. 63-65. IBSN 80-85194-51-X

⁹ Je to jakási zvláštní p evrácenost zdravého rozumu, spo ívající v tom, že vytvá í v ci podle myšlenky, a ne myšlenky podle v cí. Tkví v tom, že **p ed sebou vidíme v ci, na n ž myslíme, místo abychom mysleli na to,**

v automatismu, se už absurdita jeví jako sekundární doprovodná vlastnost toho druhu komiky, je jakousi „racionální“ analýzou popletených souvislostí – primární je uv domování mechani nosti a následující smích. Jako vzorný typ této komické absurdity p edvádí Dona Quijota a dodává, že existuje „stav ducha“ podobný šílenství, ve kterém probíhají stejné „asociace p edstav“ a který má stejn „jednoduchou logiku“ – stav snu. A z toho vyvozuje další svou konceptuální v tu: *Komická absurdita má stejnou povahu jako absurdita snu.*¹⁰ V této souvislosti dospívá k názoru, že každá **hra myšlenek**,¹¹ která se podobá snové logice, nás baví.

Jelikož podle Bergsona sen, jako stav podobný šílenství tím, že znázoruje automatismus mysli vytvá ející v cí podle svých p edstav, je hrou myšlenek, každá komická hra myšlenek, jež nemá objektivní návaznost na skute nost, je jemu podobná, „automatická“, tedy sm šná. Od vod uje to tím, že se m žeme smát „falešným úvahám“, ale ve snu dochází k uvoln ní pravidel uvažování a tak tyto úvahy by mohly vyznít jako správné. Ukazuje na dezinterpretace nebo reinterpretace cizích slov v slovných h í kách v schématické scén , kdy n kdo n komu n co šeptá do ucha, a ten druhý opakuje zcela jiný obsah: podle Bergsona zvuk vít zí nad potla eným významem stejn jako b hem usínání, falešné úvahy oklamávají „d ímající mysl“. Uvádí ješt jako p íklady *komických obscesí* nemotivované (automatické) opakování stejného obrazu ve snech a v komických postojích na jevišti a obdobnost u refrénu písn , jež pokaždé má jiný význam. Kon í ideou o rozdvojování a splývání osobnosti b hem snu a dodává vynikající p íklad z jednoho interview Marka Twaina.

Kv li tomu, že se imaginace dostává do svérázného konfliktu s chladným rozumem a hmatatelnou realitou, považuje ji Bergson za svého druhu nep irozenou, protože její „p irozenost“ spo ívá práv v tom, být protipólem racionální objektivity. V podstat Bergson má pravdu jen z ásti – podobný protism r by mohl p sobit výrazný komický dojem a nez ídka komická literatura a inscenace zakládají p esn na tvrdošijných falešných výmyslech, fobiích, máních, dokonce na zkreslených vnímáních. Ovšem spodob ovat sen a imaginaci ve všech jejích polyfunk ních projevech s automatismem zatvrdilého ducha, jež podvádí „d ímající mysl“, je do jisté míry nespravedlivé. Blábový spícího lov ka zaslechnuté

co vidíme. [...] Duch, jenž se zatvrdí, skon í tím, že p izp sobí v cí své myšlenky, místo aby myšlení ídil podle v cí. BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. s. 81-82 ISBN 80-206-0404-9

¹⁰ Existuje tedy normální stav ducha, který se podobá šílenství, v n mž se setkáme se stejnou asociací p edstav jako u pomatenosti, se stejn jednoduchou logikou jako u utkv lé myšlenky. To je stav snu. Bu je náš rozbor nep esný, nebo ho lze vyjád it následující pou kou: *Komická absurdita má stejnou povahu jako absurdita snu.* BERGSON, H.: tamtéž, s. 82.

¹¹ Je-li však komická iluze iluzí snovou, je-li komická logika logikou sn , pak m žeme o ekávat, že v logice sm šného najdeme r zné zvláštnosti snové logiky. I zde si ješt ov íme zákon, který už dob e známe: máme-li dánu jednu sm šnou formu, stanou se jiné formy, jež nemají stejný komický základ, sm šnými na základ vn jší podobnosti sní. Snadno totiž poznáme, že **každá hra myšlenek nás baví**. Protože nám zblízka í zdálky **p ipomíná hru snu.** BERGSON, H.: tamtéž, s. 83.

v bezprostředném kontaktu by mohly být smyšlené svým „automatismem“, ale sen, který je ztvárněn v umleckém díle, je už vícedimenzionální skutečnost, do které se nedá nahlížet tímto zjednodušeným prizmatem.

V Osudech jsou představeny dva sny. První je rozsáhlý sen kadeta Bieglera před Budapeští, jemu je v novaně samostatná podkapitola. V tomto snu se výrazně uplatňuje karnevalový model komiky, spolu s tím je parodováno téma snu jako celosvětový literární motiv vůbec (N. Georgiev – viz citované práce). Zajímavé jsou uplatněny i některé narativní postoje hlediska – perceptivní hledisko je sice obměňováno, ale spolu s tím je užito postoj introspekce. A tak se zvláště komicky prolínají percepce Bieglera, introspekce vyprávě v Bieglerově domě, frazeologické a psychologické hledisko spícího hrdiny a ideologické hledisko vyprávě.¹² Po stránce formální morfologický identifikátor obměny hledisek je například slovesný čas – préteritum střídá přésens. Frazeologický a psychologický plán se odhalují především na úrovni lexikální. Ironický nádech vyprávě z ideologického hlediska se projevuje v dutém pathosu i některých typových šablon, v etně samotných prvků frazeologického plánu pozorované postavy (*signum laudis; Generál Biegler; A on, velitel m sta...*). Stejně tak prvky ideologického hlediska vyprávě jsou patrné i formování psychologického plánu kadeta Bieglera se všemi jeho maniackými ctižádostivostmi (*Nedovedl si sice; Ml podez ení*). Taková možná křížení i „inscenaci“ snu Bergsonova koncepce nediskutuje.

Ml *signum laudis*, železný kříž a byl majorem a jel na obhlídku ústku brigády, která mu byla přidělena. Nedovedl si sice vysvětlit, když má pod sebou celou brigádu, proč je neustále jen majorem. Ml podez ení, že ml být jmenován generálmajorem a to "generál" že se někde v návalu na polní poštu ztratilo. [...] ve sluchátkem na šoféra: "Nevíš, kam to jedem? Tam je nepřítel." Ale šofér klidně odpovídá [...] Generál Biegler teprve nyní upozoroval, že ti, kteří se tlačí u nebeské brány, jsou nejrizičnější invalidi, kteří přišli ve válce o n kterých částí svého těla, které ml však s sebou v ruksaku. [...] A on, velitel m sta, stál nad tou spoustou a držel se též za břícho a křídla na nějakého francouzského parlamentáře: "Vyvíte svému císaři, že se nevzdám..." (Kn. III, kap.1.)

¹²

„...“
–
(...), –
;
: , 2000. s. 174. ACADEMIA. ISBN: 5-267-00280-1

Navíc je text k ú el m trp liv p ipravované karnevalové komiky (t lesn „dole“ ve vále ném snovém ráji a dole na zemi) zjevn nasycen znaky, které odkazují „dop edu“ k reálnému rozuzlení snových p íhod. Automatismus Bieglerova snu je nesporn sm šný svou ustrnulostí a jednostranností, ale literární p ednes tohoto snu zachází s dalšími faktory strukturace komiky a skrze jeho prizma má být i komika hledána a zkoumána.

Koncepce Bergsona se týká bezprost edného pozorování snu anebo um leckého p edvád ní snu, které složky slepého automatismu zd raz ují. Ale jestli um lecká tvorba p idá n co navíc k spektru snové komiky, usouvztažní její jednotky a zkomplikuje tyto vztahy, vychází za rámeček Bergsonova schématu.

V Osudech je ještě jeden velmi vzácný sen a promluva ve snu – po vypití láhve ko aku, Švejk spí ve vojáckém vagon a „povídá“ tuto historku.

Z místa, kde ležel Švejk, ozvalo se zívnutí a bylo slyšet, jak Švejk mluví ze spaní: "To mají pravdu, paní Müllerová, že jsou si lidi podobný. V Kralupech stav l pumpy n jaký pan Jaroš a ten se podobal hodiná i Lejhanzovi z Pardubic, jako když mu z voka vypadne, a ten zas byl tak nápadně podobnej ji ínskýmu Piskorovi a všichni ty i dohromady neznámýmu sebevrahovi, kterýho našli vob šenýho a úplné zetlelýho v jednom rybníku u Jind ichova Hradce, zrovna pod dráhou, kde se asi vrhnul pod vlak." - Ozvalo se nové zívnutí a potom ještě dodatek: "Potom ty všechny vostatní vodsoudili k velkéj pokut , a zejtra mn ud lají, paní Müllerová, cezený nudle..." (Kn. III, kap. 3)

Názor S. Richterové o totální tautologii v Osudech má zde své nejpevn jší zázemí. Konven ní logika by dodala, že to není p ece zcela chaotické mluvení ze spánku, že i p es všechny nesmysly má souvislou syntax, jestli chceme i kompozi ní provázanost. íli vnit ní alogi nost a logický zevn jšek mírn koexistují v absurdní komice. Ale stejn všechny Švejkovy historky s ohledem na reálný život jsou zcela logicky možné, i když podivné, ve své (e eno s Mathauserem) monolitní blokové struktu e:¹³ as se jakoby zastavuje b hem jeho žvást , nikdo ho nep eruší a pokud se to stane, to je spíš vzácnost, než „oby ejnost“. Hledat logické vztahy v literatu e je velmi ásto mylný p ístup. Švejkovo vypráv ní ze spaní pat i literatu e mnohem více než realit a logice, respektive se musí pátrat i po jiných významech. Nap íklad bloková struktura Švejkova vypráv ní velmi p ipomíná zákon polského filologa Tadeusze Zieli ského o chronologické neslu itelnosti v Homerov íliad .¹⁴ Oba um lecké

¹³ Až na nep íliš etné výjimky nikdo Švejka nikdy nep eruší, dokonce ani Švejk neruší své vypráv ní jediným viditelným gestem. Každé jeho vypráv ní — a to je fakt nesmírn d ležitý pro scénická a filmová zpracování románu — je h l a d k ý m a m a s i v n í m b l o k e m m o n o l o g i c k é h o s l o v e s n é h o m a t e r i á l u vtisknutým suverénním „kubistickým gestem“ do st edu d jového a dialogického hemžení: hemžení se nikde nesmí p evalit p es okraj bloku! MATHAUSER, Zden k: *Švejkova interpreta ní anabáze*. In *Filmový sborník historický I*. Film a literatura. Praha: eský filmový ústav. 1988, s. 180.

¹⁴ Viz , : , 1960, s. 127-141.

postoje jsou velmi vzdalené časově a kulturně, ale přesto jsou si v nich jakých rysech blízké. Vyprávění Švejka v dějovém plánu zřejmě připomíná geometrický styl vyobrazení skutečnosti Homérové epochy. V něm by nikdo nehledal principy standardní logiky.

Bergson by řekl, že sen Švejka je automatismus tvrdošíjného, ztvrdlého rozumu, Richterová také má svůj osobitý výklad věci. To jsou zcela možné interpretace, ale ne jediné. V této epizodě komika Osud vstoupí v nezastavitelnosti, v „**odvážní od konce něho cíle**“ – tedy ve hře. Bližší podstatou díla by byla otázka, čím je ta hra. Švejk je do ní „vypnut“, mohlo by se uvážit, že mluví jeho automatizované podvědomí – interpretace přímá a jednoduchá. Zároveň právě ve spánku, když nejedná ani podle logiky lidské podstaty, ani podle daností své umělecké funkce, vyslovuje ty nejvtipnější „strukturní“ a „logicky“ se azené nesmysly. Jen letmo uveďme pro zpehlednění, že v jeho historce jsou alespoň tři ohromující protiklady: podobní mezi sebou lidé nejsou ty, ale ti; sebevrah spáchal sebevraždu těmi zpodobeními najednou (přesně jak ve vojenské přísaze – *pod vodou, na zemi, ve vzduchu*); navíc, přestože je „úplně ztělý“, se podobá všem ostatním dotyčným. Velkou pokutu a cezené nudle necháme stranou... Z hlediska názoru Lotmana, že „*sen je jazyk pro jednoho lovce*“ a že je skoro nemožné reprodukovat ho, si můžeme položit otázku, kterému adresátu promlouvá reprodukováná literární transformace Švejkova snu.¹⁵

Vtipnost a veselost, radost ze zdání této hry myslí, která se vznáší „*hned do jednoho, hned do jiného stanoviska*“ jsou bezesporu hluboce dadaistické, a přechod mezi zábavou a smyšleností se uplatňuje právě v nesourodostech, které hledají konstruktivnost v destrukci a přesto ji nacházejí. Nebo podle Boreckého formulace „*smysl komiky ... spoívá v nesmyslu*“. Odhalená forma nesmyslu překvapuje svou nahodilostí, „nestvorností“, nemožností, ale přesto tato Kantova „*svobodná hra po itku*“ ztvárňuje po inkongruenci už na úrovni imaginace nějaké reduplikativní odvozeniny (například, že všichni podobní mluví obludnou ošklivou tváří jako u ztělé mrtvoly). V nich spoívá podstata hry nejen jako radosti ze zdání, ale i jako komičnosti: v drzém, veselém, šprýma ském zamíchání hmoty známého světa do imaginace „groteskních“ neexistujících forem, kde ztroskotávají konvence kultury, sociálního života, fyziky atd.

Komika ve své nejvtipnější podstatě je radost ze zdání takového typu v domě, který se podobá v domě archetypu kulturního hrdiny – mytologického šprýma (trickster,

15

),¹⁶ které p evrací sv t podle svých p edstav a sm je se obludným „groteskám“ **dvojm radostným, št astným smíchem: objevujícím a sebepoznávacím**. Ješt Stendhal ve svém eseji *O smíchu* v nuje pozornost tomu, že tento fenomén m že mít z etelné kauzativní vztahy s „vrcholným št stím“.¹⁷ V tom by mohla najít odpov nelehká otázka, pro podobný nesmysl p ináší pot šení nejen z hravé prožívání p evracení sv ta (Finkova radost ze zdání ve h e), ale i z náhodných, klaunsky namontovaných a hrav vytvo ených imagina ních konstrukcí napov d něho nového sv ta (dvojí smích – objevující a sebepoznávací). P ece zdání imagina ního sv ta hry m že p inášet pot šení, aniž by byla tato hra komická. A naopak, komika by mohla byt komikou bez radosti ze zdání. Jaká je podstata Finkovy radosti ze zdání v imagina ním sv t komiky? Zmi me se o povaze tohoto dvojího smíchu v hravých imagina ních prostorech.

Smích se ve h e zase vytvá í uv domováním a rozvád ním inkongruentních spojení v imagina ním sv t , v n jak um lecky „napov d něm“ zdání. Ale to není dostate né vysv tlení. Smích jako funkce hry tkví nejen v radosti, ale i v nadšení z okamžitého osln ní cizí intelektuální „moci“. V krátkém asovém záblesku adresát komického „poselství“ poci uje své v domí jako p ed chvíli slepé a bezcitné p ed skrytými možnostmi vnímání. Proto je smích jako výkv t hry:

- za prvé *intelektuální uv domování nových cest nekone nosti pro vlastní v domí* (sebepoznání);
- za druhé podn t pokračovat ve výstavb p edloženého zdání, odpov d t na intelektovou výzvu (objevování);
- za t etí nadšení z tv r í kreativity vynalézavého kulturního a um leckého „spoluhrá e“ (objevování);
- za tvrté pochopení vlastní nedokonalosti oproti svému „já“ p ed chvíli, když to už bývalé „já“ nem lo ten zorný úhel na možné divy sv ta (sebepoznání).

¹⁶ Viz , : , 1982. s. 25-28.

¹⁷ Uvažuj-li pozorn o tom, co se ve mn odehrává, když se s chutí sm jí, shledávám, že tu p sobí dv p í iny: 1. Oby ejný smích neboli prosté necekané po znání vlastní p evahy. 2. Pohled na št stí vyvolávající úsm v a slzy, když je št stí vrcholné. Smích v slzách by pak pramenil jednak z fyzického ú inku pohybu, v n jž byly uvedeny obli ejové svaly, jednak z **pohledu na vrcholné št stí**. STENDHAL: O smíchu – filosofický esej o nesnadném nám tu. In *O smíchu: úvahy o um ní a spole nosti*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1958, Otázky a názory (ed.) Jan Kristek a Otokár Mohyla. s. 8-9.

Rozesmát n koho znamená na chvíli podrobit ho své krátké a relativně orámované intelektuální moci v okamžitém pohledu na vlastní myslí „poko ený“ sv t.¹⁸ Ale smích je recipro ní jako polibek: odezva hlu něho zasmání uzavírá komický cyklus, napovídá klaunovi, že jeho nástroje na demontování a zmontování skute nosti fungují, že kone n vybuoval své „zázra né nic“.¹⁹ Proto se každý tv rce komi na snaží intenzivn vtáhnout do sv ta svých bleskových iluzí své publikum – komika hry není nikdy neadresovaná. Takže je Švejk v sen jako literární výplod výzvou n komu, má svého cílev dom vyzývaného adresáta: ten adresát je tená . Ale ne tená jako recipient literárního díla, ale jako komponenta složené komiky, jako spoluhrá .

Stru n – takovou „hovadinu“ by Švejk nevypravil ani kdyby byl vzh ru. Tato epizoda už je polyfunk ní, vypráv ní vtahuje jako aktivního ú astníka (nikoliv jako distan ního pozorovatele) do své kaleidoskopické hry už samotného tená e: tak, jak si kabaret zahrává se všemi p ítomnými sv dky improvizá ního výkonu. Historka ze spaní je už hra s tená skou kulturní usedlosti v principu „Švejk“, hra s tená em, která ho musí odvést z dosažení kone něho cíle ustrnout ve svých p edstavách o Švejkovi. Ohledn ideje o p sobení na tená ské vnímání p ízna né je p ítom to, že zásadn vypráv ní skoro vždy ml í, nevyzývá, nevábí tená e, ponechává prostor pro volný kontakt mezi p íb hem a vnímáním recipienta. Tak to je i v epizod se Švejkovými hypnotickými bláboly, ale ten princip není stálý a absolutní (mimo jiné jako všechno v Haškových Osudech) a za chvíli uvedeme p íklady.

To, co se tu má na mysli, je komika hry mezi vypráv ní a tená ským vnímáním, komika recesní hry podle Nikolského. To je cílev domá um lecká výstavba Haška jako mistra komiky, zám rný i když implicitní um lecký postup, není tady „jen“ automatismus ztvrdlého ducha. Švejk v sen je vrcholem komického modelu hry v Osudech, Bergsonovy postoje jsou k podstat ě jeho mnohdimenzionální tvárnosti a logiky skoro neuplatnitelné.

¹⁸ P íbližn tento postoj mezi *Já, osobou-objektem, a t etí osobou* formuluje S.Freud, jeho úhel pohledu je nikoliv z pozice recipienta vtípu, ale z pozice jeho vyprav ě. Vícemén je tato „t etí osoba“ u Freuda spojená se zdejší idejí o cizí intelektové moci – citace:

Komický proces se spokojí s ob ma t mito osobami: s **Já a osobou-objektem; t etí osoba** se k n mu m že p ídí, ale není to nezbytné. **Vtíp jako hra s vlastními slovy a myšlenkami** nejd íve postrádá osobu-objekt, ale již na nejnižším stupni žertu, pokud se mu poda ilo zabezpe it **hru a nesmysl proti námitkám rozumu**, vyžaduje jinou osobu, které m že sd lit sv j výsledek. Tato druhá osoba však u vtípu neodpovídá osob -objektu, nýbrž t etí osob , oné „jiné“ osob v p ípad komiky FREUD, Sigmund: *Vtíp a jeho vztah k nev domí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. s. 137-138. ISBN 80-86123-21-9

¹⁹ Je t eba experimentáln vyzkoušet, co dráždí nervy k smíchu. Je t eba rozvrhnout výbuchy smíchu v pr b hu produkce. *A p i tom tato disciplinovaná páce musí si zachovat sv ží zdání improvizace*. Což se stane osvobozující hloupostí klaunství. Je t eba veliké doze talentu, abychom se dovedli oprostít logiky vztah a zkušeností a dosp li k takovému *zázra němu nic – k nirván intelektu*, jež je základem klaunských výstup . TEIGE, Karel: O humoru, klaunech a dadaistech. In Vlašín, Št pán a kolektiv (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, *Od proletá ského um ní k poetismu*. Praha: Svoboda, 1971, s. 583

Bergsonova koncepce nem že také vysv tlit herní postup vypráv ní ve t ech velmi p ízna ných p ípadech díla, kde se hra se tená ským kulturním mikrosv tem jeví výrazn explicitn . Jde o takové projevy všudyp ítomného vyprav e (ob as vzdávající se své všudyp ítomnosti) které pronikají do Švejkových myšlenek modelují promluvu introvertn .

Podívejme se na tento úryvek:

Plukovník na n ho zavolal, sáhl do kapsy a dal Švejkovi p t korun, aby si za n koupil cigarety, poznovu se s ním laskav rozlou iv, vzdaloval se od Švejka a myslel si v duchu: "Jaký to sympatický vojá ek."

Švejk pokračoval na své cest do vesnice, a p emýšleje o plukovníkovi, dosp l k tomu úsudku, že p edvanácti lety byl v Tridentu n jaký plukovník Habermaier, který se také tak laskavé choval k vojá k m, a nakonec vyšlo najevo, že je homosexuelní, když cht l v lázních u Adiže zprznit jednoho kadetaspiranta, vyhrožuje mu dienstreglamá. (Kn. IV, kap. 3)

To je jeden z velmi z ídkých p ípadu, kdy se Švejkovi p ipisuje verbum cogitandi, kdy je zpozorován zevnit . Samoz ejm tato historka dobrého vojáka není adresována žádné románové postav – je to interak ní výzva v í tená i opustit už ustrnulou p edstavu o tom, co Švejk mluví, a vydat se na složit jší cestu: p edstavit si Švejkovy zápasy se slovem v mezích jeho mysli. Pokusit se uplatnit všechny p edpojatosti a stereotypy na ploše „neak ního“ jazyka nebo vzdát se jich. P esv d it se, že Švejk je funkce slova, ne antropologický souhrn. P ocítit, že jeho e , je hra s idejemi, nikoliv jen se sv tem kolem. Autor prozrazuje své postupy a skrze instituci vyprav e vyzývá tená e ke spoluhe.²⁰ A to není jediný moment – podívejme se na další.

Švejk odešel zatím ven, a když šel kolem poru íka Duba, vysekl mu sice jak náležit est, ale poru ík Dub p ece ekl "Herstellt", a Švejk musel salutovat znova, p i emž musel op t slyšet: "Znáš mne? Neznáš mne! Ty mne znáš z té dobré stránky, až mne ale poznáš z té špatné stránky, já t p inutím až k plá í!"

Švejk odcházel kone n k svému vagónu a p itom si pomyslel: Jednou byl, když jsme ješt byli v Karlín v kasárnách, lajtnant Chudavý a ten to íkal jinak, když se roz ílil: "Hoši, pamatujte si, když mne uvidíte, že jsem svin na vás a tou sviní že z stanu, dokud vy budete u kompanie." (Kn. III, kap. 2)

²⁰ P í recepci um ní v sou asnosti se uplat uje nejen jedincova dobrovolnost podílet se v procesu tení nebo – obecn jí e eno – v procesu percepcce, ale rovn ž možnost – nikoliv nutnost – stále znovu tento proces za ínat a zjišovat p itom „ak ní rádius“ textu (chápaného v nejširším smyslu). Práv v dobrovolnosti, neomezené možnosti **realizovat odpov di na výzvy** a ve schopnosti opakovat lze spat ovat nejd ležit jší fenomén hry, jež se uplat uje v sou asných druzích um ní v etn í literatury [...] „Hrát,“ pokrač uje ješt jinde Gadamer, „znamená vždy vyžadovat si spoluhe, hrát s n kým,“ ve h e – ve smyslu komunikativní innosti – „vlastn není jasný odstup mezi tím, kdo si hraje, a tím, kdo h e pouze p íhlíží“, „dívák je z eteln víc, než prostý pozorovatel, který prost pozoruje to, co probíhá p ed ním, ale je tím, **kdo se hry ‘zú ast uje’ ástí sebe samého**“. PAVERA, Libor. Hra a teatrum mundi podle Macury. In Libor Pavera (ed.). *Homo ludens v eské a slovenské literatu e*. Opava: Slezská univerzita v Opav , Filozoficko-p írodov decká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, 2006, s. 315. ISBN 80-7248-385-4 Odkazy na Gadamera jsou z: Gadamer, Hans-Georg *Aktualita krásného (Umenie jako hra, symbol a slavnos)*. Bratislava: Archa 1995, s. 41. – BD.

Postoj je úpln stejný. Sta í si jen položit laickou, pro Hašek neuvedl tato Švejkova slova nap íklad do dialogu s n kým z vojáku ve vagón , a už je vid t, že pojetí Nikolského o h e s tená em má i jinou dimenzi: to je nejen hra s ním, ale i výzvou ke spolup e.

Ovšem je nespecifi t jší tato epizoda, když jedna z nepo etných Švejkových historek není ani vyslovena, ani pomyšlena, je naprosto sd lena vyprav em v modu „kdyby“:

Major Wolf kone n p ece jen p iklonil se k hejtmanov názoru, že tento lov k musí viset až po delší procedu e, které se íká roztomile: právní cesta.

Kdyby se byli Švejka optali, co on o tom soudí, **byl by ekl**: "Mn je to moc líto, pane majore, pon vadž voni mají vyšší šarži než pan hejtman, ale pan hejtman má pravdu. Vona každá ukvapenost škodí. U jednoho okresního soudu v Praze se jednou zbláznil jeden soudce... (Kn. IV, kap. 3)

A následuje historka, docela dlouhá, o tom, jak bláznivý, ale religiózní soudce bleskurychle odsoudil jednoho obžalovaného k smrti provazem za urážku kaplanovi Hortíkovi. Tato historka by m la pat it do nediegetického vypráv ní, ovšem její Švejkovy „formát“ p ednesu ji spojuje více s podstatou diegetického vypráv ní Osud . Ale v podstat nepat i ani k diegetickému plánu, je quasidiegetická, rozvádí ji sám vyprav z frazeologického a ideologického hlediska Švejka, rozvádí ji ve výzv tená ovi zahrát si s fenoménem Švejk.

V tomto sv tle už docela jinak vypadá i epizoda se Švejkovým snem. Jeho komi nost nespo ívá v Bergsonov pojetí automatismu, ale ve Finkov pojetí hry. Tedy abychom proanalyzovali objektivn komi no, máme nez ídka, jak uvádí Ho ínek, m nit i hodnotící normu.²¹

4. Výsledné stanovení rys komické hry v odlišnosti od obecné radosti ze zdání

Vra me se te k postav vyprav e. Bylo nazna eno, že je oby ejn vševidoucí, p estože ob as „zapomíná“ na tu vlastnost. Nespecifi t jším jeho rysem je „chudý“ jazyk vypráv ní, a práv v této souvislosti se dá nazna it i další, k ú el m našeho výzkumu mnohem d ležit jší: jazyk vypráv ní se nesnaží tená e za každou cenu a vždy

²¹ Akt hodnocení p edpokládá nejen subjekt (který je, jak už z ejmo, intersubjektivní), a objekt hodnocení (jímž m že být cokoliv mimo nás i v nás), ale též **hodnotící normu**. Ta je m ítkem odchylky, jež bývá v teorii komi na ozna ována jako zvratnost, znešva ení, porucha, deformace, nedostate nost apod. HO ÍNEK, Zden k: *Knih o komedii*. Praha: Scéna, 1992, s. 138-139. ISBN 80-85-214-12-1

rozesmát. Jak bylo naznačeno, právě svou pasivitou a bledostí indirektně ponechává toto divokým složkám díla a především hlasům hrdinů. Proto se na bledost Haškova jazyka má hledět jako na **funkční jazykovou „monochromii“**.

Ale přesto citované texty pasáže, zvláště v hypotetickém příběhu typu co by byl Švejk ekly, prozrazují jeden aktivní přístup vypravěče, skrze jehož narativní instanci prosvítá primární instance autorova, Haškova dadaistická herecky improvizovaná postava. Ten přístup napovídá, jak by se měla imaginace rozehrávat a jak by se měla rozvádět komika tohoto díla. Takže sen Švejka patří i tomuto umleckému přístupu – dadaistickému Haškovu zahrávání si se ženami, i když je tam vyjádřen jen implicitně. Komika v něm netkví v automatismu zatvrdlého ducha a dímající mysli, naopak. Komika hry mysli uplatňuje opačný princip v rámci Bergsonovým názorem, uplatňuje záměrně a funkčně „snovou“ logiku (*před sebou vidíme v cí, na něž myslíme, místo abychom mysleli na to, co vidíme*), má hodnotící normu a nastoluje nový mechanismus tvoření inkongruentních a reduplikačních propojení. Nastíme konečně typické rysy komiky hry odlišující ji od obyčejné radosti ze zdání.

Komika hry a její determinující rysy

A. Radost ze zdání ve hře se v komické hře obohacuje o další dimenzi: *to je radost z distančně upozorovaného zdání*. Adresát komiky (ale i její tvůrce) se baví ve svém zdání, ale prožívá uvědomění inkongruencí a reduplikačních, když pozoruje ten svět z odstupů, z pozice skutečnosti.²²

B. Intenzivně se v tomto typu komiky uplatňuje psychologický konstruktivní princip *mnohonásobné reverzibility*. Přihledějí se v domě improvizátora a pozorovatele (spisovatele a žene, tvůrce a recipienta, iniciátora a adresáta komiky) vrací ze světa iluzí a představ do reality, odkud pozoruje všechny inkongruence vytvořeného „nesmyslu“, a hned se ponoří zpět do imaginárního světa hry, aby sekundárně a nadadně realizovalo okamžitě zachycené nové podněty (reduplikace, další inkongruentní dvojice atd.).

Obvšně zmíněné zvláštnosti se v Kantových úvahách o smíchu definují jako *„oním náhlým vznášením mysli hned do jednoho, hned do jiného stanoviska, aby sledovala svůj*

²² Velice populární Fred v výkladu principu slasti ve vtipěch, který je spojen – nejobecněji – s úsporou psychické energie, není souzvučný se zdánlivými úvahami – citace:

Připraveným pohledem zpět na techniky vtipu rozložené do těchto zvláštních skupin upozorujeme, že první a četnější skupin, nahrazení vnitřních asociací slovními a použití nesmyslu jako znovuvytvoření starých svobod, mohou být shrnuty jako **úleva od zábran intelektuální výchovy**; jedná se o **psychická ulehění**, jež lze dát do jisté opozice k **úspoře**, která je technikou druhé skupiny. Ulehění již existujícího a úspora teprve vynakládaného psychického výdaje. Z těchto dvou principů je tedy možné odvodit **všechny techniky vtipu** a na základě těchto technik pak **všechnu slast**. FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nevdomí*. Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. s. 125. ISBN 80-86123-21-9

p edm t“. To, co kabaretní improvizátor dadaista p edstavuje slovy a gesty není nic jiného, než exteriorizace hrající si myšlenky. Tak si hraje i fantazie vnímatele komiky hravého, imagina ního typu, ovšem její pohyby jsou oby ejn skryté. Mohou se objevit a verbáln se ztvárnit p i dialogické improvizaci, kde se pozice adresáta a iniciátora komického podn tu st ídav obm ují, nap íklad v improvizá ních etudách Wericha a Voskovce (viz dále D a F).

C. Improvizace je jejím základním tv r ím podn tem a tvarným principem, p esn podle Fryntovy definice ohledn funkce hospodské historky. Kv li této p íbuznosti tento do zna né míry specifický eský žánr je nejtypi t jším literárním projevem komiky hry.

D. Obdiv cizí intelektové moci – nadšení z ne ekaného objevu, z tv r ího ešení iniciátora komického podn tu, je nedílnou složkou hravé komiky. Když adresát inkongruentní zdvojení objeví a p ítom si uv domí jeho hravý základ, v reakci smíchu se obsahuje i okouzlení z hybnosti, mrštnosti, drzosti, originality intelektu naproti. Na chvíli se vnímání cítí podrobena novému kulturnímu schématu, nazírá na sv t skrze nov „nainstalovanou“ optiku. Nemožnost, nesmyslnost absurdních zdvojování jsou ve vnímání adresáta p ehodnoceny jako jedné z možných forem nekone né hry se všemi v cmi a pojmy bytí. Proto výmysl typu „trojitý sebevrah“ se chápe jako dovedné skvostn vykonané, podle pravidel hry, kaleidoskopické slepování, které „odvádí od kone ného cíle“, *od petrifikace pojetí bytí*. Protože všechny možné situace života jsou jen malou ástí z prostoru, jež poskytuje hra myšlenek. Imagina ní podn ty komi na jsou *básn ní nemožného*. A nemožné je oproti možnému nekone né. Proto v literární komice hry (nehled na to, zdali je explicitní nebo ne) *uskute n ní neskute ného* v situa ních nárysech a scénách je intelektový proces mezi tv rcem a tená em, idea odpovídající základním p esv d ením Paula McGheeho.²³

²³ McGhee zkoumá kognitivní vývoj pojetí humoru u d tí. Jako základ uchopení komického ú inku vidí schopnost k tzv. **fantazijní asimilaci**, která ovšem navazuje na schopnosti asimilovat skute ný sv t – nebo je to tzv. **asimilace reality**. Autor vidí v tom procesu nespornou roli hry – citace:

Thus, for example, when a child sees a cartoon drawing showing a mother elephant climbing up a small tree to sit on a nest of eggs for a mother bird, he will undoubtedly find this to be inconsistent with previously established concepts and knowledge regarding elephants and their size, abilities, etc. However, the child does not **reality-assimilate** this event in the fashion described above. That is, he does not change those relevant conceptual categories to incorporate this new information about elephants. Rather, in a fashion which might be labeled "**fantasy assimilation**," he proceeds to assimilate the source of inconsistency or expectancy disconfirmation into existing relevant cognitive structures *without attempting to accommodate those structures* to fit the discrepant stimulus input. [...] Many past writers (see Piddington, 1933; Flugel, 1954) have emphasized the importance of a **playful** or nonserious mood in most humor situations. Flugel concludes that "this lack of biological urgency or seriousness is found in every kind of humor." In terms of the present theoretical framework, it may be argued that **when a person is in a playful or nonserious mood, his threshold for fantasy-assimilating events is lowered, leading him to perceive a wider range of events as humorous**. In extreme cases the stimulus source of laughter may be entirely consistent with one's expectancy; yet the event is perceived as humorous. McGHEE, Paul: On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation. In Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee (ed.). *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York and London: Academic Press, 1972, s. 65, 76. ISBN 0-12-288950-9

E. Interakce, spoluúčast, odezva je povinná složka celistvého procesu hry i v těch případech, když si člověk hraje sám (jak bylo u Seno, hospodská historka, jelikož je hra, se může vyprávět i o samotě). Ale v komice hry je tato složka důkladně zvýrazněna. Proto je v podstatě Osud v souladu s koncepcí S. Nikolského příznačná recesní hra s tenátem a jedna z jejích motivací je snaha vznést princip interakce do vyšších imaginárních prostor hry.

F. Interakce se už z definice může ještě obohatit i o *podnětné reakce*, ve kterém se role adresáta a iniciátora navzájem mění. Konkrétně v tomto případě mluvíme o literatuře, kde je opáčený směr „vyloučen“. Avšak v dynamických improvizacích založených scénických formách, kde komika vzniká v náhodných dialozích, adresát komického podnětu je zároveň vyzván stát se sekundárním iniciátorem, navazovat na podané téma, na podané absurdní ideje. Tak dva klauni mohou obměňovat role adresáta a iniciátora mnohonásobně v průběhu celé inscenace – rozmontovat skutečnost a montovat z ní všelijaké nové skutečnosti. V literatuře je opáčený směr nejen dialogicky „omezen“, ale ne všude. Může se vyjádřit na poli imaginace.

tenátem může pochopit komický podnět tak i onak, rozvádět ho mnohokrát, variabilně i bez konkrétního dalšího adresáta. Důležitější je, aby byl k tomu inspirován, přilákan. Aby obměňoval v rámci primárnímu autorovu podnětu obrazy, nápady, myšlenky, aby prolamoval konvence a bleskurychlým pohybem přesměroval své vnímání z jednoho do jiného stanoviska. Aby zamíchal v dadaistické šílenosti řád všehomíra do prvotní homogenní hmoty, z níž by mohl vytvářet nové tvary existence. To, co pronásleduje komika hry, je Kantovo „nic“ na poli racionality, soudnosti, které je na poli imaginace přece „něco“: klaunská a dadaistická básnická inspirovaná improvizace, převažující „idiotských“ vtipů.²⁴ V zrození nesmyslu přesto nějaký smysl je: *objevit nové formy a souvislosti v nekonečném prostoru nemožného*.

G. Když se adresát obdivuje cizímu intelektu, a sám je vtažen do „spoluhry“ s tímto intelektem, a to tak, že potěbuje nadstavit a prodloužit komický podnět, každý nový objev je zároveň samoobjevem. V hravé komičnosti jedna jemná složka patří právě *velkorysé vlastnosti sebeironie*. **Sebepozorování** a porovnání vlastní identity s jejím předchozím stavem „nevdomosti“, neuvdomování možné další imaginární kombinatoriky nemožného, přináší

²⁴ Absurdní a idiotské vtipy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto absurdní idiotství není naprosto zjevem povážlivým i dokonce úpadkovým; právě naopak je to zdravá ventilace přetopeného mozku, výborná kanalizace našich starostí a chmur. Hloupost, to nejvyšší schopnost být šlechetný. Je třeba být chvílkami oddán hlouposti, je třeba chvílkami zakoušet štěstí a nejvyšší spokojenost. A veselí takových vtipů není prázdné umění. TEIGE, Karel. O humoru, klaunech a dadaistech. In Vlašín, Štěpán a kolektiv (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu. Praha: Svoboda, 1971, s. 575

pocit vnitřní osobní rozpornosti, svého druhu inkongruence, zrcadlové rozplnění.²⁵ V komice hry je toto spojeno s mnohonásobnou reverzibilitou. Proste jen ve svém smíchu smíjí se poznává i svou vlastní smyšlnost na pozadí nevyčerpatelných možností tvůrčí fantazie, zvláště v aspektu absurdna. To jsou Boreckého konfigurace komika, kdy absurdita uzavírá celý dílný cyklus (naivita, ironie, humor, absurdita) a přechází do naivoty.²⁶ Jednak se smíjí se v novém objevu absurdna smíjí i své před chvílí neuvdomněné naivnosti, jednak, aby přijal absurditu v konfiguraci nemožného, musí zaujmout postoj „naivní“, dťský, otevřený všelijakým imaginativním výtvořm.²⁷

H. Synkretizmus je dalším specifickým rysem komiky hry. V plánu scénických forem operuje s gesty, pohyby, zvuky, slovy, barvami atd. Ovšem literární komika hravého typu svůj synkretismus projevuje především na úrovni obrazotvornosti. Větš se synkretismus znázorňuje tady tzv. složkami indexálními. Při transformaci literárního díla do roviny vyjadřovacích prostředků divadla nebo filmu, tyto složky hrají velmi důležitou roli, zvýrazňují svou intenzitou a mohou se ztvárnit vizuálně. Právě tyto složky vycítil Mathauser při svém návrhu polyekranizace. Na každém plátnu by se mohly promítat různé divové akce, které jsou implicitně přítomné v textu. Je už další otázkou nesporný fakt, že polyekranizace by zjevila jednu skrytou stránku literárního díla, ale rozštěpila by scénickou celistvost jeho filmové nebo divadelní transformace.

²⁵ O podobném názoru píše Borecký, jde o tzv. Test vesnice, který vytvořil francouzský vdec Pierre Mabilie ve své monografii *La Technique du test du village*. Paris: Revue de Morpho-physiologie humaine, 1950. Citace: [...] Zrcadlo pokládá za nejbanálnější a zároveň nejvýstřednější magický nástroj. Mechanismus imaginace podle něj pochopil nejlépe Lewis Carroll, který přiblížil v Alence **princip zdvojení ve fantazijní hře**. Mabilie se snaží navodit prostřednictvím zázračného situace, v nichž se uchovává v domě, i když jeho podstata byla překročena. Dostává se k polohám, v nichž člověk jedná jako **cizinec pozorovaný sám sebou**. Ale není na opačné straně zrcadla, je na obou jeho stranách. Tento **mysl pro reverzibilitu a reduplikace imaginace vlastní hře** ho přivedl ke studiu zrcadlového mikrokosmu v *Testu vesnice*. BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 104. IBSN 80-7254-503-5

²⁶ **Konfigurace komiky má cyklický charakter**. Absurdní naladění má blízko k naivnímu. Liší se od něho jenom tím, že si je této naivoty v domě, aniž by v něm zájímalo nějaký přezíravý nebo kritický postoj, a ironický nebo humoristický. V ontogenezi komiky lze hovořit o **kruhovém návratu z absurdity k naivitě**, kde se absurdita v naivitě rozpouští. BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 91. IBSN 80-7254-503-5

²⁷ Nezapomeťme na Blažkovu konstataci, že jsou postavy románu „*stejně jako dítě – příliš pohlceny bezprostředními souvislostmi přítomného okamžiku*“. Stejný postoj platí i pro vnímatele komické inspirace, která zachází s absurditou. Konvenční logika by ztroskotala, jen naivita a bezprostřední souvislosti daného okamžiku, dané situace, dané konfigurace hmoty nebo idejí, mohou přispět k pocitu poznání a sebepoznání, který zvýrazňuje komický protiklad. Blažek ještě pokračuje „*tu má prožitek poznání přehledu nad poznáním samým: jde tu o potěšení ze smíchu, které muž je určitě poznání podnětem*“. A právě vystihl podstatu absurdní komiky Osud v technice hře. De facto praktické poznání není, je to pouhé „nic“. Ale je prožitek z možného poznání nemožného – ze **svobodné hry požitků, hry myšlenkové, z hry představ**. Je prožitek z přechodu z jednoho do jiného stanoviska – z absurdity do naivoty; ze svého minulého já, do svého já stávajícího; ze svatofantasmagoričnosti do svatofantasmagoričnosti. BD.

Pokusili jsme se nastínit tyto rysy komické hry, které ji odlišují od hry všeobecné. Na základě imaginace, která je v pojetí Boreckého a citovaných autorů v jeho pracích základem hry a komiky, bylo ukázáno, jak Bergson v princip smíchu v snové logice (ztvárněvat své podle svých myšlenek) iniciuje komiku protikladnou Bergsonovými interpretaci. Takzvaná „snová logika“ záměrně provádí mozaikovitě seskupování obrazů a pojmů a působí na úrovni představitelnosti, nikoliv na úrovni vnímání mechanické kontinuity a ustrnulosti. Inverzní princip snové logiky je ve svém vztahu ke komické hře velmi blízkým Kantovým úvahám o vznášení myslí z jednoho do jiného stanoviska a produkuje „nic“ namísto soudnosti, často absurditu a nesmysl, což je právě hledaný mechanismus hrajícího si iniciátora komiky v snaze odvést sebe a svého adresáta od dosažení konečného cíle (v koncepci Eugena Finka). Názor o „*smyslu komiky v nesmyslu*“ (Borecký) vyjevuje další její složku – obdivování intelektuální moci iniciátora komického podniku v jeho pokusu k vytvoření nemožného. Toto **pojetí komiky jako intelektové hry** se opírá o základní postoj koncepce amerického ludologa Paula McGeeho. Mimo jiné se pasivní prolamování konvencí v imaginativním světě může zrodit i v skutečném světě a tento aspekt imaginace, hry a komiky je prozkoumán Boreckým jak v jeho stejnojmenné monografii (viz část 5, Ludismy – BORECKÝ 2005:231-279.), tak i v jeho další práci.²⁸

Na druhé straně nepřirozenost mechanické kontinuity jako zdroj smíchu v Haškových Osudech bezesporu existuje a je také bezprostředním zdrojem komiky, avšak v oblasti komiky hry se projevuje především v quasihravém aspektu *puerilismus* a občas i v aspektu *paidia*.

²⁸ Viz BORECKÝ, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního (z našich mašlí)*. Praha: Hynek 1999, 343 s. ISBN 80-86202-38-0

Záv r k dv ma model m komiky v „Švejkovi“ – sv tová kontemplace

A) Rozjímání sv ta Bachtina a symbolistická spodoba Finka

Karnevalový model a model hry komiky Osud p i z ejmé (na za átku druhé ásti nazna ené) odlišnosti mezi nimi mají nemálo společ ných rys . Karneval a hra mají r zné principy a mechanismy, ale p esto jsou si v mnoha aspektech velmi blízké.

Jako poslední bod p ekrývání a rozdíl z stal z fundamentálních Bachtinových koncept karnevalu – bod kontemplace sv ta ().

Vztah k asu je základním opera ním pojmem Bachtina, základem jeho chápání groteskního realismu a p irozenosti karnevalu. V toku asu probíhá proces zm n a obnov a v kulturním navrstvení tvo í d jinnou kontinuitu. Historismus, v d í p ístup Bachtina v jeho pr zkumech žánrové geneze románu,¹ je zvláštním zp sobem p ítomen v pojmovém systému karnevalu: v kosmickém cyklu vznikání a r stu, smrti a obnovy **lid rozejmá sv t**, proniká do hlubin bytí a tak poci uje svou d jinnou nesmrtnost (opakujeme citaci:

). Všechno to jsme vid li na za átku druhé ásti.

D ležit jším bodem v relaci „karneval – hra“ je práv to rozjímání, nazírání do nitra sv ta. Eugen Fink vidí hru jako symbol sv ta. Michail Bachtin vidí hrající si d cko Hérakleita jako vševládc e vesmíru. Fink nez ídka p i svých argumentacích se odvolává na rituály v kultovní h e, na druhé stran Bachtin mnohokrát používá pojem „hra“ v konceptualizaci karnevalové mnohotvárnosti. Je jasné, že karneval je hrub e eno grandiózn í m i m e t i c k á h r a s v n j š í m i p r v k y i l i n x a s e s v é r á z n o u a g o n á l n í „ d u š í “. Asi nejvýznamn jší odlišující rys karnevalu v i h e je do asn omezená reverzibilita: karneval se žije jako samotný život (*Karnevalu se nep ihlíží, karneval se prožívá*).

¹ Má se na mysli p edevším Bachtinova studie . In . : 1975, s. 233–407

Poslední otázka zdejších úvah je jak **rozjímání sv ta v karnevalu** a Finkova **symbolistická spodobá ve h e** mají vztah ke komice Haškova díla. A odpov za íná znova od specifického rys Osud – vále nosti.

B) Op t o válce a každodennosti

Komika Osud by karnevalová nebyla, kdyby se d j díla odehrával v jiných historických souvislostech. Válka je ten neodmyslitelný prvek Haškova Švejka, bez kterého by komika tohoto díla nebyla tím, co je a co známe. Bez ohledu na to, zda je to vále ný protivále ný nebo v bec ne vále ný román. Válka je konstituující složkou komiky Osud , a to nejenom s ohledem na tématické pozadí díla, ale práv ve vztahu ke komice. Modely románové komiky – karnevalový a hrový – jsou funkcemi prosté d jinné danosti titulu – „za sv tové války“.

Válka, jak bylo n kolikrát e eno, je prost edky výstavby díla redukována, ztlumená, oddálená nekone ným putováním na frontu, ale p esto existuje p edevším ne tak v d jové linii, jak v lidském myšlení. Válka se v Haškov románu nevede na bojištích, to je de facto koncem dlouhého souboje eského lov ka s nesvobodou. Válka je p edevším ten každodenní st et malého oby ejného ob ana s uniformou, s vynucováním, s nastoleným autoritá ským adem.² Sv tová válka je jen kulisa, za kterou se kryje už dlouhá, mnoholetá bitva. Proto není divu, že zna ná ást románu zabírají zejména vypravené historky z každodennosti. Z mohutné všednosti prohloubeného a d jinn ustáleného rytmu, který neohromí žádný kataklysmus.³

Universalismus a sv tonázor (sv tová kontemplace,) Bachtinova lidu na karnevalovém nám stí nejsou p íliš odlišné od nazírání rytmu prostého živého života v Švejkových vypráv ěních. Švejk smíchem nastoluje vít zství eského života nad dogmatismem a absolutismem hnilé monarchie, rozjímá sv t, vyjevuje jeho drobné prvky, aby

² Ve svých úvahách o Gogolovi Bachtin lí í organizaci jeho um leckého sv ta zp sobem docela blízkým podstat sv ta Osud – citace:

«
»,
(
) In
, 1975. s. 493-494

³ M žeme tedy uzav ít zjišt ěním, že prvo adá velikost Jaroslava Haška jako autora Švejka mezi humoristy první p le 20. století spo ívá pravd podobn v tom, že teprve v tomto díle pln využil své schopnosti mnohorozm rného vid ní, aby v souladu s d jinným vývojem zachytil neotesitelnou jistotu lidu, zt lesnou v jeho smíchu. HÁJKOVÁ, Alena: K typickým rys m Haškova humoru (Ve srovnání s Polá kem a Van urou). *eská literatura*. 1983, ro . 31, . 1, s. 85-90. ISSN 0009-0468

znázornil jeho celek, aby každý svobodný lov k v tom b žném toku života a v tom jásavém smíchu poznal lidovou „relativní historickou nesmrtelnost“.

Proto jsou Švejkovy historky pro Matthausera hladký blok slovesného materiálu, ireálné vzhledem k pravým dimenzím umlecky ztvárněného času: historky mají zvláštní vztah k času, nastolují nepřetržitěho trvání českého lidového celku v něm, nastolují jednotu národa oproti všem válkám v rozmarném divinném toku. Hašek zkomponoval historky Švejka nejen jako lehkou zábavu, ale jako kontemplaní koncept nesmrtelnosti českého lovka. To se poci uje právě v už zmíněné nadpřirozenosti Švejka, v časové „inkompatibilit“ jeho žvásti, ale jelikož spisovatel zamaskoval ten obtížný umlecký postoj lustrem lehkovážného smíchu, pro mnoho tenáží stávají Osudy jen efektní šavnatou etbu.

Válka a smích, válka a zajímavost každodennosti, válka a mohutný proud děje i o neváleném jako model existence⁴ jsou funkční spřízněné protipóly díla.

C) Komika jako zjevování svta v e i

Smšnost, nebo lépe komika, bourá, diskredituje, přehodnocuje, ale její vlastní síla se projevuje ve h e e i.

e jako hra myšlenek, verbální improvizace, jako hra se skutečností, vyjevuje jedinečnosti svta i v těchto případech, když tyto jedinečnosti nejsou zakomponovány do inkongruentních systémů, a přisobí v nich především efekt zajímavosti, a ne tak komičnosti.⁵

A tak je verbalizovaný svt bu komický nebo zajímavý, ale ve všech případech unikátní, neopakovatelný, mohutný ve své nevyčerpatelné mnohotvárnosti, nezničitelný v proudu děje i v odlesku svých imaginárních projekcí. Komika Osudů, zvlášť ve Švejkově mnohmluvnosti, je razantní rozjímaní svta v duchu bachtinových chápání historické nesmrtelnosti lidu a symbolizování svta v duchu Finkových úvah. Komika není jen vytvářením smšnosti, je zjevování bytí českého a všelidského jako nesmrtelní celek. Komicky se zjevují prostota, obvyklost, všednost, pulsace života, jež symbolizují bytí lidu a lidstva, před kterým jsou každá svtoová válka a každý říšský despotismus jen loutkové hry (proto i v románu je tak citelný dojem loutkovitosti postav, zvlášť antagonistických).

⁴ e je u Haška základní médium existence, její substrát a neredukovatelný živel. Podstata existence byla u Kafky *metajazyková* a *metafyzická*, existence u Haška je existence jazykovou. EXNER, Milan: Švejk a totální román. In *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1995, ro. 32, . 4, s.47 – 57 (s. 54) ISSN: 0014-1291

⁵ Se vši úctou k obrovskému přínosu Přemysla Blažického v oblasti švejkologie chtěl bychom dodat, že v skoro ve všech hospodských historkách existuje prvek komiky, dokonce i v těch, které se zjevují jen jako zajímavé. Přisobí v nich odeznění principu absurdity, hravý výmysl, paradoxnost z jiných historkách. Jednotlivé příběhy nejsou v sobě uzavřené, takže „zajímavé“ historky indukují smšnost komických, kterým se podobají po stránce obsahově-formální, kde výrazně přisobí Špidlík v konceptu „co se neuvěřitelně může stát“. V něm právě je styčný bod komičnosti s Blažickým názorem, že smysl pro komičnost je smysl pro zajímavost.

Povídání o mstě, o obyčejném životném běhu malých lidí, vytváří svéráznou architektoniku svta v logice Kosikova chápání, sjednocuje vznešené s triviálním – proud života se zjevuje ve celé své živelnosti a poetičnosti v ubohých mšanských komických anebo zajímavých trampotách.⁶ *e eno s Finkem komická hra v Osudech je vznešený stav lovka v jeho extatickém, kosmickém gestu, které naznačuje celek svta.*⁷ Banální obsah v tšiny d j Osud, odehraných a vyprávěných příběh v nich, má svou zvláštní sílu ve své multiplikační potencialitě, z níž se skládá samotné nezničitelné jsoucno – „jako stěpy bytí vypadá mnoho etné a mnohotvárné jsoucno“ (FINK 1992:137).

D) Symbolická mozaika eského svta

Fink vidí celistvost svta v shromažďování a rozptylování konečných entit, individuací, tak se každá drobná událost jeví odrazem nekonečností bytí, je jeho symbolem.⁸ A v smruťchtou úvah je každé Švejtkovo povídání symbolem svta – a v mezích Haškova díla bychom ještě dodali „eského svta“. Nadměrná verbální energie je naprosto slepování symbolické mozaiky národního svta. A do ní patří také i samotná válka. V tom se vytváří základní paradox komické hravosti Osud: válka je část všehomíra, také jeden z jeho symbolů, individuací, konečností. Vždy je schopna část zničit a pohltit nadasový a nadprostorový běh jsoucna? V tomto svtu je jasné, že Haškovo rozhodnutí představit válku jako loutkovou zábavu, karikaturu a bufonádu má svou ne tak triviální argumentaci: to není jen satira, to je filozofie všemocného bytí prostého lovka, kde p lilitr piva tlumí kanonádu d l a zaplavuje stopy d jin p ívaly nad asového a nadskutečného.

Podle Finka v symbolistické spodob se celek zjevuje v částí a část p sobí na celek (FINK 1992:188) a to pozoruje zvlášť v mezích archaického kultu. V *Zlaté ratolesti* Sir James

⁶ Podstatou moderní doby je tedy spor mezi sebejistým systémem, který se stává monopolní realitou, a ještě neprobouzenou naději na záchranu svta, již je architektonika. Co je architektonika, kterou dnešní svět tak postrádá a bez níž lovka nemže jako d stojná bytost žít? **Architektonika svta je sjednocení vzneseného s triviálním, trvalého s doasným**, pohybu vp ed s možností se pozastavit. Architektonika je takové sep tí asu, prostoru a pohybu, kde každý z uvedených t i prvk sjednocuje protikladné: as architektoniky je vzájemná spojitost trvalého s doasným: jestliže prchavé, prozatímní vytla í a potla í trvalé, hroutí se architektonika. Architektonika sjednocuje vznešené, patetické, monumentální s b žným, triviálním, banálním a v tomto sjednocení **dovoluje a umožňuje také triviálnímu, aby se mohlo chlubit svojí poetičností**. KOSÍK, Karel: Msto a architektonika svta. *Tvar: literární obytideník*. 1995, ro . 6, . 2, s. 5. ISSN 0862-657 X

⁷ Lidská hra má svtový význam, kosmickou transparentci – je v našem konečném pobývání jedna z nejzřetelnějších podob, ukazující ke svtu. P í h e nez stává lovka v sob , v uzavřeném okruhu svého nitra, nýbrž v kosmickém gestu vystupuje naopak extaticky ze sebe a názorným zp sobem ukazuje celek svta. FINK, Eugen: *Hra jako symbol svta*. Praha: český spisovatel, 1993. s. 34. Orientace. IBSN 80-202-0410-5

⁸ ...bytí svta vládne a pracuje v konečných vcech jako zkonečování, individuace, která je zároveň shromažďováním a rozptylováním; kdekoli zakoušíme tuto moc shromažďující a rozptylující vlády celku jako „mír“ a „válku“ svta, zá í všechny v cí v novém svtle, stávají se z nich **SYMBOLA**. FINK, E.: tamtéž, s. 146.

Georg Frazer nazývá tento archaický princip „kontagiózní magie“⁹ a p estože to není vhodná interpretace pro Švejka, lze p ipomenout, že jeho slovo má osobitou, skoro „kouzelnou“ mocí zbavovat ho rizika a nep íjemnosti. Švejkova hra s vypráv ním p ímo na celek nep sobí, nýbrž na skute nost, a to tím, že tento celek zjevuje, p ipomíná, zp ítom uje, oživuje a tak paradoxáln krutou skute nost vytla uje.

E) Pocit svobody u Bachtina a Finka

Rozjímat sv t a vid t v n m celek anebo utopicky poci ovat historickou nesmrtelnost „lidu“ jsou – jak je to z ejm – velmi blízké konceptuální rysy teorie karnevalu a hry v pojetích Bachtina a Finka. R zn se však u obou autor vykládá pocit svobody.

Svoboda v karnevalovém živlu je d sledek zmocn ní se morálního strachu, ut s ování, toho atavistického „vnit ního inkvizitora“, svoboda se poci uje v masovém t le a v duchu „lidu“, v p evracení hodnot a v totální travestii, v utopickém vstupu v ten odv ký „as dobrý a veselý“. Svoboda v karnevalovém proz ení je lidská volba, zásah, aktivita – p ítom dosažena výrazn dynamickým, fyzickým zp sobem.

Z druhé strany podle filozofie Finka, hra nás osvobozuje od samotné svobody. Každá volba lidské bytosti je volba jeho vlastního v domí, tedy je já-odrazem. lov k je zajatcem „sebevolby“, svoboda volit je vlastn návrat k omezením možnostem jedince. Jeden historický „mýtus“ vypráví, že ve v znici na ostrov Svaté Heleny se každý den podávalo nem nné stejné jídlo, ale Napoleonovi jako bývalému císa i bylo dovoleno vybrat si to jídlo, co se mu bude po ád beze zm ny podávat každý den. A císa v d l, že jeho „svobodný výb r“ bude neodvolatelný – kde je v tom p ípad svoboda volby? Fink konstatuje, že svoboda je de facto jedna skute nost z mnoha možností. Zatímco hra lov ku dává k dispozici najednou všechny možnosti, jeho rozhodnutí ve h e se stávají odvolatelnými, hra osvobozuje od b emene skute né svobody.¹⁰

⁹ The other great branch of sympathetic magic, which I have called Contagious Magic, proceeds upon the notion that things which have once been conjoined must remain ever afterwards, even when quite dissevered from each other, in such a sympathetic relation that whatever is done to the one must similarly affect the other. Thus the logical basis of Contagious Magic, like that of Homeopathic Magic, is a mistaken association of ideas; its physical basis, if we may speak of such a thing, like the physical basis of Homeopathic Magic, is a material medium of some sort which, like the ether of modern physics, is assumed to unite distant objects and to convey impressions from one to the other. FRAZER, James: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: The Macmillan Co., 1925, s. 37-38.

¹⁰ Ve h e lov k „transceduje“ sebe sama, p ekra uje vyt ené meze, jimž se obklopil a v nichž se „uskute nil“, takže **neodvolatelná rozhodnutí jeho svobody jakoby znovu stávají odvolatelnými** [...] lov k se realizuje tím, že b hem svého života tisícerym zp sobem volí sebe sama: v každé volb v cí, i okolností volí jen sebe [...] Víc a víc **jsme dílem svého konání a nekonání. Rozhodnutí vlastní svobody nás vyhra ují**, vymezujeme se a z mnoha otev ených možností získáváme jedinou skute nost [...] Hra nás do asn vyvazuje z t ch našich skutk , osvobozuje nás od díla svobody, vrací nám nezodpov dnost [...] **Hra nás osvobozuje od svobody** –

F) Skutek a neskutek jako prvky národní totality

Takže na pozadí těchto úvah jsou Švejkovy historky, jako nejspecifičtější typ komiky *Osud*, rozjímající hra světa. V jejích malicherných konečnostech se pořád odrážejí záblesky světa, záblesky nekonečnosti¹¹ lidského a národního světa české společnosti. Podnětující síla komického rozehrávání Švejkova vyprávění (a ne jenom tam, ale zvláště tam), která působí na tenácké představitosti, nesmí být podceňována při analýze Haškova díla. Právě v ní spoívá hluboká moudrost prostého Haškova poínání: ukázat symbolickou sílu světa v drobných vécích běžného, ale nesmírně pevného života, jehož skutečné a neskutečné kusky zároveň ukazují, symbolicky odrážejí celistvost světa.

Názory o celistvosti českého světa v *Osudech* do jisté míry sdílí články Milana Exnera o Švejkovi jako totálním románu. Ideje Exnera jsou založené na známém porovnání Haška a Kafky a na historické svěbytnosti zmíněné žánrové formy, která není tak daleko od pojetí **symbolizování národní celistvosti**.¹² Totalismus ovšem jde hlouběji – rozjímání světa v komické hře sjednocuje každý kousek skutečného a neskutečného v *Osudech*, symbolicky ztotožňuje všechno „včetně“ s nadčasovým věnem. Zejména právě tu mohutnou sílu komiky měl na mysli Mathauser, když s ohledem na sémiotický a symbolistický ráz Švejka navrhoval interpretovat ho jako symbolickou funkci.¹³ Už v tomto ohledu je analýza k Budjovicím symbolické iniciací

avšak „neskutečným zpodobem“. A právě je právě tato „neskutečnost“ zvláště bytostným vztahem člověka ke světu. V mediu „neskutečnosti“ se všepřesobící celek vyjevuje uvnitř sebe sama. FINK, E.: tamtéž, s. 252-253.

¹¹ ...v lidské hře oza uje celek světa sama sebe a v tom, co je ve světě, **v konečném, nechává vysvítnout rysy nekonečnosti**. FINK, E.: tamtéž, s. 251

¹² Totální román je rakouské specifikum. Vychází z *biedermeierského* realistického konceptu, jehož smyslem bylo zachycení skutečnosti jako (harmonické) jednoty protikladů ...a vytváří zvláštní typ *modelové prózy*. Její vazba k objektivní realitě je velmi volná. Nejde o to, zachytit realitu v *její úplnosti*, ale vytvořit *zkratku, symbol, který by byl její šifrou a vyjadřoval skutečnost v její totalitě*. [...] Pokud jsme že Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* jsou komplementární Kafkovým románem. Můžeme říci i víc: jsou českou variantou *totálního románu*! Jejich jeviště je jiné, protože je jiná jejich perspektiva: horizontála, ubíhající v pohybu napříč kontinentem přes celou planetu, proti vertikále kontemplativního pobytu. EXNER, Milan: *Švejk a totální román*. In *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1995, ro. 32, . 4, s.47 – 57 (s. 49-50, 54) ISSN: 0014-1291 (Kontemplace v *Osudech* je, při tom nemálo, ale to je už otázka vedlejší „perspektivy“. BD)

¹³ V této souvislosti poukážeme na dva články autora v časopisu *Tvar* – citace:

[...] opomíjí se Švejkova *semiotická urputnost*, jeho závislost na znacích; na jeho *praxi*, v etn jeho „postoj světónázorových“, toto lpění na znacích nedbá. [...] Nicméně jestliže veškerá literárnost Haškova románu a jeho zvýraznění textovosti světadílo přibližování k alegorii, jiné rysy zdají se nadále dokládat i **symbolický ráz obrazu Švejka**: je to zvláště **mimořádná otevřenost tohoto obrazu jeho recepčním konkretizacím**, vlastně celému zástupu rozporných tenáckých personifikací této „postavy-nepostavy“; a jsou to různé projevy způsobilosti v tomto obrazu: zmínili jsme například kruhovost Švejkových výroků. MATHAUSER, Zdeněk: *Mírné experimenty v mezích švejkologie*. *Tvar: literární obydleník*. 2003, ro. 14, . 8, s. 4. ISSN 0862-657 X

[...] Zahájili jsme svou úvahu metaforou křídového kruhu, za nímž se nemáme že ke skutečnému *obrazu* Švejka dostat žádná psychologická i věcná obsahová interpretace; nyní jako by se *na vnější straně* křídového kruhu zjevilo množství naléhavých Švejkových podob, jež je chtějí prolomit, aby se mohly s Haškovou postavou ztotožnit.

obíhání českého světa a zjevení jeho mohutné, kosmické totality a družnosti, pesn v duchu první v tší švejkgologické práce M. Jankovi e. Zd. Mathauser mluví práv o mimo ádné otev enosti postavy dobrého vojáka v i tená ským recepím, ale ješt lépe je to e eno slovy Blaží kovými – Josef Švejk „*je touto otev eností*“.¹⁴

G) *Bytostná otev enost sv tu*

Mathauserova a Blaží kova interpretace se v tomto ohledu velice blíží Finkov pojetí hry jakožto symbolu sv ta. V „*rozma ilosti lehkomyšlnosti a nezodpov dnosti hry*“ (tamtéž, s. 254) Fink vidí lidskou extází ke sv tu, kterou lov k vyjevuje jako bytost, vyzna ující se touto otev eností.¹⁵ Protože jak každá sou ást všehomíra symbolizuje jeho totálnost, tak se kosmos odráží do svého nitra, kde jeho sv tlo dopadá na každou jeho molekulární sou ástku, a také i na lov ka bytostn otev eného sv tu. ili idea o symbolizování sv ta ve h e, o kosmické kontemplaci v Osudech, existuje v eské literární teorie a kritice. Spojujícím prvkem tohoto názoru s komikou je svébytná v decká koncepce Vladimíra Boreckého, která vidí komi no v celé jeho pestrosti a také nazna uje jeho další konstitutivní rys – imaginaci.

Takovým zp sobem hravý model komického Haškových Osud p edstavuje otev enost sv tu pro hrdinu, dílo i tená e (viz názor Blaží ka v poznámce) a kaleidoskopický zjev „bezvýznamných“ detail – jak v skute ném sv t románu, tak i v neskute ném míru imaginace – jsou symboly sv ta p edpokládající a vyzývající tuto otev enost.

V tomto aspektu Fnkova kontempace p esahuje kontemplaci karnevalu svým absolutnem: karneval má p esn vymezený systém rituál a procedur, jeho utopický mýtus je as dobrý a veselý, jeho kulminace – d jinn nehynoucí lidové t lo, jeho svoboda – vít zství nad strachem; zatímco Fink v pohled na sv t p i h e ten sv t rozeznává všude a ve vším,

Vzájemná neslu itelnost, spornost a prchavost všech t chto „vypln ných“ interpretaci Švejka však paradoxn umož uje velkou nabídku: šanci na p ekonání staré ned v ry mezi fenomenologickou jistotou a p ímostí racionálního z ení na jedné stran a **rysy symbolu, jako je jeho generativnost, schopnost plodit veliké množství „výplní“** na stran druhé! MATHAUSER, Zden k: Hašk v Švejk v ohnisku v dních systém . *Tvar: literární obrýdeník*. 2000, ro . 11, . 21, s. 4. ISSN 0862-657 X

(Viz ješt o ideji o Švejkovi jakožto symbol také v zde mnohokrát citovaném lánku Zd. Mathausera **Švejkova interpreta ní anabáze**. BD)

¹⁴ lov k žije na sv t tak, že je otev en sv tu. Otev enost sv tu netvo í jednu z jeho dispozic, **lov k je touto otev eností**. Mezi jeho nejpozoruhodn jší výtvoř pat í um lecká díla, která plní ádu funkcí, ale jejich vlastní poslání pro jednotlivé tená e spo ívá v oživení a stup ování jejich bytostné otev enosti. Um lecké dílo dokáže oživovat tento „**vztah k celku sv ta, i když samo zp ítom uje velmi omezený výsek skute nosti**“: literární um lecké dílo ukazuje **díl í imaginární skute nost** proto a tak, aby tená e vtáhlo do tohoto ukazování, do ur itého stylu zjevování v cí, a aby ho tak v osobit strukturované perspektiv otev elo sv tu. BLAŽÍ EK, P emysl. Hašk v Švejk, Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991, s. 227. ISBN 80-202-0294-3

¹⁵ Nicmén vládnoucí celek m že „odrážet své sv tlo“ do jsoucna uvnit sv ta, probouzet v n m rysy a osv covat momenty, kterými se vyzna uje pohyb veškerenstva... Sv tlo sv ta se odráží **do lov ka jako bytostí vyzna ující se rozum jící otev eností pro sv t**. FINK, E.: tamtéž, s. 258

zvlášť v samotné lidské bytosti – je ni čím neohraničený a antropologicky univerzální a svoboda hry je osvobozením od samotné „autoritárnosti“ svobody.

Takže společně pro Bachtina a pro Finka Hérakleitova metafora o hrajícím si dítěti, která nám byla přeseřem dotyku s vlastními myšlenkami, nebyla volena náhodně. Ovšem u Bachtina její mnohoaspektní aplikace dodatečně komplikuje i beztoho její nejasné „poselství“, a na rozdíl od něj Fink se pokouší o její vysvětlení. Za jiná upřesněním příkladu proslulého dvaapadesátého Hérakleitova fragmentu – slovo AÍÓN překládá jako „b h s v t a“, právě tento proces se podobá hrajícímu dítěti posouvajícímu kamínky. Tak podle Finka vychází, že svět vládne jako hra, i když nemá žádné časoprostorové meze; jako hra, která se v bec „neodehrává mezi v cmi“, „mezi danostmi“, protože je to všepřesobící moc, která dává všemu místo a čas. Rozptýlená již u Bachtina, tato Hérakleitova metaforika teprve u Finka nachází jedno možné konkrétní rozuzlení.

H) *Bachtinoskepticismus*

Je známo, že po velkém bachtinologickém boomeru a dokonce i osobité módnosti z konci sedmdesátých až do začátku devadesátých let, nastává období zvláštního bachtinovského skepticismu. Bachtinovi se myslí je nejednou vyřídáno, že je příliš abstraktní, občas nejasná a že poskytuje ve svém esejistickém přístupu k věcem n které neshody. Kromě toho naznačeného článku A. Walla se můžeme ještě odvolat na publikaci Heleny Arkadijevny Tacho-Godi v stejném časopisu¹⁶ a na studii N. Georgieva *Zajímavý dialog* v jeho poslední teoreticky zaměřené knize.¹⁷ Česká literární věda však nepodlehla všeobecné euforii a střízlivě a věcně poukazovala jak na přednosti, tak i na nedokonalosti Bachtinových tezí.¹⁸ Velmi zajímavý v tomto ohledu je článek Vladimíra Svatoň, ¹⁹ který představuje Bachtinovu estetiku v jeho kritice formalismu jako „pokus o prohloubení“ idejí ruské formální školy, ale i

¹⁶ Viz „...“ 1997, ro . 6, . 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132.

¹⁷ In , 2006. s. 175-209. ISBN: 954-01-1876-X

¹⁸ Bachtinova kniha o Rabelaisovi, jeho teorie karnevalové, smíchové, ambivalentní kultury podávají klíč k objasnění fenoménu naší moderní satirické, groteskní a humoristické literatury a kultury, pokračuje dadaismem, poetismem, Osvobozeným divadlem a dnešním Semaforem, dramaty Václava Havla a prózami Bohumila Hrabala kon e.KAUTMAN, František: Michail Michajlovi Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. *Plamen: m sí ník pro literaturu, um ní a život*. 1966, ro . 8, . 5, s. 102. Viz také následující dva články:

KU ERA, Jan: Michail Michailovi Bachtin, Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *eskoslovenský časopis historický*. 1977, ro . 25, . 3, s. 444. ISSN 0045-6187

MATHAUSER, Zdeněk: V děkě kouzlo Michaila Bachtina. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii um ní*. 1982, ro . 19, . 1, s. 59-62. ISSN: 0014-1291.

¹⁹ SVATOŇ, Vladimír: Kritika jako pokus o prohloubení. Michail Bachtin a ruská formální škola. In *Proměny dávných příběhů: o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 65-80. IBSN 80-7308-051-6

přesto Svato kriticky poukazuje na nejasnost odstínosti „hodnoty etické od estetických“ v Bachtinově koncepci (viz SVATO 2004:78).

Ovšem nejplnější soupis všech pro a contra určující meze bachtinomanie a bachtinoskepse ohledně teorie karnevalu poskytuje profesorka Princetonské univerzity Caryl Emersonová ve své knize v nově stému výročí Michaila Bachtina. Čtvrtá kapitola knihy je velkolepý souhrn nálad a protikladných názorů týkající se Bachtinovy otázky o karnevalu.²⁰ Jisté výhrady ohledně vitality karnevalu měl sám akademik Aleksej Losev, n které nesouhlasy s interpretací Bachtina otevřeně sdělili Y. Lotman a B. Uspenskij, dále se ještě autorka zmíjí o jiných odporcích, mezi nimiž nejvýznamnější jsou Sergej Averincev, Konstantin Isupov, Michail Ryklin, Alexandr Michajlovič. Podle analýzy autorky nesouhlasy zmíněných osob s bachtinovskou tradicí mají politické anebo kulturologické směřování, a proto jejich kritické specifikace určuje jako „demonizace“ a „stalinizace“.

Přesto Emersonová nepopírá obrovskou kulturní, vdeckou a intelektuální zásluhu autora, jen prezentuje nejvýznamnější společenské ohlasy v bachtinologii do roku vydání své monografie. Zcela v souladu s její pozicí musíme zde upozornit, že přes všechny nesouhlasy a rezervy, přesto, že práce o Rabelaisovi je už vzhledem k dalšímu vývoji literární teorie do n jaké míry zastaralá, trváme na nesmírné ideové síle Bachtinova myšlenkového světa a pokládáme jeho koncepci o karnevalu za jeden ze základních bodů v teorii komiky, zvláště s ohledem na Haškovo dílo.

I) Karnevalizace v Osudech jako demaskování a prohlednutí

Itak – rozjímání světa v Osudech jako fenoménu hry svědčí o racionální bytostné otevřenosti člověka v i nim. V konečných vécích se naznačuje celek veškerenstva, nezhubitelný žádnou lidskou vášní, jejíž vrcholným projevem je válka. V tom celku vstupují skutečné reálie díla, imaginární proud verbálního rozehrávání Švejka a podněcovaná tenáská obrazotvornost, jež je objektem působivosti komického systému románu.

Jako závěr úvah o komice v Osudech zbývá upřesnit jak se český svět, naznačen jako výše svět totálního v pestré mozaice románové dějovosti modelu komiky hry, vztahuje k utopické dějinné nezničitelnosti lidu v modelu komiky karnevalu.

²⁰ EMERSON, Caryl: *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton, Princeton University Press, 1997. 297 s. ISBN 0-691-05049-X (Chapter Four Carnival: Open-ended Bodies and Anachronistic Historie – s. 162 – 206)

Kapitola je přeložena a publikovaná v ruštině v časopisu *Dialog. Karneval. Chronotop*. Odvoláváme se na: 1997, ročník 6, číslo 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132

Vladimír Svato ve svém hluboce analytickém článku *Idea karnevalizace v teorii románu*, kde porovnává Bachtinovu koncepci s Goethovu *Italskou cestou*, dospívá k plodným závěrům o lidskosti a pospolnosti jako konstituujícího prvku románové výstavby v souladu s teorií karnevalu. Podle interpretace autora J. W. Goethe v *Italské cestě* vyjádil zmušněnu svých životních postojů, jeho osobnost nabyla přesvahy přesírodnosti nad individualismem, pochopil seberealizaci jako „porozumění u jiných lidí“.²¹ Goethe pocítil plnost života ve stědu karnevalového víru, vychutnal svobodu a rovnost na hranici rozumu a v blízkostech nebezpečí²² (jedna z výhrad ke koncepci Bachtina se týká toho, že se autor nezmínil o nehezpečných a nebezpečných stránkách stědovkého karnevalu – viz citovanou kapitolu Caryl Emersonové) a prozradil pravdu o tom, že karnevalové rozjímání světa má i své pozemské, antropologické a mravní dimenze a to jsou družnost, otevřenost, lidskost. Nebo ještě slovy Vl. Svaton – „záchv v jistoty o možnosti pravdivých lidských vztah“.²³

Ovšem co jiného je mozaikovitý souhrn všech Švejkových historek, než vytváření komediografické varianty „pravdivých lidských vztah“? Pravdivých podle lidové pravdy a podle pravdy nezhubitelného, věného, mohutného malého života. Válka jako pozadí, se vši svou burleskností a loutkovitostí jen ten dojem zesiluje. Takže závěrem žeme zformulovat dva axiomy komiky Osud spojené s kontemplací světa v plánu hry a karnevalu:

²¹ Přirodní individualistické stanovisko zůstalo zachováno, v tšídraz byl však položen na aspekt "přirodnosti" než "individualismu". Seberealizace člověka není te brutálním zásahem do jiných osud je vázána **na porozumění u jiných lidí** a jednajícím člověkem musí schopnost porozumění jiným v sobě také přistovat. SVATO, Vladimír: *Idea karnevalizace v teorii románu*. M.M.Bachtin a Goethova Italská cesta. In *Epické zdroje románu: z teorie a typologie ruské prózy*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993. s. 64. ISBN 80-85778-00-9

²² Ještě více nám připomíná úzká dlouhá namaná ulice cesty světského života, kde každý divák nebo ústník bez masky nebo pod maskou, z balkonu nebo z lešení přehlíží jen nepatrnou prostorou před sebou a vedle sebe, v kolečku nebo přesky postupuje toliko krok za krokem, více je sunut, než sám jde, více zadržován než se dobrovolně zastavuje, horlivěji se jen hledí dostat tam, kde je lépe a veseleji; potom i tu přichází zase do tísně a konečně je zatlačen.

Smíme-li pokračovat ve vážnějších vývodech, než jaké ta věc zdánlivě připouští, poznamenáváme: nejživější a nejvyšší rozkoše se nám objevují jen na okamžik jako mimo nás letící koně, vzruší nás a v duši sotva zanechají stopy; **svoboda a rovnost mohou být vychutnány jen ve víru šílenství** a nejvyšší rozkoš láká nejvíce tehdy, **hraní í-li docela blízko s nebezpečím** a pocit uje-li v jeho blízkosti úzkostně sladké chůvě. GOETHE, Johann Wolfgang von: *Římský karneval*. In BACHTIN, Michail: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* Praha: Odeon, 1975, s. 388-389. Textová příloha

Podle údajů z článku Vl. Svaton první autobiografický výtvar J.W.Goethe o jeho pobytu v Itálii byla malá brožura s názvem *Římský karneval* vydaná v roce 1789, samotné dílo *Italská cesta* se vytvářelo z roku 1813 až po rok 1829 (BD)

²³ Pro M. M. Bachtina a jeho teorii románu znamená pozornost k principům karnevalizace a odhalování jejich často skrytých podob východisko k problematice moderního jedince, která je základem románové stavby. Ukázalo se, že konstitutivním principem karnevalizace je nikoliv hra masek, rozpoutání chaotických temných sil v člověku a bujará diskreditace všech hodnot, ale moment "**demaskování**", "**prohlédnutí**", pád regulujících a vnějších direktiv, záchv v jistoty o vlastních citech, o hodnotách, a tedy i **možnosti pravdivých lidských vztah**. Pak ovšem román není pouze strukturou vyjadřující rozpad společenskosti a dezintegraci osobnosti: **utopická touha po "životní plnosti"** se stává jeho integrální součástí a snaha znovu dobýt prostor pro epikost jeho nejzávažší podmínkou. SVATO, V.: tamtéž, s. 64-65.

- Hra s vyprávěním a s myšlenkovitými obrazy vytváří imaginární kousky neskutečnosti, jež symbolisticky poukazují na globální skutečnost, modelují bytostnou otevřenost člověka svému.
- Samotné náměty Švejkových vyprávění seskupují veselé, rozmanité, pestré výjevy české skutečnosti, které v svých živých trampotách, jež i v „tragice“ jsou životaplné, znázorňují družnost, celistvost, životní sílu a houževnatost národa, jeho nezhubitelnou bytostnou plnotu a vůbec všeobjímající moc lidského pobytu ve světě oproti destruktivním silám války.

Svatošova interpretace navazuje na Blažínkovu a Finkovu a reprezentuje impulz karnevalizace v komice *Osud* jako *demaskování* a *prohlednutí*, jako *jistotu o možnosti pravdivých lidských vztahů*. Přestože v souvislosti s přirozeností toho světového komického románu se tato jistota projektuje v hravé logice neskutečnosti, přestože se ztvárňuje v lnu každodenních hospodských dobrodružství a utrpení jako protipól druhé možnosti v románovém světě – nemilosrdné dějinné reality. Je to modifikovaná problematika moderního jedince – zachránit jistotu života, vracet lidem ztracený ráj. V tom je **prohlednutí** Švejka v „Švejkovi“, **demaskování** nejtajuplnější masky české literatury – „v utopické touze po „životní plnosti“.

A to je právě základem románové stavby, jenž v optice románu komického. Rozdíl mezi políkem, který dal Ivan Šatov Petru Verchovenskému v Dostojevského *B sech*²⁴ a nekonečným vyprávěním Švejka, nekonečným oživováním světového, není moc velký: Švejkovi žvásty jsou bleskovitě reálný „pravdy políček“ staré říši, militaristické mašinérii, a vůbec násilnické uniformy.

V duchu těchto úvah kontempace světa v Haškově díle má své zřejmě vyhrané zóny jak ve Finkově koncepci hry, tak i Bachtinově koncepci karnevalu, ale nesmí se zapomínat, že nazírání do hlubin bytí a jeho karnevalová i hrová realizace jsou uskutečňovány prostě ednictvím komiky. Komika Haškova „Švejka“ je nejen umlecký postoj, technický ornament a levná zábava, ale především konstruktivní zdivožňovací koncepte díla a filozofické koncepte života skrze optiku díla. Tedy svrchovaná závažné funkce za maskou koprolalie, nevážnosti a „nedbalosti“, které jsou ještě pro část české společnosti nejtypičtějšími rysy Haškova románu. Je nejvyšší čas se s tou nepravdou vyrovnat.

²⁴ O interpretační paralele VI. Svaton s Dostojevského románem *B si viz* poslední odstavec zde citovaného článku.

ÁST III.

POROVNÁNÍ ŠVEJKA S VRCHOLNÝMI SATIRICKÝMI DÍLY BULHARSKÉ, RUSKÉ A SRBSKÉ BELETRIE

KAPITOLA XI.

Baj Ga u versus Josef Švejk

1. Stručná prehistorie zrodu problematické otázky „Kdo je Baj Ga u?“

Na začátku znovu upesníme, že cílem této práce bylo podrobně analyzovat aspekty dvou modelů komiky v Osudech a potom jen krátce poukázat na obecné rysy Haškova díla v komparaci s komikou ostatních satirických děl bulharské, ruské a srbské beletrie. Proto není možné v novat se probírání textových pasáží tak dopodrobna a v různých detailech, jak to bylo zvykem v kapitolách o Švejkovi.

Proto jen stručně uvedeme styčné body komiky mezi Osudy a zde předkládanými tituly s ohledem na zmíněné dva modely komiky v Haškových Osudech, na jejichž pozadí budou hledány obecné shody a odlišnosti v ostatním díle. Ale zároveň si ponecháme nárok v novat se tomuto průzkumu hlouběji v budoucnosti.

Dílo *Baj Ga u* s podtitulem *neuvěřitelné povídky o jednom souasném Bulharovi* bulharského satirika Aleka Konstantinova je publikováno po částech na stránkách literárně-kritického časopisu *Mysl* mezi roky 1894 a 1895. Až v roce 1895 vychází v knižním svazku.

A tak už více než jedno století znepokojuje kritického a analytického ducha mnoha literárních vědců.

Prvním jde o velkou národnostní otázku. Existují jak píšivci Konstantinova tvrdého podnětu, tak i jeho otevření nepřítel. Podle nejpopulárnější a nejpříliš oficiální verze zastánců druhé skupiny Konstantinov svým hrdinou obrovsky zostudil celý bulharský národ. Baj Ga u je hloupý, hrubý, lakomý, naturalistický ve všem. Tito lidé snad zapomínají, že jde o umělecký obraz, o hyperbolizaci kolážovitě sjednocených národnostních rysů a jejich záměrné představení prizmatem komiky. Jejich argumenty jsou nám otevřeně cizí a nepřijatelné, i když pochopitelné. Další představitelé nesouhlasné skupiny mají už pro to docela racionální a střízlivé důvody a později se o nich zmíníme.

Náš názor se kryje s názory Alekových pířvřenců. Jeho satirická tvorba je vzorem nejvzácnější literární komiky, jež se vysmívá všemu obrodnému v lidském těle a duši. Ovšem tento protiklad je jen bledý nástin obrovského sporu, který se táhne přes celé století. O Baj Ga uvi psali přední myslitelé, univerzitní profesoři, literární kritici a teoretici bulharské kultury, mezi kterými jsou Krstjo Krstev, Penčo Slavejkov, Bojan Penev, Simeon Radev, Ivan Mešekov, dokonce v dříve marxistický myslitel v Bulharsku Dimitar Blagoev, a v novějších letech – živý mýtus bulharské literární teorie, evropsky známý bohemista a slavista Nikola Georgiev, Tončo Žejev, Stefan Elefterov, Simeon Janev, Svetozar Igov, Michail Nedeljev, Živko Ivanov, Valeri Stefanov, Plamen Antov a mnozí jiní. Seznam bibliografie by se co do početnosti velice podobal Pytlíkově Bibliografii Jaroslava Haška.¹ A toto srovnání není nahodilé, jako není nahodilý i náš srovnávací záměr.

Jelikož je Josef Švejk světová literární postava, každé předobobování mezi ním a jiným komickým hrdinou směřuje k němu jako k obecně známému literárnímu fenoménu. Relace Baj Ga u – Josef Švejk těžko by se uskutečnila opačným směrem. A přesto je to zcela možné, jak to už udělal v roce 1931 německý slavista a folklorista Gerhard Friedrich Franz Gesemann.

Podle podnětného Gesemannova článku² (publikován v roce 1931 v časopisu *Slavische Rundschau*) je literární postava Baj Ga u dílem své epochy a svého kulturního a historického vývoje. Právě kulturní geneze těchto autorů satiricky bídovaných rysů pomohla bulharskému národu zachovat svou národnostní identitu pod tureckou porobou v prvním světovém

¹ Viz PYTLÍK, Radko; LAISKE, Miroslav: *Bibliografie Jaroslava Haška, soupis jeho díla a literatury o něm*. Praha: SPN, 1966, 335 s.

² GESEMAN, Gerhard: Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare. *Slavische Rundschau*, 1931, Vol. 3, s. 404-409. Bulharská verze: E (.). *LiterNet* - [online]. Kvitě 2005, ročník 5, číslo 5 (66) [cit. 2011-22-07]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish15/g_gezeman/problematicniat.htm#1>. ISSN 1312-2282

tém p ti století. Do jisté míry se Gesemann v názor kryje s proslulou koncepcí o p izp sobivosti Švejka s jejími dv ma protipóly: Švejková p izp sobivost jako výraz jeho životního ducha a jako ubohá projekce jeho malicherného „talentu“ zachra ovat se p ed každým nebezpe ím, který hrani í se zbab lostí

P esto jak Gesemann, tak i v bec globalizovaná verze jeho literárního názoru – verze o vitální houževnatosti malých slovanských národ , adaptujících se d jinné situaci – zapomínají na to, že historický p ístup k literárnímu dílu je jeden ze základních, ale nikdy ne posta ující, protože na rozdíl od historie literatura je krom humanitní v dy také um ní, ili sv t, kde platí i jiné zákony.³ Tedy jednosm rný a jednostranný pohled na historickou pozitivnost pasivity se za prvé nesmí absolutizovat na celý národ, bez ohledu na to, zda jde o národ eský nebo bulharský anebo jiný; za druhé se nesmí stávat všeplatnou logikou pro výklad literárních skute ností.

Základní Gesemannovy postoje se dají schematizovat takto: Alek v⁴ hrdina je „d ležitý akomoda ní typ“ a „biologický charakter“; jeho vlastnosti za ur itých historických okolností nejsou sm šné a negativní, ale dokonce pot ebné; tato „oportunistická, p izp sobivá moralita“ je zp sob, kterým se zdravá národnost chce zachovat jako celek, ale p íšel as, kdy tato „morálka“ za ala být sm šná; ovšem Aleko cht l svými fejetony vychovávat, jenže de facto svým „Baj Gan m“ ud lal svému národu medv dí službu („*To byl osud jeho jinak skromné knihy*“). Je ovšem velice zajímavé, že práv na tomto lánku stojí stoleté porovnávání Baj Ga a s Josefem Švejkem – první to d lá práv Gesemann („*Vlastnosti, které Švejk rozvinul a postavil do služby subjektivního zachování, jsou – esky pozorováno – tytéž, které celý národ rozvinul jako biologicky ochranné vlastnosti pro své národní zachování*“ – p eklad z bulharštiny vlastní, BD). Tímto se Gesemann stává následovníkem jedné z dvou velkých linií eské švejkologie, linie založené Viktorem Dykem,⁵ ovšem paradoxn ji p evrací a vykládá zcela v plánu pozitivním.

S názorem Gesemanna nelze tak snadno souhlasit, p estože jeho d vody a logika, jak už bylo e eno, jsou pochopitelné. Souhlasil s ním do zna né míry Konstantin Petkanov,

³ Zajímavé a humorné pojednání o tom, co je literatura, nabízí v úvodu své knihy *Úvod do literární teorie* britský literární teoretik Terry Eagleton – viz: EAGLETON, Terry: *Úvod do literární teorie*. P el. Petr Onufer. Praha: Triáda, 2005. 363 s. ISBN 80-86138-72-0

⁴ Spisovatel Aleko Konstantinov je tradi n nazýván v bulharské literární kritice ne svým p íjmením, ale svým k estním jménem a tato tradice se udržuje dodnes. Je asi d sledkem velmi liberálních postoj autora, jeho bezprost ední lidské a p irozené sociální aktivity, jeho otev enosti a p octivosti.

⁵ A obhájce m ulejevák-hrdina možno kone né namítnout, že state ný voják Švejk byl zásadním ulejevěkem, ulejevajícím se stejn státu, jako svému národu [...] Cynism Švejk v hovní duchu doby, jejímž nejvnitřn jším nutkáním je **pováletí se v bahn a chrochtati**, ale není tato dobrá služba dob špatnou službou budoucnosti? [...] Není dobře p ehlížeti díla, v nichž se zrcadlí vkus i nevkus doby. A pro nás, národ Chel ického, je nebezpečno, mítí hrdinu Švejka! DYK, Viktor: *Hrdina Švejk*. Národní listy. 1928, ro . 68, . 105, s. 1-2.

jehož láněk *Typické rysy Bulhara*⁶ se stal podn tem pro napsání Gesemannova textu (musí se ale up esnit, že Petkanov se zmi uje o Baj Ga ovi jen v prvním odstavci, ale to sta ilo, aby Gesemann rozpoutal svým jinak velice zajímavým postojem diskusi, která se stala v bulharské literární tradici klasikou). Petkanov up es uje, že ve svém lánku, kde se distancoval od obrazu Baj Ga a, nemínil práv postavu Alekova hrdiny, ale jeho obraz, který ustrnul v p edstavách cizinc o typickém Bulharovi.

Georgi Canev zcela nesouhlasí s Gesemannem a uvádí, že Baj Ga u je literární **postava zcela negativní**, protože vlastním zdrojem rozvíjení této postavy není klaunská p etvá ka po cest Evropou, ale jeho společná iniciativa po návratu do Bulharska, kde se ukazuje jako nebezpečný politický dravec.⁷ S Gesemannovým lánkem nesouhlasí také Georgi Konstantinov a argumentuje tím, že postava Baj Ga a není psychicky pravd podobná, je kolážovitá, mozaikovitá, respektive se nedá ur it jako reprezentativní národnostní typ.⁸ Nesouhlasí nakonec ani samotný editor asopisu, bulharský filosof Dimit r Michal ev, který objektivizuje výjime n d ležitý detail celé debaty – Aleko byl p edevším umlec a jeho postava je umlecký obraz a jen jako takový je r znorodý, nemonolitní, nehomogenní – mimochodem jako samotná bulharská skute nost. Ovšem sbor negativních rys nelze chápat jako typologický model dané národnosti.⁹

Tímto podn tným Gesemannovým lánkem se v bulharském literárn kritickém myšlení otevírá stránka porovnání dvou literárních hrdin , Josefa Švejka a Baj Ga a.¹⁰ Lze ale up esnit, že i když zna ná ást bulharských literárních kritik na tento vztah poukazuje, málokdo si dosud troufl prozkoumat ho hloub ji. Oby ejn k obdobným pr zkum m p istupují p edstavitele bulharské bohemistiky, mezi kterými jmenujeme bulharského p ekladatele „Švejka“ profesora slavistiky Svetomira Ivan eva, odborníka na eskou literaturu docenta Veli ka Todorova, profesora eské literatury Ivana Pavlova a nestora bulharské

⁶ Viz , : ().
 . 1931, ro . 3, . 4, s. 349-363

⁷ Viz , : (). . 1930,
ro . 2, . 4, s. 349-363

⁸ , : ().
 . 1930, ro . 2, . 4, s. 349-363

⁹ Viz , : ().
 . 1930, ro . 2, . 4, s. 349-363

¹⁰ Fundamentální a pr kopnická kompara ní práce v bulharské literární v d o dvou hrdinech, která stanoví možné aspekty (podob a protiklad) srovnání, je láněk N. Georgieva *Josef Švejk a Ga u Balkanský*. Tomu textu ve velké mí e dlužíme zde p edkladané názory – viz: , :

In . 60- . - .
 : , 1997. . 2, s. 16-20.

literární v díle, držitele Herderovy ceny, profesora Nikolu Georgieva, k jehož práci se ještě vrátíme.¹¹

V české literární kritice se problematice a překlady Baj Gana a v noveli Zdeněk Urban a Zdenka Hanzová,¹² ovšem tato otázka znepokojí i mladé představitelky české bulharistiky.¹³ Podrobnější bibliografický souhrn o vydání díla A. Konstantinova v Bulharsku a ve světové a bulharské kritice o Alekovi poskytuje bibliografický sborník Národní knihovny v Sofii.¹⁴

Nesporně Baj Gana a Josef Švejk jsou magická centra pro každého kulturologa a odborníka na psychologii národů. Nesmírně bohaté a protikladné významy mohou být bez velkého úsilí vytěženy z těchto dvou uměleckých obrazů a také bez velkého úsilí vyvráceny. Mělo by se za to říct, že obě literární postavy poskytují obrovskou, skoro nevyčerpatelnou interpretační potencialitu. Proto zde nebudou žádné pokusy rozlišit všechny nesouhlasy, které se kolem nich točí od jejich zdrojů, i když se nepřímo a nevyhnutelně dotkneme některých interpretačních témat. Avšak hlavním zájmem nadcházejících úvah bude jen porovnat komiku obou děl a principy vytváření komiků, ale přitom tak, že se budou v Baj Ganovi hledat kousky anebo celé koncepty a rozvinutější struktury obou naznačených modelů literární komiky ve Švejkovi – karnevalového a hrobového.

2. Formální a obsahové stránky díla

Dílo Aleka Konstantinova je nesporným úspěchem nejen pro bulharskou literární vědu. V první řadě je třeba zařadit je do nějakého stálého žánrového rámce. Běžně se v této souvislosti mluví o fejetonovém cyklu s ústředním hrdinou podle modelu lidové anekdotické kultury, o cyklu humoristických příběhů, objevuje se i zvláštní definice cyklický fejetonový román, ovšem každý další pokus určit žánrový charakter díla je jen projevem jeho houževnatosti vůči standardním konvencím.¹⁵ Aniž bychom chtěli jít do hloubky žánrové

¹¹ Zájem N. Georgieva o bulharskou mentalitu není pouze v mezích umělecké literatury, zajímavá je jeho kulturologická monografie *Nová kniha o bulharském národu* – viz: Georgiev, N. (ed.), *Nová kniha o bulharském národu*, 1991. 132 s.

¹² KONSTANTINOV, Aleko: *Baj Gana a jiné prózy*. Přel. Hanzová, Zdenka. Praha: SNKLHU, 1953. 210 s. Předmluvu napsala Hanzová, Zdenka.

¹³ HÁJKOVÁ, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleka Konstantinova – Baj Gana a Jaroslava Haška – Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. *Homo bohemicus* (*Homo bulgaricus*). 1-2. vydání, 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252

¹⁴ Georgiev, N. (ed.), *Nová kniha o bulharském národu* (1863 - 1897) - *Nová kniha o bulharském národu*, 1991. 132 s.

¹⁵ Hájková, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleka Konstantinova – Baj Gana a Jaroslava Haška – Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. *Homo bohemicus* (*Homo bulgaricus*). 1-2. vydání, 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252

teorie, chceme upesnit, že roznorodost definic je podporována samotnou neurčitostí tohoto díla, k němuž se hodí téměř skoro všechno, co mu bulharští literární kritici přidali. Skoro všichni souhlasí s cykličností (alespoň co do první části), s mnohotvárností stylové polohy a umleckých postojů, s hovorovým formátem díla, což ho velice přibližuje k Haškovým Osudům alespoň po stránce jazykové.

Baj Gauck je mladý člověk, podle jednoho popisu je mu přibližně třicet let, ale tenáská recepce ho velmi často vnímá jako dvakrát staršího. Je hrubý, nevzdělaný, primitivní, sobecký, povýšený, drzý, vychytralý držgrešle. Je už jiná věc, že v těchto vlastnostech Gesemann vidí specifikum biologického typu schopného přežití. Hrdina cestuje po Evropě v podivném kostýmu, který kolážovitě sjednocuje oblek národního sedláckého typu a nové evropské módy. Snaží se prodat drahocenné láhve červeného oleje, rovněž zlatu bulharské ekonomiky 19. a začátku 20. století. Stýká se s různými lidmi a ocitá se v různých konfuzních situacích, které skoro vždy sám zavičuje. Baj Gauck navštívuje Vídeň, Dražany, malé švýcarské městečko (pravděpodobně jde o Genlis – v prvním vydání je město správně určeno jako francouzské, až potom jako švýcarské), Petrohrad, cestou se zastavuje na nádraží v Budapešti a dvakrát ho vidíme jako hosta Prahy. Pražská dobrodružství jsou tři (na Jubilejní zemské výstavě v Praze 1891, na návštěvu profesora Konstantina Jireka a na návštěvu jedné pražské rodiny). Pražské kapitoly tvoří třetí část, která má celkem devět kapitol. V druhé části je balkánský hrdina už ve své vlasti. Linearita cesty, spíše uzavřená cykličnost jeho cest, se transformuje v hierarchickou stupnici. Baj Gauck se snaží dostat se do vyšších mocenských struktur: vidíme ho, jak píše dopis knížeti Ferdinandovi, jak organizuje volby do parlamentu, jak vydává noviny, vidíme ho jako hosta v paláci Ferdinanda, jako poslance, jako zakladatele družstva „Střízlivost“, téma jeho dopisy (tady dílo zřejmě inklinuje k epistolárním formám) – projevuje se umlecky demonstrovatelná snaha představit hrdinu jako osobu pravděpodobnou, patřící nejen do fikčního světa, ale i do bezprostřední každodennosti.

Z hlediska vzniku díla je třeba upesnit, že vzniká postupně, skoro tak jako i Haškovy Osudy – začíná se publikovat po jednotlivých částech na stránkách literárně-kritického časopisu Mysl a vychází tak z roku 1894 do roku 1895, kdy se už rozlišitelné historicky

„slepují“ v celistvější knižní útvar. První knížka o Baj Ga ovi má 142 stránek a ty i ásti: Baj Ga u se vydává do Evropy (devátá část), Baj Ga u se vrací z Evropy, Baj Ga u organizuje volby, Baj Ga u novinář. Až po smrti Aleka Konstantinova (zavražděn omylem dne 11. května roku 1897), se našly povídky o hrdinovi, které autor za svého života nepublikoval, ale měl napsané naneisto.¹⁶

Takže otázka kompozičního celku a vůbec kompoziční linie díla je docela nejasná. Dílo je zároveň jednotné a rozpadající se, fragmentární. Dovolíme si jedno drzé srovnání: kdyby Haškovy Osudy skončily už poslední kapitolou prvního dílu (15. Katastrofa), byly by (co do kompozičního schématu) docela blízké Alekovu dílu. Završený kruh, kterým Švejk prochází z Kalicha přes všechny instituce a vrací se domů, je ve své roznorodosti nejbližší podobou cest Baj Ga a z první části.

Cykličnost, kruhovost Haškova díla je zřejmě jako stopová struktura jen na začátku, i když i v hloubce Osud se objevují rozvinutější cyklické motivy cesty a návratu, ale to už nejsou kompoziční články, ale rozsáhlé celky, jednotné masivy. Zatímco se v první části Baj Ga a – v té nejznámější a „nejexotičtější“ – projevuje přesně cyklická fragmentace kompozice. Důležitý pro strukturní plán této části díla je neměnný kompoziční rámec veselé společnosti kamarádů, kteří vypravují jeden po druhém své zážitky s hlavním hrdinou v cizině. Vždy je cesta do zahraničí, kde vypravuje protagonistou, a Baj Ga u je karikaturní obraz, svérázný kazisvět, který vtírá do tváře Evropy své naturalistické rysy primitivnosti a drzosti. Základní střet je mezi slušností a arogancí, ohleduplností a drzostí, kulturou a primitivismem. Každá historka za jiná (a často i končí) tímto kompozičním postojem, hrdina je představen jako všeobecně známá, ale přesto vzdálená postava. V této souvislosti je velice podnětný názor Albeny Vačkové, že první část Alekova díla má blízko k lidové anekdotě. Vačková mluví o „*institucionalizaci anekdoty v písmu*“ a o „*explikaci textov-generačního modelu typických pro ústní folklorní kulturu*“.¹⁷

¹⁶ Viz o tom například ... : ... – In ... : ... , 1998. s. 51-71. ISBN 954-9660-02-8

¹⁷ ... , [...] ... , ... – ... , ... , ... , ... „ ... “ In ... : ... , 2-3 ... 2004. [online]. [cit. 2011-10-09]. Dostupné z: <http://www.bulgic18.com/smehat/vacheva.htm> (Po konferenční prezentaci je titul textu změněn na ... , podle nás ne k přesnému synchronu mezi záhlavím a obsahem – BD)

v souvislosti s pojmy „lidová polobeletristická tvorivost“ a „citové a náladové komplexy“.¹⁹ A nakonec tak v tomto nepřímém dialogu mezi Nedelíkem a Ervenkou se Hašek v „Švejk“ a Alek v „Baj Ga u“ ocitají v těsné blízkosti po stránce své jazykové a narativní strategie. Takže při vši jeho spornosti můžeme pokládat Alekovo dílo za cyklus povídek, rt, anekdot nebo fejeton , ovšem jednotný a celistvý cyklus, který je budován na naplánované umlecké podobě.

Otázka obsahových a kompozičních vlastností díla není v logice naší problematiky komiky prvotní, ovšem byla nezbytným bodem vykreslení jejího repertoáru a technických postojů.

3. Karnevalová komika a Baj Ga u

A) Obecně o komice Alekova díla

Již třeba zařátku lze upřesnit, že komika Alekova díla je zase vnímána jako něco samozřejmého a předem daného. Analýzy komické působivosti se obyčejně zakládají na apriori přijaté tezi, že rozpornost, protiklad, situační mimořádnost, navíc ozdobena efektností a atraktivností, jsou samy o sobě směšné nebo že jsou alespoň podnětem k smíchu. Respektive komentáře ohledně procesu vzniku a rozprůdění komiky začínají tím, že daný jev je považován za směšný, aniž by se tyto komentáře pokoušely vyjasnit, v čem přesně spočívá tato jeho směšnost, jak se vytváří, co ji stimuluje atd. Jeden z mála pokusů definovat rámec a technické postoje komiky „Baj Ga a“ patří významnému literárnímu vědci Michailu Arnaudovovi. Ve své studii Aleko Konstantinov, publikované již v roce 1929, těsně před závěrem vnuje jednu část textu komickým postupům autora (tato část má titul *Pozorování a humor*). Jako základnější prostředky a postupy komiky Alekova stylu Arnaudov určuje neslučitelnost, protiklad mezi pseudoseriózním postojem vůči a osobám a familiárností; dvojnásobnou antitezi; intimní tón oslovení tenáe; paremiologické výrazy a slova z živého mluveného lidového jazyka, jež jsou svérázným kontrastem vůči spisovné komunikaci

¹⁹ Proto Pytlík, zabývá se poetickou stránkou Haškova díla, vnuje mnoho místa konkrétním postupům, jimiž je významový komplex „poetičnosti“ v textu díla podložen.

Nachází přitom u Haška celý mnohotvárný soubor citátů, parafrází a volných nápodob lidové polobeletristické tvorivosti, od „pravé“ folklorní písně, přes pohádky, přísloví a epická vyprávění až k anekdotě a hospodskému „cancu“; všechny tyto prostředky nejsou jen prostou součástí charakteristiky postav a prostředí: spojeny asociativní vazbou nejen s nějakou oblastí skutečnosti, ale i s jistým citovým a „náladovým“ komplexem (jehož povaha, jakož i spojení samo je víceméně intersubjektivní), hrají nejednou samostatnou a spolurozhodující úlohu při vytváření celé vnitřní tonality díla, jeho celkového smyslu a vyznění. ERVENKA, Miroslav: O Haškovi a jeho lidovosti. *eská literatura*. 1963, ro. 11, . 6, s. 503–505. ISSN 0009-0468

form ; užívání augmentativ a deminutiv, stereotypní nebo šavnaté výrazy, oslovení a sentence... První poukazuje na zajímavost slovní vynalézavosti a psychologie poetické apercpece autora a vnuje pozornost vztahu mezi jazykovou formou a imaginací.²⁰ O zp sobech vytvá ení komi na avšak celistv jší a rozsáhlejší výzkum není. Komi no se vnímá jako apriorní danost, ob as se analyzují jeho technické a jazykové postupy, ale celistv jší popis sémantických projekcí a kompozi ních postoj neexistuje. Nesporn je dílo Baj Ga u p íjímáno jako dílo komické, ale komi nost se skoro ve všech p ístupech považuje za pohodlný základ pro prodiskutování jiných kulturologických otázek. Ovšem jak v Haškových Osudech, tak i zde by žádné podobné otázky neexistovaly, kdyby dílo nebylo v hluboké své podstat komické.

Nejvýznamn jším p edstavitelem komparace obou hrdin a obou d l v bulharské literární tradici je profesor Nikola Georgiev.²¹ Práv s ohledem na jeho analýzy a pozorování se pokoušíme porovnat jejich specifika literární komiky v rámci zde nabízené koncepce a jejich dvou ástí – komiky karnevalové a komiky hry.

B) Absence komiky karnevalové

Hned na za átku musíme jednozna n íct, že taková komika zde neexistuje. Možná by se dalo mluvit o jednotlivých prvcích,²² ale ne o celistvém konceptu jako v Haškových Osudech. Tento názor by se zdál pro n koho neoby ejný, vždy v tomto díle je tolik „karnevalových“ moment , epizod, situací, za íná alegorickou travestií, jak hrdina svléká starý cizozemský kožich a obléká elegantní belgický pláš (aluzivní pohled na tureckou porobu a novou konstituci svobodného bulharského státu, která byla vytvo ena podle modelu konstituce belgické). Ovšem tyto p evleky, i když velmi p íznakové pro ideovou nápl díla, nejsou karnevalovým aktem. Karneval p evrací všechno, zatímco Alek v hrdina je jen zahalen novým oblekem, ale v podstat je nezm n n. V tomto p ípad spíše jde o maskování, o mimikry, a proto je to dílo velmi pozoruhodné z hlediska komiky hry.

Komiku karnevalovou v Baj Ga ovi hledat nelze, alespo podle zde p íjatých klasifika ních princip . Proto tato linie porovnání s Haškovými Osudy nebude objektem

²⁰ Viz , : . In " ", díl V. (ed.) . LiterNet, 2004. [online]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish9/marnaudov/bpisateli/5/akonstantinov.htm> [cit. 16.10.2011]

²¹ Viz také monografie: , : " ", 1999. 152 s. ISBN 954-423-165-X

²² Jak nap íklad píše I. Aleksandrova o modelu karnevalové prom ny blázna v krále – viz: , : " ". LiterNet - [online]. Leden 2008, ro . 8, . 1 (98) [cit. 2011-10-11]. Dostupné z < http://litenet.bg/publish22/i_aleksandrova/stabilnost.htm>. ISSN 1312-2282

pozorování. Odvodníme toto rozhodnutí jen stručně. Haškovy „Švejk“ je především koncipován jako komické dílo, které bude s karnevalovou komikou operovat. V něm nic není zobrazeno jako vážné, celý svět je záměrně snižován, především zkarikován, zaveden do pohybu, patřičných gest, slov, rytmu svého loutkového ekvivalentu. Dokonce sama hra a smrt jsou bagatelizované, zredukované do pragmatických vjemů a konstativních proslovů, komicky transformované. Svět Osud nemá příliš společného s pravou realitou, jeho realita se jen zdánlivě podobá realitě objektivní, jinak je hluboce v sobě komicky napjatá. Pozadí války zadává mohutnou převraccující karnevalovou sílu Haškovy románu a obrazný svět toho obratu je na to připraven ve své apriorní karikaturní intervenci. Nic takového ale není v Bajgovi.

V tomto díle svět má zcela objektivní realitu, jen hlavní hrdina je v příkrém rozporu s ní. Věcně nelze mluvit o převrácení světa, o pocíování jeho „jinakosti“. Jen hypernaturalistická ústřední postava vzbuzuje neustálý smích svou nešikovností a amorálností, a to tím, že přenáší své hranice, podle úspěšné metafory V. Stefanova²³ do hranice cizího a neznámého světa. Ovšem hrdina ten svět nekarnevalizuje, ale skandalizuje a přitom rozehrává neuvěřitelné role v zvláštních inscenacích, což ho spojuje mnohem blíže se samotnou podstatou hry a respektive i s její komikou.

Podle zde stanovených rysů rudimentárních karnevalových prvků v Haškových Osudech na konci druhé kapitoly je dílo Aleka Konstantinova naprosto neporovnatelné s aspekty komiky karnevalové. Scénická Bajgova je z etně polarizována na jevišti a hledišti (zvláště veselá společnost, jež vypravuje Bajgovy zážitky, je sekundární, distancně pozorovatel), nehraje sám život, takže karnevalový proud neexistuje – existuje stětdvou postoj, dvou kultur a kolize mezi individuem a společností. Karneval žádné separace neuznává, zatímco Alekovo dílo je velice přesně separováno. Světonázor díla není nepřátelsky naladěn vůči každému nároku na věčnost a absolutnost – naopak ctí dosahy každé cizí kultury a každého evropského národa. Dalo by se říci, že samotný hrdina je takovým nepřátelem, ale to by nebyla přesná formulace: v jeho chování a v jeho názorech nejde o „karnevalové“ nepřátelství, ale o znevážení a podceňování, které jsou důsledkem jeho nízkým nepodložené megalomanie. Komika díla není univerzální – není nasměrovaná na všechno, i když má velice silně vyvinutý cit pro ironickou sebereflexi. Prvky ambivalentní komiky by se daly spatřit v „evropské“ části Bajgova, ale o pravém ambivalentním smíchu v logice a přirozenosti karnevalu nemůžeme mluvit. Navíc, pokud v ní najdeme nějaké sémantické mechanismy obnovy, tak ji v žádném případě nemůžeme spojit s kontemplativní povahou karnevalového smíchu. A nakonec svoboda, jež smích ve své podstatě nese, je spíše svobodou zase

²³ „...“ („ ”).
. 2002, ročník 59, číslo 18, s. 7, 5. ISSN 0861-2153

výsmchu a separace, ohraničení, nikoliv projev absolutní nezávislosti lidského ducha. V Alekově díle skoro nijak není vyjádřena idea osvobození ze strachu, morálního strachu, vnitřního cenzora, naopak zesměšněné strašidlo v „bulharské“ části je stále silné, rozrůstající se a nebezpečné. Ke konci se hrdina metaforicky „multiplikuje“ a jeho dosavadní antropologicky celistvá postava už začíná působit jako alegorie určitých společenských rolí (lakomce, kariéristy, nemravného, ale ambiciózního politického dravce). A ještě na rozdíl od svého „bratra“ Švejka je Baj Ga u velmi snadno zachytitelný, a to skoro všemi sensorickými prostředky, jež může umlecký text vyvolat.

V této souvislosti nesmíme zapomenout, že je možný zcela opačný pohled na tuto kulturní kolizi mezi Orientem a Evropou. Nikola Georgiev mimochodem naznačuje zpětný interpretační úhel pohledu – Baj Ga u se může jevit jako postava vepsaná do kulturního rámce Rousseauovy opozice „příroda – kultura“, a právě proto jeho chování, zvyky, tělesná dominance de facto jsou přirozené a pozitivní v rámci „vyumělkovaným“ sociokulturním usazeninám civilizovaného člověka. Proximitost jeho obrazu je záměrná a může se interpretovat jako přirozená upřímnost, a to ne tak v konkrétních situacích díla, jako v jeho obecné znakové polarizaci.²⁴

Navrhovaný pohled je pokus vzdálit se od ustálených stereotypů a Georgiev záměrně připomíná jejich zhoubnou přirozenost a náchylnost lidského rozumu vysmívat se stereotypům a demystifikovat je. Každopádně stereotypnost v obrazu Baj Ga a nemá nic společného s logikou karnevalového smíchu, kde je „stereotypizace“ (kostýmy, role aj.) jen vnější forma, zahalující funkcionální tok karnevalu. Ovšem právě stereotypnost je postoj umleckého vytváření, při kterém se vystihuje jinakost protějšího objektu.²⁵ Ale to není jinakostí

²⁴

²⁵

karnevalu – v něm se každá věc objevuje ve svém novém světle, pokud soubor stereotypů, ze kterých je zbudován Alek v hrdina, je kulturně odpojaté paradigma, které ho odlišuje od evropských národů. Jeho obraz plní očekávání všech předem stanovených stereotypů pro jiný – tedy cizí, neznámý, exotický – objekt, proto je jeho schematizace umělecký postoj, realizující v ohnisku jeho postavy všechny předem dané předpoklady a vjemy v díle Orientu...

Zastavme se ještě u několika aspektů komiky karnevalové, jež už byly v Osudech naznačeny. V různých plánech tento typ komiky byl pozorován především jako vítězství nad strachem a jako snižování a materializace. Vítězství nad strachem bylo probráno skrze terminologický Bachtinův pojem *směšné strašidlo* – pozastavili jsme se nad jeho způsobem ztvárnění a na zesměšnění papírové pravdy jako institucionální bastion strašidel. Avšak automaticky přenášet tyto aspekty z Haškova díla na dílo Alekovo nelze.

Směšné strašidlo není na Baj Ga a dobře aplikovatelné. Je pravda, že hrdina je vždy zesměšňován, a také, že v druhé části se projevuje i jako zlověstné strašidelný. Avšak to je formální stránka věci. V první části je hrdina jen směšný, ale v druhé je především strašící, ale i přesto komika, která se k němu obrací, je jen komika útoku, či satirická. „Strašidlo“ není směchem familiarizováno, nestává se bližším a hmatatelnějším, naopak. I přes satiru je cítit, jak se pan Balkánský rozrůstá jako sociální jev, jak jsou jeho antropologické a literární hranice už nedostatečné. V tomto směchu není žádná obnova, ani v nekonečně naturalistické, gastronomicky vykreslené rabelaisovské epizodě na hostině v paláci bulharského knížete. A navíc není co obnovovat a familiarizovat – hrdina je předem znám a blízek. Spíše z jeho než jak „známé“ blízkosti typu „biologického“ komika začíná vytvářet z ejmou studenou distanci opovržení.

Papírová pravda je v Alekově díle zesměšňována stejně a soustředěna jen v kapitolách *Baj Ga u novinářem* a *Baj Ga u se vrátil z Evropy*. Ale papíry jsou jen funkcí chování a mentality Baj Ga a a jeho spoléhání. Aleko je představuje v jejich laboratoři duté a patetické myšlence, kde se hloupé a prázdné formule prakticky rodí a ztvárňují, nikoliv jako hotovou normu, „autoritu“, jež se má stát objektem komického útoku, ale jako cílevědomou strukturaci prázdných schémat. Hrdina zachází s papírovou pravdou s plným vědomím o její falešné podstatě. Takže je prakticky odhalen způsob její sociální kánonizace, tato pravda se nevrhá zpět na své stvořitele, nediskredituje je, nezjevuje se ve své nesmyslnosti, protože je od samého začátku koncipována a podána jako klišé a nesmysl. Jejím vytvářením Baj Ga a a jeho společnost vyjevují svou bezzásadovost a pokrytectví, svou amorálnost, takže komika dvou nejvýznamnějších epizod (psaní dopisu knížeti a založení novin) nemá tu typickou

ambivalentní mnohoznačnost, jež je pro karneval příznačná, ale spoívá především ve výsměchu, tedy je projevem útočné satiry. Ambivalence jako atribut karnevalové komiky Osud v díle Baj Gali skoro neexistuje. Komika je otevřená, demonstrující, že „kánon“ postupuje bez masky, sémantický výsledek smyšlných situací a jazykových konstrukcí není odrazem jinakosti, obnovy, ale zjevným atraktivním protikladem objektu satirické fokusace. Při celé pitařlivosti ideje o karnevalové komice v Alekově díle se zdá, že obdobný pokus by byl smyšlenou přehnanou interpretací.

Ještě je jeden důležitější rozdíl mezi koncepcemi obou děl. V Haškových Osudech je jediný mohutný protipól – světová válka se všemi jejími deriváty válčnosti (ve věcech, v postojích, v státní mašinérii, v chování, v každodenním pozadí děla). Děj se rozvíjí jakoby spojen „s krizovými, s elomovými momenty života s tropy, společností a lůvkou“. Karneval je svátek během nívého krizového elomu – imanentní ambivalence – respektive je taková i jeho komika. Kde je protipól v Baj Gali? Tímto protipólem je sám hrdina, takže se dílo nevzdaluje od plochy konceptuálně pojaté negace, ale naopak osciluje kolem ní. V Osudech každodennost vítá svým smíchem nad válkou, asimiluje ji. V bulharském díle hrdina poskvřeje všechno, čeho se dotkne. Proto i v Haškově románu je komika metamorfóza, karnevalová smrt a obnova, ale v Alekově díle je komika obrannou a útočnou funkcí nesouhlasu – čili jde především o smích satirický. Všechny možné shody s karnevalovým smíchem jsou jen náhodné anebo jen vnější, zdánlivé „ekvivalence“ (převlékání, póza, naturalistická kolážovitost od věš, vášně k jídlu a pití²⁶ aj.)

Snižování a materializace v Baj Gali bezesporu mají své místo, ovšem tento akt nepřerůstá v tok karnevalového smíchu a setrvává jen na úrovni elementárního naturalismu. Hrdina všude nastoluje opačný požadavek světa, dalo by se říci, že „karnevalizuje“ všechno, čeho se dotkne. Ovšem nesporné komice všech epizod chybí ambivalence karnevalového smíchu. Inkongruence všech konfuzních situací provokuje jen výsměch, není tu významové odhalení jinakosti světa. Baj Galiova druhá pravda a jeho druhá přirozenost sice existují, ale jen jako zjevné antinomie tradice, slušnosti, společenských a mravních norem, nepřinášejí znovuobjevení v vitalitě jasavého, radostného smíchu, ale pouhou odpornost, pouhé opovržení.

²⁶ Viz <http://www.liternet.org/alekov> : „*LiterNet*“ - <http://www.liternet.org/alekov> [online]. červenec 2001, ročník 3, čís. 3-4 (16-17) [cit. 2011-02-11]. Dostupné z <<http://liternet.bg/publish3/gvladimirov/aleko.htm>>. ISSN 1312-2282

Navíc té komice chybí univerzalismus karnevalu – hrdina nikdy není schopen ironické sebereflexe, a jen podle Boreckého taxonomie, tato komika konfiguruje úspěšnou naivitu, ironii, absurditu, ale nestačí jí humor.²⁷

Nakonec inkongruentní scény nemají kontemplativní povahu, jsou vykonstruované, jen aby působily drasticky, aby zvýraznily drzost a bezohlednost hrdinových postojů. Smích karnevalu bourá svět kolem, mluví ho, zatímco komika v Alekově díle jen zesiluje kontrasty, staví protipóly, zdvíhá neprokonatelné překážky – v důsledku toho svět kolem ústřední postavy zůstává neměnný: vtažen do víru komických převratností přesto zachovává svou podstatu, a dokonce i vážnost – zesměšlen bývá nikoliv svět (který se nakonec objevuje nevhodnou nohama, ale pevně stojící na svých základech), ale sám Baj Ga u. Familiarizace, jež hrdina opravdu kolem sebe provádí „rozptyluje“, nedekanonizuje známé normy světa a společnosti, ale naopak ukazuje jejich pevnost. V takové koncepci díla literární komiky nemohou být karnevalové složky spatřeny nebo existují jen ojedinelé, v ustrnulé podobě.

Nakonec v úvahách o materiálně-estetickém „dole“ lze jen poznamenat, že tento aspekt umleckého zobrazení je v bulharském díle velice bledý oproti jeho všeobjímající totalitě v Haškových Osudech. Sice nějaké nepatrné náznaky existují, ale jsou výrazně v aspektu estetického popisu jako senzibility (špinavost, neslušné gesto, projevy chťe, nestydatost), nikoliv v aspektu produkujícího těla, tak známého z karnevalové komiky Haškova románu. Tedy ještě jednou: Baj Ga u nabízí lákavé možnosti zkoumat ho skrze prizma karnevalu, ale to jsou jen falešné podoby pravé karnevalové komiky, která existuje na stránkách Haškova „Švejka“, jen surogáty, quasikarnevalové útvary, jež jsou de facto vynikajícími vzorci literární satiry. Úplně jiná je ovšem otázka komiky hry.

4. Komika hry v Baj Ga uvi

Komika Alekova díla existuje na různých úrovních, ale nejvýraznější je její model hry. Navíc fenomén hry je předmětem do díla zadán. Za prvé jeho alegorickým záštitkem. Za druhé situačním centrem vyprávění – to je kroužek veselých společníků a kamarádů (v realitě

²⁷ Taxonomie Boreckého velice předstává konfigurace komiky, ale existují i jiné klasifikační názory a formulace. Například Miroslav Petříček vidí rozdíl mezi humorem a komikou takto – citace: „Humor je vedoucí převažující nad pozorovanými jevy a z ní pramenící radost a zároveň smutek z poznání, že v nich jsou takové, jaké jsou. Kde není této dvojjediné reakce, kde se pouze exploatuje smutnost, tam bývá o komiku jako nižší stupeň humoru, více či méně zdařilý útěk na tená ovou bránci, ne však aktivující jeho vztah k realitě.“ PETŘÍČEK, Miroslav: Humor a satira. *Literární noviny*. 1992, ročník 3, číslo 50, s. 4. ISSN 1804-5596
Jindřich Petříček aplikuje své názory ve vnitřním kritickém rozboru – viz: PETŘÍČEK, Miroslav: Od komiky k humoru. *Literární noviny*. 1994, ročník 5, číslo 15, s. 7. ISSN 1210-0021.

kroužek Veselé Bulharsko, jehož členem byl Aleko), kteří vypravují historky o Ga u Balkánském. Sociální kód této narativní strukturace je zábavnost. Povídání je zabudováno do funkcí společenské „role“ – slovy sehrát a oživit dávný veselý příběh. Samotný hrdina je postava, která je založena na mechanismu hry. Baj Ga u skoro nemá svou vlastní přirozenost, skoro nikdy ho nevidíme bez masky, bez přetvářky, bez přehánění, bez všech póz a ornamentů, jež jsou jeho neodmyslitelnými atributy. Jeho mnohotvárný obraz (i když projevující se mimo jiné na jednom pólu spektra lidských vlastností) se skládá z nesčetných fyziognomických nálepek a každá z nich znázorňuje nějaký rolkový stereotyp. S nekonečnou hrou této postavy je spojena i komika tvorby. Podle předkládaného schématu při analýze Haškových Osudů zpěhledníme podtypy komiky hry také v Baj Ga ovi, ovšem předtím je nutno upozornit na jednu zvláštnost.

Komika hry v Osudech byla pozorována na pozadí karnevalu za předpokladu, že právě karneval je nejvtipnější, nejmasovější a nejatraktivnější světovou hrou. Proto podtypy hrové komiky v Haškově díle byly probrány a klasifikovány podle Cailloisova třídění her, ale se zpětným poukazem na podstatu karnevalu, aby bylo vidět, jak žánrová geneze komiky prošla staletími ztřeštěných námětů a přetvářila se do mozaikovitěho humoristického románu (a už válečného, protiválečného, dadaistického atd.). Proto funkční aspekty karnevalové lidové pravdy byly představeny jako hra typu mimikry a ostatní jako svérázné – eeno s Bachtinem – mezaliance. Jako vzorné příklady karnevalového verbálního žvlu byla zvýrazněna tři schémata: komiky Paříže, které v modelu komiky hry představovaly podtyp ilinx; osobitý lidový žánr coq-à-l'âne které v modelu komiky hry představoval podtyp agon; a nakonec rabelaisovský postoj hromadění slov, podmíněn nazvaný po itání prostědků na utírání, jež v modelu hrové komiky představoval podtyp alea.

Ovšem jelikož v komice Baj Ga a, jak už bylo poznamenáno, neexistují reflexe smíchu karnevalového (nebo skoro neexistují, jelikož v literární analýze je každý krajní postoj nevtípán), přehled jeho modelu komiky hry nebude navazovat na karnevalovou tradici, ale soustředí se jen na dominantní prvky chování a jednání hlavního hrdiny v **dějovém jádru** různých přírodních situací, v zde takzvaném plánu **uskutečnění situace**.

A) Komika typu *mimikry*

V Haškových Osudech byl postoj hry ve stylu mimikry vztvárně komiky pozorován na základě hospodských historek a jako klíčový bod byly určeny transpozice rolí. Podíl verbálního projevu je v Švejkovi mnohokrát vtípán, navíc tam má tento projev více dimenzí z hlediska svých různých funkcí. V různých funkčních mechanismech komiky hrového

typu nelze uplatovat stejné kritérium. Verbalismus v Osudech podle italského haškologa Sergia Corduase je místy analogický jinou a pro samotného Švejka je slovo osvobozením (čím do jisté míry potvrzuje zde zastávané stanovisko o karnevalovém smíchu).²⁸ Ovšem samotný mikromodel mimikry – transpozice rolí – je zcela uplatnitelný v Baj Ga ovi, ale ne v rámci verbálního projevu a interakce mezi vypravěčem a posluchačem, nýbrž jako chameleónský rys bohatě vykreslené podstaty hlavního hrdiny, projevené v různých situacích.

Bylo zřejmé, že Baj Ga u je ohniskem různých rolových stereotypů, že skoro nemá vlastní fyziognomii, protože je zahalen do tisíce masek. Charakter Baj Ga a je extrémně drze a bezohledně přizpůsobivý ke všemu, co mu může přinést užitek. Jeho rozpětí změn a přetvářek je obrovské – od nicotného žebráctví cigaret přes snahu najít si ubytování i obdoby zdarma, až k touze dostat se do vedoucích pozic státní moci. Švejk je mnoho lidí – postuluje Chaloupecký – a to samé zcela platí i pro Baj Ga a, jenže princip selekce jeho obrazu je výrazná amorálnost, zatímco v Švejkovi je, dalo by se říct, anonymní masovost.

Chytrá přetvářka v modu „jako by“ funguje v hospodských historkách Osud a je za ní cítit interakční spoluhra nebo sociální impuls k této souhře. Paradoxnost je esencí jejího komického účinku a paradox je v zásadě nekonečné odhalení, logické a kognitivní překvapení. Právě na opačném pólu se buduje komické mimikry v Alekově díle. Baj Ga u je vždy předpovídatelný, takže se inkongruentní kolize komiky objevuje v klíčovém bodu, kde předvedení hrdiny, že mimikry je dobře provedeno, se kříží s totální nevidností jeho motivací. Hrdina i (a hrdinovi posluchači v díle) je předem jasné, co se za předstíranými postoji pana Balkánského skrývá, dalo by se říct, že v tomto případě se uplatňuje Van ur v aforismus „*Humor není smáti se, ale lépe v dít*.“²⁹

V dalších epizodách se hrdina ani nesnaží zahalit a ukryt své mimikry, naopak – ozejmuje ho, zachází s ním bezohledně, demonstruje přístupy přetvářky. V odhaleném mimikry přináší trochu odlišný komický efekt, který už je vyvrcholením satirické, přináší mechanismus autodiskreditace, který byl pozorován v karnevalové komice Osud , ovšem s jiným znakem. Baj Ga u je hrdý na svá mimikry, považuje je za přednost, za racionální mrštnost, za intelektuální prostředek, jímž může všechny přehybat. Takže v převrácené

²⁸ Verbalismus – dialog a monolog – je v románovém prostředí, jímž typ teoreticky nesvobodný *par excellence*, voják a sluha Švejk, ještě k tomu blbý (ale právě protože blbý), **získá zpět svou svobodu**. Švejkova praxe je svobodná, lépe zřejmě osvobozuje sama sebe na prvním místě prostřednictvím slova, to jest literatury. Na druhém místě pak osvobozuje i praxi ostatních postav tam, kde se slovo má sám v konečném důsledku zhoubný pro stávající systém a možná pro stávající systémy v obecně. CORDUAS, Sergio: Některé poznámky k možné reinterpretaci Haškova Švejka. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. řada literární vědy (D)*. Brno: Masarykova univerzita, ro. 30, č. 28, 1981, s. 23.

Proti Corduasově reinterpretaci jistě výhrady má L. Soldán – viz: SOLDÁN, Ladislav: K interpretaci Haškova Švejka. *Česká literatura*. 1983, ro. 31, č. 3, s. 237-241 ISSN 0009-0468

²⁹ VAN URA, Vladislav: Poznámka o humoru. In *Řada nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 75.

hierarchii mravních hodnot pýcha této postavy, póza nad azenosti, arogantní sebejistota komicky kontrastují s autodiskreditací. Rozdíl v tomto postoji v Osudech spoívá v tom, že autodiskreditace je v Haškov díle nejast ji nechtná a nahodilá, zatímco v Baj Ga ovi je d sledkem snahy vyniknout originalitou, bystrostí, vynalézavostí, vychytralostí...

Všechno v hrdinovi prozrazuje jeho cíl hrát roli na jevišti sou asnosti: jeho eklektický oblek; „ideologické“ deklarace, že je Bulhar nebo Slovan, když o ekává podporu od Bulhara nebo Slovana (hlavn b hem svého pobytu v Praze), že poznal celou Evropu (když chce vypadat jako zkušený a kulturn vosp lý); jeho p etvá ka ve snaze dobýt se n eho zdarma. Komika tkví práv v nešikovném skrývání masek. Pravda, hrdina se nep etva uje vždy, ob as projevuje i svou „individualitu“, ale v t chto p ípadech jde o dimenzi agon, o sout živost se vším, ob as také o alea (viz níže).

Jelikož cílem tohoto rozboru je jen podat schematický ná rt komických souvislostí obou d l, uvedeme jen dva krátké p íklady.

Cestou vlakem do Prahy držgrešle Ga u jí z cizích zásob, protože v rychlosti si „zapomn l“ koupit své. Když se tak najedl a popil, p esunuje se k sousednímu kupé, kde cestuje vyprav a jiní p edstavitelé mladé bulharské inteligence. Ti se však domluvili, že nechají Baj Ga a p edvést se, aby se dozv d li, kam až m že dojít jeho „pot eba pohodlí“, a jeho ubohý parazitismus eskaluje do neslýchaných mezí:

. :
 , - , - , ,
 - , . , ? - -
 , , - , -
 . :
 - , ? ! ! . ! ! !
 , ,
 .

(V.)

Princip mimikry v chování a zahrávání si je v citované epizod p edstaven na obou stranách – noví spole nici Baj Ga a také p edstírají, že si nevšímají jeho p etvá ky. Situace oz ejmuje komický princip, jež je typický pro mimikry celého díla: hrdina se p etva uje a v í, že je p etvá ka dob e zamaskována, ale skoro všichni to hned poznávají. Je jasné, že mimikry jako submodel hrové komiky v citované epizod aktivn koresponduje

s vypravěčským modusem rafinované ironie, tedy s těmi složkami komiky, které ztvárňují situaci s citelně hravým podnětem a byly definovány jako ludické.

Ovšem mimikry, jak bylo řečeno, neměly být zcela odhaleny, ozvláštněno svým hlavním „hercem“. Jako nejpravděpodobnější příklad lze uvést dopis z korespondence Ga a Balkánského, kapitulu „*Baj Ga u a opozice, ale pozor*“. V něm hrdina sám prozrazuje svůj způsob sociálních hry – mimikry je odhaleno, objasněno a uznáno. Navíc je na svůj postoj hrdý, komika dosahuje stupně jízlivého sarkasmu a zasahuje jemně do zóny neslušných asociací a emocionálnosti předvedení přechází ke komickým hrovným postojům agonálním:

„...
...
...
...“

Znovu upřesňujeme, že komické postoje hry budou probírány ve svých faktických dimenzích, ne jako sémantické narážky a verbální kódy a projevy, ve kterých se těpy odlesky starobylé karnevalové kultury.

B) Komika typu *ilinx*

Princip destabilizujícího empirického přebytku v komice Osud v Alekově díle nefunguje. Ovšem komika založená na závrtné hře slov, replik a činů zde je, a právě v ní se uplatňuje princip *ilinx*. Švejk vyvádí z mentální a dokonce z fyzické rovnováhy a postupy Baj Ga a také. Hrovný *ilinx* komiky se projevuje především v konfučních a nepříjemných situacích, kde se primitivnost hrdiny střetává se společenskými normami.

Skoro každé objevení se excentrického pana Balkánského v evropských městech dle jeho krajanů má výraznou ostudou. Na pohled vlastní sestry v Drážanech se vysmrkal na podlahu. Doprovázející komentář vypravěče je „*my jsme definitivně propadli*“ (příklad vlastní – BD) a nesporně implikuje dojem závrtnosti. Ve vídeňských lázních pan Balkánský vystoupil na zábradlí bazénu a skočil vysoko do vody, potom plaval energicky a divoce. Ve vídeňské opeře zase ruší celé představení cinkáním svých lahví křivého oleje, které se rozhodl nedat do šatny. Naturalistická a bezostyšná přítomnost Baj Ga a ruší všechno, destabilizuje ho, a jelikož je v prudkém rozporu se zásadami společenského chování, vytváří zvláštní komické situace. Celkem vzato se princip *ilinx* především uplatňuje jako situační konstruuující prvek.

Samozřejmě lze ho spatřit také jako postoj komické hry, který ztvárňuje psychické stavy. Po svém návratu z Evropy přišel v jedné hospodě Baj Ga u a jeho společnost skládají dopis knížeti Ferdinandovi, kde prosí, aby nepřijal demisi premiéra Stambolova. Jak je známo, dopis za jiná chvalozpěv na premiéra, ale když se písničkář nedožaluje, že přece Stambolov padl, obrací celý dopis vzhůru nohama. Totální záměna znaků a hodnot je inkongruentní, komická v plánu níživé satiry, ale princip hry se slovy, s textem dopisu, není nic jiného než uplatnění principu inverze v ztvárnění dějového jádra situace. Koneckonců sám hrdina je úplně zmaten a dezorientován: neví, koho má chválit a koho oslovovat, takže rozhraně napsal „Udělali jste z nás opice, vy darebáci!“ (BD). V této kapitole by se vzhůru nohama převrácený politický a morální kosmos mohl mylně podle vnější podoby považovat za komiku typu karnevalového. V karnevalu je svt vzhůru nohama, protože se všechno mní v obrovský rituální svátek dobra a naděje, kde nic není na starém místě. Zatímco v Alekově díle je svt převrácen, aby se všechno mohlo nedotknutelně zachovat na svých starých místech. Ovšem na konci kapitoly sám Baj Ga u neví, co je v nové politické situaci mylné a co správné. Destabilizující hra na politické scéně konečně přivádí mdloby samotnému panu Balkánskému.

C) Komika typu agon

Agonální dimenze hrové komiky je v Baj Ga uovi všudypřítomná. Ovšem dá se říct, že skoro nikdy není projevována izolovaně, samostatně. Pokud Švejk obrací kódy existenci na kódy verbální, pokud jedná agonálně, jen když je ohrožen, u jeho bulharského literárního ekvivalentu agon to je způsob života. Baj Ga u je v neustálém souboji, v nepřetržité soutěži se vším a se všemi. Jeho chování je demonstrace nadřazenosti, jeho obavy jsou vždy spojené s přesvědčením, že ho nikdo chce přehybat. Svt je pro něj aréna stětí a manipulací, kde vítězí bezohlednost, drzost, vychytralost. To jsou totiž základní postoje hrdiny v chování v i ostatním.

Baj Ga u si své zájmy, hlavně materiální, velice hlídá, je připraven hájit je všemi způsoby. Skoro ve všech situacích agonální snahy o převahu je komika součástí živé hry promíchána s komikou jiného hrového typu, nejčastěji s mimikry. Komický agon istého typu je docela ojedinělý jev. Povýšenost, ctižádostivost, maniakální pozérství – to všechno je projev hnací síly agonu, který je jádrem smyšlenosti této postavy. Nezapomejme, že v druhé části díla (když je v Bulharsku) postupně se z Baj Ga u stává politický dravec a komika přerostá v bolestivý sarkasmus.

v Baj Ga ovi se hra vytvá í p edevším v chování (Hašek podle našeho skromného názoru výrazn dává p ednost mluvenému slovu nad fyzickou plastikou t la, a dokonce i nad situa ní zápletkou) a v situa ních d jov a charakterologicky ztvárn ných scénografiích, jejichž pod ízenou sou ástí je verbální tok. Lapidárn : v plánu ty konfigurací Cailloise (konkrétn v plánu agon) *je hrová komika Osud mluvená, ale hrová komika Baj Ga a je ak ní.*

D) Komika typu alea

Princip loterijnosti v komické h e v Haškových Osudech byl také pozorován na pozadí verbálního projevu s jeho sémantickými „inervacemi“ možných významových posun . Aleatorická hra v plánu komiky v Švejkových žvástech slu uje regulérn nepat i né v ci, skoro podle rytmu rozmarné „nahodilosti“. Komika ve své hrové podob v Baj Ga ovi je však situována mnohém víc v oblasti d je a rozvíjení situací než v oblasti slova ,a to platí zcela i pro komiku aleatorickou. Hra jako slovní a v bec jazykový fenomén v Alekov díle existuje ve form aspektu *ludus*, který u Haška byl p ednostn probrán jako situa n konstruuující postoj – *ludus zobrazující* (p ednostn exegetický). V trampotách pana Balkánského všechny ty i základní konfigurace hry podle taxonomie Cailloise fungují p edevším v ludickém skládání d jových situací – tedy v plánu typu *ludus zobrazovaný* (diegetický).

P ísn vzato Baj Ga u nemá cit pro hazardní p ístup k v cem, vždy sází na jistotu, na zisk, na užitek. Dalo by se íct, že jeho obrovská energie domáhat se materiálního prosp chu je rys pozitivní, a to m l práv na mysli sám Gesemann, ovšem nebral v úvahu, že to je postava um lecká a její vlastnosti jsou krajn zkarikovány. Karikaturn je p edstavena i Ga ova komická alea – r žový olej. V hodnotovém žeb í ku hrdiny je to jeho nejvyšší „trumf“, je to jeho klí k Evrop a k ženským duším, je to jeho št st na. Jeho nem nný atribut po evropských cestách, r žové lahvi ky, jsou svéráznou zbraní ve všem. Zápletka s Evropou za íná u nich a s nimi kon í. Nahý v koupeln se jich také nevzdává, ale nosí je s sebou až do haly s bazénem, aby je m l po ád na o ích. Pokouší se dojmout dceru své pražské bytné zápachem slavné parfémové suroviny. Ned v iv sleduje Konstantina Jire ka v jeho vlastním dom , protože nechal svou brašnu v sousedním pokoji. Dokonce si je nese sebou do hledišt ve víde ské ope e. Hra v d jovém ztvárn ní t ch komických situací vypadá trochu jako mimikry (sou ást scénického kostýmu), ale v t ch postupech není žádná p etvá ka, žádná maska, Baj Ga u je celý sám sebou.

R žový olej je Ga ova životní sázka, jeho lakmus na rulet fortuny, jeho vzestupy a jeho pády, univerzální prost edek, jak p ilákat št st nu. R žový olej je jeho jistota i nejistota, záruka i prokletí. Vždy, když s ním zachází, „st ílí od boku“ , jeho nejv tší jistoty (že tím svede dámu, že všechno výhodn prodá, že ho okradou) se velmi ásto m ní v opak a v té situa ní nesourodosti tkví komický efekt. Svou opatrností hrdina hraje nejvyšší alea – snaží se odhadnout neblahé následky tah št st ny a pojistit se proti nim. A v tom se zjevuje nejtypi t jší aleatorická komika. Celkem je r žový olej spíše hrový symbol pro pana Balkánského, než reálná v c – o jeho emblematické povaze píše Nikola Georgiev v *Jméno r že a tabáku* (ást V.).

Každopádn jsou láhve cenné parfémové látky aleatorický symbol, kterým se hrdina zú ast uje r zných situa ních her v pokusu vyzkoušet št st nu anebo p edb hnout její nahodilé tahy. Alea může být pozorována také v mylných výkladech a plánech Baj Ga a ohledn cizích reakcí a zám r a v tom, že vytvá í nesprávné p edpoklady o lidech a všeobecných souvislostech – p ece každá jeho chyba je výb r z minimáln ze dvou možností. To, že se vet el K. Jire kovi, znamená, že vsadil na svou neur itou p edstavu, že by bylo možné (jelikož je Jire ek bulharofil) ubytovat se zdarma. Ovšem nelze pop ít, že v t chto p ípadech je komika aleatorického hrového typu ásto promíchána s komikou typu mimikry.

E) Paidia a puerilismus v Baj Ga ovi

Agresivní ego a spolková d tinskost jsou velice p ízna né pro hrovou komiku Alekova díla, p estože se objevují p edevším v první ásti tvorby. Paidistické chování hrdiny je výrazný rys jeho primitivní podstaty. Plodn se kombinuje se základními konfiguracemi a zd raz uje jejich komický ú inek. S typem agon nap íklad v ope e; s typem ilinx – v bazénu a na ob d u Jire ka (Jire ek je doslova zmaten chováním svého hosta); s typem mimikry – když ve vlaku do Petrohradu Ga u p edstírá, že spí, aby mohl klidn ležet na celé lavi ce. Paidistický je samotný postoj Baj Ga a k jeho vlastním pr švih m, obrovským skandál m (v dom mrtvého mladíka v Dráž anech, ve víde ské kavárn) nebo ostudným scénám (u pražského holi e) – všechno to bere s d tskou naivností, lehkovážností, s nezájmem (p ece dít vinu nepocítí), jež hrani í se spole enským primitivismem.

Naopak d tinskost Švejkova není *paidia*, ale záhadná antinomie typu „prostota, nebo maska“ a pokud se do komiky *Osud n* jak áste né promítá, není to v žádném p ípad formou „š astného vzky p ní“ rušivé energie, není to infantilní chaos živelné hry (viz o tom zde citované Blaží kovy úvahy na s. 109-110 a 156-158 jeho monografie). V *Baj Ga ovi* je *paidia* projevena p esn jako infantilní rozmar v hravém uskute n ní r zných situací –

například pečení ryby v kuchyni české rodiny. *Paidia* zjevuje z etelny její vztahy mezi prvotními hrdinovy pudy a jeho sociálními motivacemi chování. Zcela paidistické jsou scény lakomosti v paláci v Sofii a opilosti při založení družstva „Střízlivost“. Tento aspekt komi na t sn spojuje pana Balkánského nikoliv se Švejkm, ale s postavami hlouposti a pitomosti v Osudech (s Flanderkou, Dubem, Bieglerem aj.).

Puerilní chování se také část jí projevuje v první části díla, v patetických deklaracích Baj Ga a, že je Bulhar a Slovan – samozřejmě v takových případech, kde mu národnostní a etnická identita může přinést nějaký zisk. A také v těchto situacích (a v tom je pravá podstata puerilismu), kdy by ho taková deklarace nebo chování mohly představit jako velkého vlastence, oddaného ideového bojovníka (podnět zmlátit Srba, který se sm je ho ícímu vlaku na stanici v Caribrodu). Marná hra na spolkový duch se však v druhé části také vyskytuje, pan Balkánský má kolem sebe opravdový spolek přívrženců, před kterými se dokonce mnohokrát chloubně deklaruje jako Evropan. Dopis knížeti Ferdinandovi je nasycen puerilní inervací ve své povodní i ve své převrácené podobě. Nejrozvinutější je v kapitole, kde je hrdina už poslancem a dává interview ruskému novináři. Celý rozhovor je ze strany Baj Ga a „přátelsky“ snižen na úroveň každodenního povídání mezi dvěma zasvěcenci, kteří dobře vědí, jaké jsou politické kejkle, obcházení zákona, zneužití vysoké státní pozice, zločiny atd. V rychlosti a ve snaze ukázat se jako velký rusofil (projevit d tinský spolkový duch) pan Balkánský nejdříve omylem objímá hotelového šéfa, který první vešel do pokoje – a eno tady užívaným pojmoslovím *puerilní přednes aktivizuje aspekty mimikry hrové komiky*.

Zase jako všechny tyto i základní kategorie *paidia* a puerilismus můžeme v Alekově díle spatřit především v plánu dramatické situace modelace.

F) Ludické konfigurace v Baj Ga ovi

Situace ztvárnění souboru děj je především záležitostí hrového modelu Alekova díla. Znamným aspektem tedy, jako v Haškových Osudech, je princip *ludus*, který se konfiguruje se základními typy hry. U Švejka agon, alea, ilinx a mimikry především existují ve vyprávění, projevují se jako postoje verbální. U Baj Ga a především jako postoje dramatické, jsou část dramatické literárního díla, tedy z etelny situacích prvků. Ovšem lze pozorovat aspekt *ludus* jako zobrazující v plánu nediegetického vyprávění a jako zobrazovaný v plánu diegeze.

Obecně jsme pojali *ludus* jako **postoj slovy nastolovaných situací** – nejčastěji nediegetickým

vypravěm, obas i hrdiny díla. Podívejme se na některé ukázkové příklady obou přístupů.

a) ludický agon

Baj Ga u si se slovy jako situacím zdívem skoro nikdy nezahrává záměrně, tj. když lze pozorovat u něj nějaký ludický agon, bývá to spíše vzácnost. Ovšem obas jsou hrdinovi takové možnosti „propjeny“ a z pozice vševdoucího vyprávě jsou přeneseny na pana Balkánského. Tento přenos není zamaskován do šat literární rekvizity jako je ová vlastnost postavy, ale naopak hrdinovi je přidána nová funkce, kde se jeho elementární verbální schopnosti mohou projevit v novém světě. Tak je právě kapitola Baj Ga u v paláci prezentována vyprávěním samotného hrdiny (a tento postoj je do tohoto bodu díla netypický – Baj Ga u je schopen předvést jen malý úsek smysluplné scény). Jako kompoziční rámec existuje záhadná postava nějakého známého, s kterým se Baj Ga u setkává, vymějuje si příběhy k velikonočním svátkům a začíná mu vyprávět. Tato narativní „silueta“ není náhodou – propjením vyprávění je zdůrazněn „fyzickým“ subjektem.

A tak sám Baj Ga u začíná povídání o svém zápasu s hladem, sádkáním a o svých strategiích najíst se dosyta na úřet monarchické koruny. Vrcholem tohoto vyprávění je závod po schodech v bhu k sváteční vešce. Úpěsné je, že hrdina se nenechal nikým předehnout (co znamená, že se jeho obraz lakomce multiplikuje – tam byli přece i jiní „bžci“) a přitom slovem je projevována hrová snaha předvést co nejobraznější způsobem předkonání předků a vítězné kopnutí lžící do kaviáru. Z toho textu přímo tryská bušení srdce, touha zvítězit a ukázat se jako nejchytřejší a nejšikovnější – je to nejtypičtější vzor ludického agonu. Ale pokud o těžké kapitole už bylo řečeno, že výborně prezentuje agonální prvky, te se obrací pozornost na slovní projev diegetického narátora, v jehož promluvě je agonální hra komiky vyprávění představena v plánu *ludus*: tedy hrové napětí slova v záměrném předvádění a ztvárnění soutěžní situace.

b) ludická alea

Jestli v případě s hostinou v paláci byla panu Balkánskému předjena funkce narátora (a byl to zároveň *ludus zobrazovaný* a *ludus zobrazující*), respektive v kapitole *Baj Ga u novináři* vyprávěský *ludus zobrazující* popisuje s aleatorickou hravostí schematizaci novinářského jazyka. Klišovitá syntax, stereotypní slovní zásoba jsou přece zahrnovány do formulí „ustálených“ v duchu doby. Právě váhání Baj Ga u a jeho společníci hledání jména svých nově založených novin, pátrání po jazykových šablonách modeluje jejich

pražské rodiny – s pe ením ryby a následujícím zpíváním árie z Verdiho Aidy. Vyprav v komentá je nesporn hravý „popis“ nepopsatelného – slovo se „zmaten “ vzdává pokusu popsat divoké vaní hosta. Jazyk komentá e je zároveň hmotou a prostředkem inkongruentní hry ilinx na úrovni exegeze – rozvádí patetické e i a najednou klesá. Odráží situace do sebe sama tím, že deklaruje neschopnost p edvést ten chaos.

P esto n kolikrát je Baj Ga u v situacích vážného zmatku a pak jazyk vypráv ní modeluje situace zmatku, destabilizace a nejistoty zvláštními postoji. Když hrdina zabloudil v Praze, ale m l v kapse papír s nápisem, který považoval za adresu, všev doucí vyprav ml í o tom, že Baj Ga u de facto opsal cynický nápis z n jaké zdi – jen popisuje údiv nahodilých kolemjdoucích, kterých se Baj Ga u ptal na cestu. Co na tomto papí e bylo napsáno se tená dozví až v studentské kavárn , když studenti dekódují „šifru“ nápisu.

Ilinx je podrobné povídání vyprav e o obracení smysl oficiálního dopisu knížeti, ilinx je samotné dlouhé skládání jednotlivých složek tohoto pestrého scénického obrazu. Situace je tak hrav konfigurována v modu nestability, že sám Baj Ga u nakonec p ivádí jednozna né epistolární sv dectví: „Ud lali jste z nás opice, vy darebáci!“. Doprovázející gesta, repliky souhlasu a obav, návrhy na lepší redakce – celý ten závratný situa ní koloto je vykreslen živým hravým jazykem nediegetického vypráv ní, jež dojem nestability zesiluje, ba i nastoluje

Ovšem nejz eteln jší je ludický ilinx v korespondenci hrdiny, konkrétn ji v kapitole (

– . Tam je narativní instance vypráv ní znova do asn prop j ena postav . Specifikum dopisu dynamizuje slova v jejich performativních funkcích – sv t situace se vytvá í zároveň s promluvou (napsání slov) hrdiny. Ale tento sv t je velice nestabilní, chorobn bloudí v tematických zvratech, jež prudce m ní v impulzivní emocionální projevy. Baj Ga u si chce pohrát s nezkušeným mladíkem, s tímto drzým, arogantním a nebezpe ným darebákem (jeho genera ním odrazem). Za íná v modu polooficiálnosti, polop átelství. Postupn se ten modus m ní na otev enou didaktiku, potom na kárání, vysv tlení, agitaci, smlouvání a nakonec v otev ený vzteklý útok. Ve h e, kde se chystá znehybnit svého soupe e, se sám písící zamotává – slova hry se stávají prostředkem vlastního zmatku. Touto instrumentalizací psaní a hry na psaní hrdina za íná komický ilinx sám se sebou.

Holt Meyer mluví o „*inscenaci a instrumentalizaci psaní*“ v Haškových Osudech,³² a to práv v souvislosti s jazykovou válkou jako „*hrou s oficiálností*“. I když interpreta ní

³² íkám to pohlížeje na Hašk v text jako na text, ve kterém se **jazyková válka** vede ne na jedné, nýbrž na dvou í n kolika frontách, a celá **ta válka je hrou s oficiálností**. MEYER, Holt: Švejkovo p iznání (Psaní a písemnosti v Haškov textu). In *Sv tová literárn v dná bohemistika. Sv.2. Úvahy a studie o eské literatu e. Materiály z 1.kongresu sv tové literárn v dné bohemistiky. Praha 28.-30. ervna 1995*. Praha: 1996. s. 631. Edice K. ISBN 80-85778-16-5

zámyšle jsou mnohem hlubší a zacházejí až do zóny paradoxního sebepopírání, rozhodně se jeho základní ideje mohou aplikovat na tento dopis pana Balkánského.

d) ludické mimikry

Nejtypičtější hrou v Baj Gaovi je hra narativních instancí. Téhož je v nověna výborná studie bulharského literárního vědce Plamena Antova, a jelikož ji považujeme za nosný pilíř nejen ohledně této ideje, ale vůbec v kritické tradici „bajga ulogie“, znázorníme interpretační úvahy o hrovném mimikry skrze plodné závěry tohoto průzkumu.

Velice detailně, přesně a se záviděníhodnou pozorností Antov poukazuje na etně textové jednotky, ve kterých se mluví instance narátora: občas je text nejednoznačně prezentován dvěma instancemi, občas vyprávěcí mluví se v hlas, občas je diegetickou postavou (jež se v příběhu vyprávějí jako exegetická), a jednou dokonce paradoxně popírá svou existenci. Tato metamorfóza vyprávěčských instancí je zcela kouzelné maskování, hravá travestie narativních poloh. V této hře postupně pouštíme hrdiny ze světa fikce do světa reality (následně se Alek v hrdina stal postavou moderního lidového anekdotického folkloru) se také přítomnost samotného autora stává fikcí. Autor se ukazuje jako narativní instance a zároveň je určitými sémiotickými transformacemi ponořen do světa fikce.

Antov neporušuje přesné hranice mezi narativními instancemi, ale poukazuje na zvláštní úseky textu, kde je doslovně citována „fyzická“ přítomnost tvůrčího spisovatele, který v okamžiku promluvy performativně předvádí svět své tvorby (přesně jako Baj Ga u svým dopisem).³³ Obdobně s názorem Chalupeckého, který nevidí ve Švejkovi jedinou antropologicky celistvou postavu a „spíše znepokojivého fantoma než lovka“, tak se i Baj Ga u multiplikuje a nabývá na konkrétnosti, zatímco se **jeho živý antropologický autor** rozpouští ve svět literárního díla (Antov tím nemyslí samotného Aleka, ale spíše narativní figuru autora – dovolíme si upřesnit podle terminologie Schmidta – abstraktního autora). Táto hra změn rolových rekvizit je zcela typu mimikry – přesně tak, jako Švejk v textu zatajuje svou jednoznačnost, jak vyprávě v Osudech recesně neprozrazuje, je-li to chytrák nebo blb.

³³ „... a ...“, ...
... „...“, ...
... „...“, ...
... „...“ – ...
... LiterNet - ... [online].
Listopad 2006, ročník 8, číslo 11 (84) [cit. 2011-10-17]. Dostupné z
<<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282

folklorním Baj Ga ovi jako o představitelovi bulharské heroikomiky); 4. sklon „*ke kritické analýze až k stupni sebeznění, k ostrému národnostnímu masochismu*“; 5. neschopnost nebo absence v le rozšířit dvouhodnotovost a mnohoznačnost Švejka a Baj Ga a; 6. hledání snadných (ne ale jednoduchých) existencí a hodnotových opor; 7. rozdělení mezi snahou p ekonat tyto hrdiny, nechat je v minulosti, ale zároveň neustále se jich držet.³⁵ Považujeme t chto sedm bodů za kritický návod p i p ístupu k ob ma dílu.

Za druhé v díle Baj Ga u komika karnevalového typu oproti Haškovým Osud m skoro není. N jaké prvky karnevalového konceptu by se daly bezesporu najít, ale jen jako jednotlivé a nepropojené v celistvý systém. Pokus t žit z podobného p ístupu by byl nadinterpretací odchylka od pravé podstaty díla.

Za třetí p evahu v hrové komice bulharského díla mají ne složky verbální, ale situa ní konstrukty – d jová jádra, proto ty i základní Cailloisovy konfigurace her byly pozorovány právě na pozadí *uskute n ní situace*. V zp sobu vytvá ení situací vyprav ěm (aspekt *ludus*) jsou si ob díla však docela blízká.

Za tvrté a poslední – právě ludistický plán vyjevování r zných vyprav ěských perspektiv „*explikuje složitý polyfonismus struktury díla*“, což podle P. Antova podporuje názor o jeho jistém žánrovém za azení jako fragmentární román s otev enou strukturou. Tento návrh by se mohl aplikovat do jisté míry i na Osudy, a to právě s ohledem na mnohohlasnost Haškova díla.

Tímto zp sobem – v hledání složek komických modelů typu karnevalového a hrového – budeme pokračovat nadále p i analýze dalších literárních díl.

³⁵

, : - ? In (? 60-). : , 1997. s. 25-26.

V plánu kompozicím se vydávají dvě v tšídlová centra – dlouhodobá nenávist a otevřená nepřátelství mezi dvěma sousedskými rodinami (dívka je samozřejmě nicotný) a ve stejná verbální pěstě mezi nimi; a „bouřlivý“ vlastenecký proslov jednoho hrdiny, po kterém následuje jeho parodický „exil“ do okolí malomsta. Až tědí malé dítové centrum sjednocuje námětové linie obou center a ústí v parodické rozuzlení.

Po stránce obsahové, jak už bylo naznačeno, jde o dílo výrazně parodické. Parodována je národní psychologie; představa o hrdinství; parodovány jsou faleš, pýcha a bojácnost nešikovně dekorované obrozeneckými a revolučními ideály, samotné „mechanismy“ a postoje, proklamace vysokých patriotických vášní aj.² Ohledně námětové linie se v portrétních kapitolách velice podrobně a komicky představují povahové rysy každé postavy v jednotlivých životních situacích, ale bez ohledu na jakou pevnou chronologii. V dítových kapitolách se představují komické situace malomstačských všedních dní: skandál mezi dvěma zneprátenými sousedkami; pití vína a vzkyplnost vlasteneckých emocí; „ohnivý“ proslov pana Fraňka z kamene, jež nese název Vola jako mytický kopec, kde zahynul nejvtší bulharský básník a revoluční Christo Botev (mechanizace starého postoje v novém materiálu podle Tyanova);³ „exilové“ nesváry pana Fraňka a Chadži Smiona; objevení „konspirativního“ plakátu (de facto nešikovně nakreslená karikatura, jak bylo později u tureckého soudu zjištěno). Tedy dítové složky díla jsou výrazně komické a parodují vysoké snahy vlasteneckého ducha tím, že je snižují do poloh šedivé obyčejnosti.

Ovšem v plánu komiky nejde přesto a zcela o smích satirický. Dílo zachází se svými postavami s plným vědomím jejich malomstačské omezenosti a neschopnosti vlít se do velkého toku dítjin. Komika je bezesporu vysmívaví, ale nejízlivá – objekty smíchu jsou nehrdinové, kterým se chce hrdiny být, ale nemají pro to žádné předpoklady. Bezesporu se v tomto díle může mluvit o typické heroikomice. K tomu rozhodně navádí i podtitul díla: *galerie mravů a typů bulharských v tureckých děsech*. Protiklad „bulharské – turecké“ nadále prosazuje ideu, že každý pokus o hrdinství v duchu obrozenecké revoluční ideologie je

² O parodické podstatě vztahových Strejců viz ... : ... : ... , 1989. s. 90-119.

³ ... ; ... , ... : 1) ... , 2) [...] : In ... : ... , 1977. s. 198-226.

uzaven do rámce „tureckého asu“, kde žijí jen quasiformy patriotismu, protože obyčejný život se všemi drobnými vášněmi je zcela neslučitelný s pravým postojem občanů.⁴

Kdybychom mohli podrobněji studovat aspekty literární komiky Vazovových Strejců s ohledem na zde stanovené modely a jejich faktory, zjistíme, že dílo nabízí široké spektrum hrovných postojů, jak v plánu vyprávění pojatý aspekt *ludus*, tak i v plánu *paidia*, že je tu nemálo puerilních jevů a že základní typy i konfigurace hry mohou být hned spatřeny. Otázkou zase bude, zda tu existuje komika karnevalového typu, a pokud existuje, do jaké míry se projevuje.⁵

Podkladem Vazovových Strejců je totální zkarikování světa, hrovná komika představuje doslova divadelní fraškovou modifikaci národního osvobozenického hnutí, přitom právě v aspektu svátečnosti (pití vína, hádky o pravopisu písmena joty v hospodě apod.).

To jsou v díle možné karnevalové atributy, ale absence základních atributů je mnohem větší. Strejcové *nemají žádné strašidlo, ani žádného antagonistu, nefungují v nich mechanismy snižování a materializace*. Pokud v tomto díle existuje nějaká „obnova“, funguje zcela v projekcích parodie. Kromě toho zde neexistuje ambivalentní smích a ze hry nevysvítá kontemplace světa (například slepování bulharského osvobozenického maloměstského kosmu), ale je představen jeho parodický opak. Parodie v Strejcích je tak všeobjímající, že není prostědkem a nástrojem možné karnevalovosti, ale je absolutním vládcem díla. Proto v logice zdejších úvah můžeme určit Strejce jako **parodickou hru** s komickým modelem výrazně hrovným.

A jak tedy na základě všeho, co bylo řečeno o Vazovově díle,⁶ vypadají romány Dvanáct k esel a Zlaté tele?

⁴ Pokus porovnat díla *Baj Ga u* a *Strejcové* v novější době udělal L. Kotev, jehož kniha vyvolala protikladné kritické ohlasy – viz: Kotev, L. *Strejcové a Baj Ga u*. Praha: Odeon, 2009. 326 s. ISBN 978-954-09-0232-6

⁵ Čím se liší Strejcové od *Baj Ga u*? Nejzákladnějším prvkem karnevalové komiky – totálním karikováním světa. To mají také Haškovy Osudy spolu s tím, že se celá karikaturní mozaika váže na pozadí dějin, kde – i když ztlumená a redukována – válka existuje se všemi svými faktičnostmi. *Právě paradoxně sloučené skutečnosti s karikaturností jsou typickým amalgámem karnevalové komiky Osud*. Právě v tom *svátečním nevážném smýšlení se pojetí bytí na rozhraní krizového zlomu společenského života* tkví jejich karnevalový světový názor (

...). Kód svátečního pojetí bytí zadává literární funkce Josef Švejk svým klaunským postojem vůči všemu.

Totální karikování v díle *Baj Ga u* rozhodně není, naopak je v něm, jak bylo řečeno, hodně živé reality, není tu ani krizový zlom – naopak, všechno se odehrává jako projekce nově osvobozeného Bulharska. V díle není ani sváteční nevážnost, ta je zcela uzavřena v hlavní postavě *Baj Ga u* (a jeho okolí), ale ne jako karnevalové převrácení světa, ale jako vulgární negace společenského pořádku a obecných mravních norem.

⁶ Podrobněji o Vazovových *Strejcích* viz například články akademika Radeva: Radev, J. *Strejcové a Baj Ga u*. In: *Strejcové a Baj Ga u*. Praha: Odeon, 1995. s. 99-106. ISBN 954-439-348-X

2. Nejobecnější úvahy o možných rozdílech mezi Osudy a romány o Ostapu Benderovi

Nejdříve zdrazněme, že Dvanáct k esel a Zlaté tele jsou romány svtoř známé – přesně tak jako Haškovy Osudy, tj. mezi těmi díly ohledně významnosti je postoj koordinovaný. To se rozhodně nedá říct o srovnání bulharských děl a Nušiny Autobiografie s českým dílem a ruskými romány. Proslulost Švejka a Ostapa nejde mluvit, ale dobrodružství obou přesahují hranice Evropy, zatímco satirická díla Aleka, Vazova a Nušiny jsou spíše balkánský, jihoevropsky známé, známé jsou i v širším okruhu kultur slovanských národů, ale nemohou mít nárok na svtořovou významnost. Respektive „ste“ Švejka s Benderem je nejzákladnějším bodem zde plánovaného porovnání.

Tato významnost není nahodilá a netkví především v tom, že ruský jazyk je jazyk svtořový a ruská literatura je svtořově známá. Dvanáct k esel a Zlaté tele jsou romány s mimořádnou komickou náplní, nesporné klasické vzory literární komiky nebo takzvané humoristické literatury.

Známé jsou práce o Ilfu a Petrovovi českého literárního vědce Milana Hraly, který kromě doslovů k několika vydáním dvou románů⁷ v nově vydávané spisovatelské samostatnou monografii.⁸ Na úrovni bibliografického sdělení je znám ještě článek Václava Láciny v doslovu k Dvanácti k esel v jejich prvním vydání v letech.⁹

Jaké jsou nejobecnější společné a odlišné rysy mezi českým dílem a Ostapovými dobrodružstvími?

A) Společné rysy

Za prvé to jsou komické romány s jedním hrdinou, tedy s hlavní ústřední postavou. Toto upřesnění je důležité právě s ohledem na Vazovovy Strejce a podobná díla, kde sice jsou i některé aktivnější postavy, ale hlavní hrdina jím naprosto není.

Za druhé organizace komiky je funkcí této hlavní postavy, jsou to hrdinové dějov produkující komiku, centrum organizace komického „víru“. Toto upřesnění je nutné s

⁷ Viz HRALA, Milan: Velký kombinátor Ostap Bender a jeho tvůrce. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel*. P. el. Nadžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1973. s. 315-325. Doslov; HRALA, Milan: Grotteska skutečnosti. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel; Zlaté tele*. P. el. Nadžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1980. 528 s. Doslov

⁸ HRALA, Milan: *Sovetská satirická próza: Zošenko, Ilf, Petrov, Kolcov*. Praha: Academia, 1966. Rozpravy SAV, řada společenských věd, ro. 76, sešit 16. 94 s.

⁹ LACINA, Václav: Putování za humorem. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel*. P. el. Nadžda Slabihoudová. Praha: Světovost, 1959. s. 285-287

ohledem na Nuši ovu Autobiografii, v ní muž komika není tak pevně spojena s aktivností ústřední postavy, ale podle našeho názoru především s narativními postoji exegetického plánu.

Za třetí oba hrdinové cestují a jejich dobrodružství jsou spojena s proměnlivostí cesty. Model cesty a dobrodružství byl dvojím způsobem aplikován na již pojednávaná bulharská díla: v první části Baj Gana a jako parodie exilu v Strejcích – ovšem v druhé části Alekova díla se všechno odehrává v úzké lokaci vlasti a v Strejcích je celý děj de facto uzavřen v rámci malomsta, takže cesta je jen komickou nápodobou. Toto upesnění je nezbytné, jelikož v Autobiografii Nuši je model cesty a dobrodružství (nebo srovnání s N. Georgievem – hrdina ve svém putování a utrpení, zkoušení –

) naprosto neexistuje, pokud se nevyloží samotná autobiografie jako metaforický nárys životní cesty. Ovšem cesta znamená roznorodé dějové změny, kolísání námětových linií, pestrost a mnohotvárnost zápletek, dynamické střídání kulturních prostor, zvýrazněné agonální indikace v komické díla, bohaté křídlení životních situací rozličných hrdinů (například v hospodárná křídlovatce v Donu Quijotovi, jak o tom především pojednává Šklovskij), respektive širší systém postav atd., atd... Švejk a Ostap Bender jsou docela podobní hrdinovi pikareskního románu, zatímco o ostatních zde předkládaných dílech se to nedá říci.

Za čtvrté – jak Švejk, tak i Ostap Bender mají velice variabilní rolové transformace, travestie, všeobecné rolové funkce. Jejich proměnlivost vzhledem k toku skutečnosti je velice proměnlivá, jsou to postavy univerzálně se adaptující, navíc jejich rolové transformace často nejsou jen splývání s požadavky situace, ale určují vývoj těchto situací, ovlivňují skutečnost z hlubší perspektivy.

Za páté – a nejvýznamnější společný rys – jak Švejk, tak i Ostap jsou **homo citans** podle velice trefné formulace N. Georgieva¹⁰ (Švejk cituje sebe sama a slovo o sobě podobných, Ostap cituje slovo institucí). Oba vypravují nebo citují anebo vytvářejí bohatou dějovou hru. Oba mají svou komickou funkci především v jazyce, oba modelují svět kolem svých měřidel. Hrdinovo slovo jako demiurgické slovo existuje pouze u Švejka a Ostapa, tento postoj se u ostatních dílech skoro neprojevuje.

Za šesté – jak u Haška, tak i u Ilfa a Petrova je mnoho vnitřně montovaných „paratextů“, či-li zase citace, ale v plánu vyprávění (nedegetického). Cituje se nesčetné množství plakátů, nápisů, článků z novin, písní, titulů knih, cedulí, nálepek, štítků, předpisů. Přesněji – umělecký předpis všech těchto je spjat s aktivním zapojením jazyka dobové reality

¹⁰ Georgiev, Nikola: Homo citans v evropských literaturách. *Tvar: literární obzvěstník*. 2003, ro. 6, . 16, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X

v jeho nahodilých fragmentech do korpusu d je. Jde o hru se šablonizací a ustrnulostí jazyka jako sociokulturního fenoménu, o ozvláštnění jeho každodenních útvarů ve světle inkongruence, tedy o tvoření komiky.

Za sedmé ve těchto románech je velké množství groteskních postav, jejichž osobitost je vystupována ad absurdum (generál chčipá ek, latrinengenerál, gumový dědek, Ello ka Ljudoedoka, Vasisualij Lohankin, básník Lapis atd.). Bohatá galerie zvláštních postav formuje ne tak komiku charakter, jako komiku absurdity a v mezích našich úvah o komických modelech vytváří plán *ludus* – v toku vyprávění se vytvářejí velice kombinované hry, založené na osobité situaci a absurdní karikaturní postavě.

Společných rysů je mnohem více, ale nám zatím stačí zde zmíněné. Stojí za to ale uvést na konci pohledu ještě jeden, který ovšem nemá vztah ke komice: finitologicky pojato jak *Osudy*, tak i *Dvanáct k esel* mají nepírožený konec. *Osudy* jako nedokončené dílo naprosto autorsky dosažený konec nemají a v ruském románu je konec vylosován mezi oběma autory. Škoda, že museli Ostapa zavraždit a potom ho v Zlatém teletě vzkrísit – ani jeho smrt, ani jeho následující oživení nesedí v logice a v umlecké píroženosti obou románů. Vnujme pozornost následujícímu důležitému bodu: jaké jsou rozdíly mezi českým dílem a oběma ruskými?

B) Odlišné rysy

Určování rozdílů se všemi jejich podmínkami a spornostmi je nutným bodem pro rozdílné vlastnosti hrdinů a děl, které potom pomůže v analyzáním přístupu k jejich literární komice.

Za prvé je Švejk podle obecně přijatých kritických kánonů postava apsyckologická, předem plánovaná jako apsyckologická, jako literární a komická (karnevalová a hrová) funkce. S tím apriorním tvrzením není tak snadno souhlasit, i přes jeho pevné argumenty, protože oběs v *Osudech* vysvítá nějaká psyckická vlastnost Švejka, zabarvená do silně potlačených emocionálních tónů. Ovšem oběs se tyto narychlo vykreslené emoce explikují na povrchu jeho enigmatické postavy. Plá v kazatelně není vhodný příklad, ale dvakrát se v díle Švejk usmívá. Úsmívání není přetvářkou, ale spontánní reakcí, není příliš sluhitelný s pojmem „apsyckologičnost“ (*"Politicej jsem až moc," usmál se Švejk – 1/10; "Vono se ekne," usmál se Švejk, "pomstít se – 3/2*). Takže tato konstanta nemá stoprocentní platnost, jelikož v literatuře stoprocentní jistoty nejsou, ale převážně je Švejk hrdinou

apsychologickým. Ale Ostap Bender není zcela apsykologický. Nechme stranou, že se často smje – p ece se i smích m že považovat za emotivní masku na apsykologické tvá i. Ale v Zlatém teletí se Ostap zamiloval do Zoji a to rozhodn už není projevem apsykologičnosti (vzpome me na Švejkovo „zamilování“ do Kláry Veklové – on si ji naprosto „namluvil“ a rozuzlení této zápletky nemá s láskou nic společného).¹¹

Za druhé narativní postoje komika na z hlediska instance vyprávění¹² u Ilfa a Petrova jsou více aktivní než u Haška. Jak bylo řečeno, síla Haškova vyprávění ve vztahu k literární komice je v jeho „šedivosti“ a „pasivit“, v jazykové „chudob“ a „bledosti“. Ovšem to, že jsou aktivnější, neznamena, že jsou účinnější. Komika vyprávění je výrazným produkujícím postojem jak u Haška, tak u Ilfa a Petrova. Ale pévaha mezi aktivitami exegeze a aktivitami hrdin v plánu komika například u Nušiče je značně posunuta ve směru vyprávění, zatímco u Haška je ve směru Švejka a u ruských děl také ve směru Ostapa, ovšem ne tak silně: v značné míře je v ruských dílech oproti Osudům zvýšen kvantitativní podíl komiky vyprávění.

Zatetí „blátiv beztvary“ Švejk se toulá po českých krajích zcela bez cíle. Tato Švejkova bezcílnost je další rys jeho neutrálního ztvárnění, jeho umlecké virtuózní bilance. Všechno, co mu život poskytne, se hned stává jeho „cílem“, ale vlastní směr Josef Švejk nemá. Když je sám a nikdo mu nic nevnucuje, putuje k cíli – k českým Budjovicím – z Putimi do Putimi, v uzavřeném kruhu. Cykličnost Švejkovy cesty zdrazuje jeho bezcílnost a samotná bezcílnost je jádrem jeho hrovné napjatosti v duchu Finkových úvah. V této souvislosti všechny Švejkovy děje vypadají buď inspirované cizím cílem anebo úplně nahodilé, dokonce dobrý voják sám trvá na tom, že všechny jeho nesváry jsou děsledkem stejné náhody (najít nějaké dobré jídlo znamená zabít slepici matarské rodiny – náhodou praštit slepici manžela Istvána do oka). Naopak Ostap Bender se žene za diamantovým pokladem a peníze nepanského milionáře zcela cílev domě a cílev domý je každý jeho děj, každá jeho inscenace, milý podvod, originální improvizace. Znamená to však, že běh ke konečnému cíli dělá Ostapa méně hrovně aktivním vzhledem ke komice? Nikoliv – cíl ve skutečnosti neznamena cílev domost ve hře, a o tom se brzy přesvědčíme. Jde o vlastnost,

¹¹ V osobním rozhovoru profesor Nikola Georgiev vyjádřil názor, že toto zamilování není pravé a skutečné, ale je jen parodií na milostný příběh, jelikož je živlem těchto dvou románů parodie. Takže sám jako parodická funkce a generátor parodií Ostap není právě zamilován do Zoji. V této postavě je mnoho literárnosti, méně lidské přirozenosti. To je jen možný protínázor, profesor Georgiev ho laskavě navrhl jako jiný úhel pohledu, ale nakonec řekl: Navrhuji odstranit ten pojem „apsykologičnost“, vidíme, že je příliš nevhodný pro Bendera. Toto rozhodnutí je také velmi správné.

¹² **Pojem „nediegetický vyprávění“** byl nutný v úvahách o Haškově románu, kde je hodně diegetických vyprávění, a kde každý z nich v rámci svého vyprávění příběhu je v plánu exegeze. Tímto pojmenováním poloha všudypřítomného vyprávění byla rozlišována v rámci vyprávění uvnitř díla. V ostatních dílech, kde neexistuje takové napětí v rozmnožení narativních instancí už termín „diegetický vyprávění“ je zbytečný. Zatímco žánrování pojmosloví a proto instance exegetického, všudypřítomného narátora bude znovu referována starým známým názvem „vyprávění“.

kteřá je u Švejka funkcionalizována a podporuje jeho všeobecný obraz literární postavy neutrální, beztížné, nezaujaté, vlající v prostoru d jin.

Za tvrté v ruských románech skoro není žádný antagonista – ani jako d jinná projekce porevolu ního života, ani jako abstraktní nebo fyzický objekt. Antagonismus v Osudech je velice dobe propracován – byrokracie, Velký mechanismus, státní mašinérie, jednotliví p edstavitelé instituce a režimu a nakonec i samotná válka.

Bylo e eno, že všechny ty formy protikladnosti, na jejichž základ se hojn vyvíjí komika díla, jsou totáln zkarikovány. Dokonce i válka, která jako zobrazení a skute nost je zahrnána na periferii d je – je tam putování na frontu, vypráv ní o bojích, ob asná panoramata bývalých bojiš , ale de facto žádná pravá bitva nebo vále ná scéna. Ale p esto se antagonismus i ve své zd razné karikaturnosti nesporn ú astní jak celistvé kompozice díla, tak i v jeho drobných zápletkách – ili od války až do schizoidního opilce strážmistra Flanderky – ada institucí, postav nebo abstraktních „démon “ tvo í výrazné opozitum na cest Josefa Švejka po Praze nebo na frontu. Nic takového však nem žeme najít v románech Ilfa a Petrova.

Jde o jednu z úst edních otázek zdejších rozvažování, proto je t eba toto tvrzení dobe od vodnit. V Ostapov cest k diamant m a milion m nesporn jsou r zné p ekážky, ale to nejsou antagonistické elementy výstavby díla. Antagonista s hrdinou neustále zápasí, zatímco p ekážka je jen do asná zkouška. Antagonista je konceptuáln motivován být protikladem a zám rn se staví proti hrdinovi, zatímco hrdina typu p ekážky o své roli ani neví – všichni majitelé k esel byli pro Ostapa jen p ekážkou, nikoliv antagonisty. Antagonista úto í na hrdinu, chce mu ublížit, dokonce zni it ho, vytvá í proti n mu „soubojový“ hrový postoj, zatímco p ekážka je pasivní d jová struktura – neohrožuje samotného hrdinu, ale jen dosažení jeho stanoveného cíle, má v í hrdinovi postoj ludický. V logice t chto úvah m žeme íct, že jediný antagonista v Dvanácti k eslech není ani otec Fjodor, ale samotný Ipolit Matvejevi Vorobjaninov, který na konci díla Ostapa krut zavraždí . Ale Vorobjaninov se projevuje jako vrah deviant až v poslední kapitole, jak je známo smrt Ostapa byla ob ma spisovateli vylosována, v tomto rozhodnutí Ilf a Petrov m li úpln protikladné názory. Takže trvalý antagonismus od za átku do konce obou d l podle našeho názoru v bec neexistuje. Existují jen veselé zádrhely, hra ky, p ekážky lákající kombinatorické myšlení Velkého kombinátora.

tená neustále pozoruje, jak se Ostap prodírá skrze byrokratické instituce, ubohé ú ady, maniakální ideologické situace. Jak je velice pe livý a ostražitý ohledn orgán státní milice atd. Tedy vypadá to, že systém obraz a postav román sv domit propracoval dimenzi antagonismu. Ovšem to je jen zdánlivý dojem.

Ani státní moc, ani její uniformní loutky nejsou v dílech představeny. Ilf a Petrov používají obsahově ilustrativní postoj zrcadleného. Porevoluční Rusko je ve svém románu všude, vtisklo svou ubohou podobu do každé tváře, do každého počinu, do každého rozvažování a myšlení. Je všude kolem, ale neviditelná. Nevnikuje se do zápletky, nemá své obyčejné nástroje a prostě díky týrání a reprezi, je téměř úplně inertní. Strach, potlačování, pokora, ideologická inkvizice – to všechno, co v Osudech je velice dobře zařazeno a obdařeno osobitými postavami, ten celý antagonistický konglomerát je v románech Ilfa a Petrova zcela pasivní, ukryt za kulisami, rozpuštěný v schizoidní karikaturní atmosféře skutečnosti. Občas se Ostap setkává s milicí, kterou ironicky porovnává v svých rituálních řečech vychytralého podvodníka s boží matkou („... , ... ! - ... , ... – ZT/18), ale v zcela bezpečných a komických situacích. Například prodává milici vstupenky do kavkazské propadliny, kde našel v souboji svou smrt Lermontov. Navíc jim vysvětluje, že pro ně je sleva, jelikož se mohou klasifikovat jako studenti nebo děti (DK/36). Členové Svazu mládeže a ráda se sami vzdávají milici, přiznávají se k přepravě státního převratu, ale potom bývají osvobozeni (něco, co by se dalo těžko očekávat v případě Švejkových spoluzákladatelů). Tudíž státní mašinerie v románech Ilfa a Petrova je ztvárněna jako inertní „neškodlivé“ pozadí skutečnosti, kterým je „nasáknut“ celý románový svět, a jeho zjevené deriváty mohou být spatřeny především v pestrém obrazu byrokratismu, v šablonovitosti, v masových a všeobecně vášnivě proklamovaných ideologických schématech (jimiž v Osudech nikdo nevěří). Ale v žádném případě Velký socialistický mechanismus není v citovaných dílech antagonistou. Naopak, je spíše hnací silou, stimulem pro ten zoufalý běh k diamantům, k svobodě za hranicemi Sovětského svazu, k Rio de Janeiru. Antagonistický projev státní mašinerie je celistvější zpodobněn nejen na konci Zlatého telete, v této části, když milionář Ostap neví, co se svým milionem má dělat.

Ale pokud Rakousko-Uherská říše v Osudech zaniká v agonii maniakálnosti a válečné porážky, sovětské impérium je mladé a sebejisté. Nejjistější jeho zárukou je obyčejný tok života, kterým každý se každý co nejpohodlněji přimyká, tedy v ideologické nákaze. Starému Chvorobijevovi se dokonce zdají ideologické sny, i přestože je uvnitř hluboce velkým monarchistou (

... . – ZT/8). Právě tato postava znázorňuje ideu o ideologickém automatismu nového řádu. Nákaza je všudypřítomná, moc je rozpuštěná v národním vědomí – ergo obrazy antagonismu v obou ruských románech nejsou nutné a respektive nebyly vypracovány. Konflikt, pokud takový existuje, je mezi Ostapem a

Št st nou, Ostapem a Korejkem. Nikdo Benderovi a jeho „spolupracovník m“ aktivně nebrání v pokusech domáhat se peněz a poklad. Protože v tom netkví jejich prospěch, když jsou konec konců už navždy zotročeni.

Nesvoboda v románech Ilfa a Petrova je podána v námětovém vývoji, je ztvárněna jako důjinná -existenční zlostný žert. Proto se romány podle našeho názoru zcela záměrně, s funkční významotvorností vzdávají možnosti zapojit do děje postavy antagonistů. Oproti tomu je Švejk vždy svobodný – i přes přítomnost jeho nesčetných protihrá.

Za páté v ruských románech je kvantitativně a frekvenčně pojata více zvláštních postav a extrémně nepravd podobných situací. Osobitých a groteskních typů a situací v *Osudech* je až přespříliš, ale Hašek pozorně balancuje své umlecké váhy mezi pravd podobností a neuvěřitelností. Dodržuje antický předpis Aristotela o poezii epické v 24. části *Poetiky* a *nebojí se dát přednost nemožnému, jestli je to pravd podobné* (rozkazy latrinengenerála jsou v reálu nemožné, ale je pravd podobné, že se mají hned vyplnit), a v této rovnováze tkví i přes řetnost nemála komických epizod *Osud*.¹³ Zatímco ten princip je u Ilfa a Petrova často otočen – představují se zcela možné situace v úplně nepravd podobných realizacích (v založení Svazu meďe a rádla je zcela možné, že by někdo přehytral všechny boháče malomsta, ale ne takovým naivním způsobem). Ovšem vzhledem ke komice, která vyrůstá na poli inkongruence, toto otáčení nemá velký vliv na její působivost.

Haškových zvláštních typů, kteří přestupují do zóny groteskní, anekdoticky nemožného není tak moc. To samé platí i o situacích – je obrovské množství mimořádně vyhocených scén, ale s výjimkou několika klasických příkladů klaunských etud jsou všechny ostatní prodchnuté jistou dávkou **marginální realističnosti** (zešílevší brigádní generál, epizoda s Katzendrekem, dokonce hádání Bieglera s Dubem ze dvou stran záchodových dveří). Hašek potřeboval realističnost – i když v jejích přízemních extrémech –, aby upevnil absurditu, aby jí přidělil jisté náznaky skutečnosti, aby ji ztvárnil jako blízkou, známou, hmatatelnou. Proto jeho fantasmagorické výkony nejsou tak časté, nebo pokud jsou, tak jsou uzavřené do jiných sémiotických rovin, jako například *sen* (Biegler), *experimentální text* (Mark v deník), *jazyk byrokratických papírů* aj. Stručně řečeno Hašek potřebuje živou skutečnost, proto jeho odbočky k obrazu a představám totální, nemožné grotesknosti nejsou tak časté. Dokonce i jeho paradoxnost má nejčastěji pevné zázemí ve skutečnosti. Opilý kurát Otto Katz je obraz zcela možný, ale není možný Vasisualij Lochankin (ZT), který vždy mluví v přetřepém jambu. Ztráta šifry

¹³ Sluší dát přednost nemožnému, ale pravd podobnému před možným, ale pravd nepodobným. ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Gryf, 1993. s. 40. ISBN 80-85829-01-0

Ludwiga Ganghoferu v druhém díle románu je situace výjimečná možná, ale napsání „scénář“ filmu Šije pro „ernomskou kinotovárnu“ je situace úplně absurdní.

ili *ruské romány jsou výrazně fantasmagorické*, velmi často se přibližují pohádkovosti, nebo dokonce postojím pozdějšího žánru **absurdní science fiction**, jehož v díle představitelem je Douglas Noël Adams. Nejde, samozřejmě, vyměnit přesně, kolik je u českého díla i u ruských dílů obzvláštních postav a situací, ale opakujeme – zdá se, že z hlediska frekvence a rozsáhlosti je tento jev u ruských románů dynamicky větší. Navíc je v nich na fantasmagoricitě dán důraz.

Proto i závěry *Dvanácti k eselů a Zlatého telete jsou fantasmagorické*.

Za šesté – eové výtvoř obou hrdinů mají docela samostatné rysy, zídka mají společné body, zídka jsou si velmi podobné. Není možné klasifikovat Švejkovy historky, ale našťof existuje docela úspěšný pokus o klasifikaci Ostapových eí u Jurije Šeglova, k němuž se brzy dostaneme. Švejkovy historky co do kvantitativně neznají přesné hranice. Jak bylo řečeno, mohou být uzavřené v mezích jedné věty, a zároveň mít rozlohu několika stránek. Dá se říct, že hospodská historka v *Osudech jeví sklon k delším útvarům*. Zásadně nemá přesně určené hranice a její komika je velice roznorodá co do rozvíjení a aktuálního podání komického úinku. Často se její stanovené principy kompozice transformují v svůj opak. Často nemají ani komický efekt, ale jen tu odskutečně odvádějí „zajímavost“, která i přes to – ve své hrové přirozenosti – má nesporné, i když redukované, komické složky. Avšak Švejkovy historky nejsou vždy pro každého výrazně směšné, smích v nich ukrytý je dostupný jen zasvěceným.

Ostapovy **komické špičky** () mají vzhledem ke kvantitativně docela zjednodušenou podstatu: *obvykle jsou krátké*. To však neznámě, že Ostap nemodeluje delší proslovy. Naopak, Ostap vypravuje historky v duchu Švejka (i když docela zídka), ale nejastěji jsou jeho *ostrosti*¹⁴ kompaktní v tné celistvosti. Existují také ojedinělé epizody, ve kterých hrdina zasně improvizuje a vytváří dlouhé proslovy, podobné Švejkovymyšlené chválě obrsta Fiedlera (např. prohlášení msta Vasjuki za své tově šachové st edisko). Ovšem nejtypičtější struktura Ostapova komického proslovu (*ostrosti*) je *v ta nebo fráze*. Obas povaha fráze nemá oividný vztah k tématickému obsahu povídání, je jakýmsi appendixem, na první pohled nemotivovaným absurdním dodatkem. Inkongruence v Ostapových ostrostech vzniká v bodu zlomu mezi tou částí jeho proslovu,

¹⁴ Pro pohodlnější zacházení s eovými formulacemi Ostapa budeme používat s terminologickou platností slovo „ostrost“ s poukazem na následující sémiotickou analýzu J. Šeglova, kde „ostrost“ je základní pojmoslovní prvek. (BD)

kteřá má z ejmý vztah k diskutované skutečnosti (nazveme ji *část faktografickou*), a následujícím dovtkem, který má povahu komentující, hodnotící, systematizující nebo kulturně ornamentální (nazveme ji *část komentářovou*).

Za sedmé (což upesuje i to, co bylo zmíneno v druhém bodu) – podíl komiky, jenž připadá na vypravěče, je větší u Ilfa a Petrova než u Haška. Můžeme v logice zdejších úvah říct, že *ludický plán* díla je rozsáhlejší. Komika u Haška se vytváří především v oblasti diegeze, tedy hlavně ve vyprávění hrdinů.¹⁵ V porovnání s diegetickým živlem *Osud* je role zapojení vypravěče do systému komiky díla docela omezena, i když ne vždy, i když existují vynikající komické scény a etudy, jež jsou založeny výhradně na nediegetickém vyprávění (scéna s opilým Ottou Katzem). Ale vyprávění všudypřítomného narátora v ruských románech neustále popisuje všudypřítomnou fantasmagorickou absurditu, uvádí podrobně a rozsáhle každou novou zvláštní postavu s podivuhodnými vlastnostmi. Dokonce se můžeme říct, že v jistém ohledu brzdí děj v plynulém toku. Má funkci retardující. Když se popisuje nový hrdina, Ilf a Petrov jsou ve své kompoziční strategii blízcí Vazovovým Strejčím.

V této souvislosti nelze opomíjet tento pro oba ruské romány zvláštní naratologický postoj – citování cedulí, nápisů a všemožných textových fragmentů. V obou dílech je jich velké množství a jejich absurdní vnik do korpusu vyprávění je v některých vydáních dokonce i graficky osamostatněn – cedule jsou zarámovány. Nežádka mají tyto **textové implantáty**, jak bylo naznačeno, nepřímý metaforický vztah k nějaké epizodě, ale ať ji jsou zcela bezdůvodné, šokující, překvapující, *razantně inkongruentní*. Jejich funkce není dána jen ideovou projekcí zobrazit nový socialistický život jako institucionální pečeť, jako šablonizaci pravého života, ale je také součástí velké *ludické komedizující hry vyprávění, a to v konfiguracích alea a ilinx a také v postojí puerilismu*.

Nesporně to jsou jen nejobecnější nártý shod a odlišností mezi *Osud* a ruskými díly, ale se vši svou sporností a neúplností mohou být stanovené za základní východiska v pojednávání o komice tít román.

3. Karnevalová komika a Ostap Bender

Jak Dvanáct k esel, tak i Zlaté tele mají hodně maškarních prvků, nespočetné travestie a rolové transformace. Na první pohled to vypadá, že karnevalová komika má v obou

¹⁵ Což je primárně plán diegetický vzhledem k fiktivnímu narátorovi – viz W. Schmid, ale vzhledem k danému textu diegetické vyprávění má povahu exegetickou.

dílech pevné zázemí. Ovšem zde budeme zastávat ten stejný názor, který byl předložen při analýze Baj Gaj: romány o dobrodružstvích Ostapa Benderského nemají komiku karnevalovou, nebo pokud ji mají, tak neexistuje jako systematický propracovaný koncept v celistvosti obou děl.

Co můžeme ukázat jako možné karnevalové prvky v souladu se zde zaujatým postojem? To je zesměšnění papírové pravdy a familiarizace. Jenomže oba karnevalové projevy mají v *Osudech* a v ruských románech docela odlišnou realizaci.

Papírová pravda je zesměšňována, ale jen v postojích dílo versus tená. V *Osudech* je velmi často její ubohost svdomit uchopena i jinými hrdiny, hlavně Švejkem a Markem. Ostap také chápe celou šílenost a iluzivnost papírových norem, ale za prvé je skoro jediný, kdo chápe papírovou nesmyslnost, za druhé ji velmi plodně a neustále využívá (jako Marek svj Krankenbuch *des 91. Reg.*). Navíc papírová pravda je všeobjímající, není na odchodu, neagonizuje jako v Haškov románu. Naopak, je přesně příliš vitální, je zpřesněn životem. Proto ji Ostap již poád ironizuje, ale zároveň s ní šikovně zachází.

Svět v ruských románech je – jak bylo naznačeno – *totálně zkarikován, nejvíc v aspektech extrémně fantasmagorických*, na první pohled je to karnevalový kosmos. Ale přesto to vůbec není karnevalová závra – ale groteskní, hystericky směšná antiutopie. Vytoužený poádek socialismu po říjnové revoluci je definitivně nastolen, ale panuje v něm jistý chaos. Tento *protiklad mezi pevností a nemnoostí* ze strany jedné a *chaotickou nesmyslností* na straně druhé tvoří nejvtší inkongruenční mechanismus Ostapových dobrodružství. Svět v *Osudech* se propadá, mění se, převrací se, obnovuje se. V ruských románech je paradoxně houževnatý a vytrvalý, vyvíjí se ve vší své schizoidnosti a nedotknutelnosti. Proto ani zesměšnění papírové pravdy karnevalovým postojem tu není, není v něm pohyb k obnově, je to jen satirické ztvárnění absurdní skutečnosti.

Trochu odlišný postoj se uplatňuje také ve familiarizaci. Ostap familiarizuje všechno – Maupassanta, Napoleona (kterého má vytetovaného na prsou i s pílitrem v ruce), Puškina, a i verše cituje jako svoje, vyprávění se také vrhá na světové kulturní dědictví s hrovým familiarizačním přístupem (hrdinové se jmenují například Rubens, Nabuchodonozor, Gargantua, Periklés aj.). Avšak tato familiarizace, i když velmi připomíná karnevalové postoje, karnevalová není.

Víme, že všennárodní svátek stědovku bourá všechny autority a připitahuje je blíže, aby se staly dostupnými, pochopitelnými, hmatatelnými. To je už známé vtahování do zóny familiárního kontaktu. Ovšem vzhledem ke komice a konkrétně k inkongruenci jako jejímu konstituujícímu sémantickému mechanismu vždy existuje nějaká „familiarizace“, jelikož

vždy je n který ze dvou prvk n jak „vyšší“ oproti druhému. Familiarizace v Bachtinově koncepci je spjata nejenom s odmítáním každé pretenze na absolutno a s nenávisí k ušlechtilosti autorit, ale i s p ekonáním strachu i nepochopitelnosti (když jsou familiarizovány) a se snižováním a materializací. Ne každá familiarizace m že mít karnevalové složky, ale jen ta, která je sou ástí širšího konceptuálního zám ru. P esn takový zám r mají Haškovy *Osudy* – v celé marné lehkovážnosti familiárního kontaktu je cítit pulsace obnovy.

Familiarizace v ostrozech Ostapa Bendera nebo v toku vyprávění ruských d l je momentální, ásto „nahodilá“. Jejím pevným prvkem je prudkost a p ekvapivost, koncentri nost a nestálost. Familiarizace v *Dvanácti k eslech* a v *Zlatém teletu* je fragmentární, bodová, rozt íšt ná. Její koncepce je taková – má být rozptýlená v drobných textových útvarech, neprohloubená, jen lehkovážná – ne obnovující. Familiarizace v *Ostapových dobrodružstvích* má **povahu hrového agonu**, nikoli povahu karnevalovou.

Familiarizace v koncepci karnevalu nemá samostatný charakter, je funkcí snižování a materializace a vít zství nad strachem. Ale v ruských románech nem že být skoro nikdy spat ena žádná materializace, *plán t lesného „dole“ výrazn chybí*.

Ale globálním protikladem ideje karnevalové komiky v *Ostapových „osudech“* je nep ítomnost (nebo siln redukovaná p ítomnost) antagonismu. Karnevalová komika, která se staví proti existujícímu po ádku, ho živeln bourá, ni í a na jeho troskách obnovuje kosmickou harmonii lidstva. V ruských románech existuje satirické vyobrazení nového režimu, ale ne jeho odmítání uvnit díla. Uvnit panuje univerzální p izp sobivost a potenciální figury protikladnosti jsou zbaveny svého možného vývoje. Dokonce i byrokratický gigant Herkules je p edstaven jako „funk ní“ ú ad.

Ano, Hašek psal *Osudy* na p echodu dvou epoch, byl v elým antimonarchistou, zatímco Ilf a Petrov do jisté míry sympatizovali s íjnovou revolucí (J. Petrov – bratr významného sov tského spisovatele Valentina Katajeva, jemuž byl v nován román *Dvanáct k esel* – 1939 vstupuje do komunistické strany) a psali první dílo deset let po nastolení totalitního socialistického po ádku. To by byla rozumn jší pozitivistická odpov na otázku o potla eném antagonismu a absenci komiky karnevalového typu.

Hašek pocítil krizi své epochy jako jiní p ední st edoevropští spisovatelé a ztvárnil válku v *Osudech* jako d jinné monstrum, podle trefné Kunderovy formulace jako iracionální agresivitu síly, jež trvá jen na svém cht ní a vrhá na bojišt miliony lidí.¹⁶ V podstat práv

¹⁶ Pro N mecko v era, Rusko dnes se cht jí zmocnit vlády nad sv tem? Aby byly bohatší? Š astn jší? Ne, **Agresivita síly** je dokonale nezištná; nemotivovaná; nechce než své cht ní; není než ístým **iracionálnem**.

tímto umleckým vyobrazením nastolil obraz války jako jednoho z nejdležitějších konstitutivních prvků komiky karnevalové, protože „tímto nesmírným paradoxem“ formuje nejvýraznější antagonismus povahy existenci. V tomto životním kolapsu, v té **imanentní nesmyslnosti**, v té **existenci bezpřístě ešnosti** tkví románové jádro *Osud* v souladu s úvahami o podobě románu a o nejvýznamnějším cestujícím literárním hrdinovi Donu Quijotovi v eseji maďarského filosofa György Lukáče *Teorie románu*.¹⁷

Ale i přesto, jak bylo už několikrát naznačováno, tento nejdležitější prvek byl záměrně zahrán na periférii díla, protože mnohotvárnost projevů antagonismu války je pro Haška a jeho strategii komikálně důležitější než detailizace dějinného monstra a tato mnohotvárnost tkví v pochodu českého člověka ne na frontu, ale proti globálnímu Velkému mechanismu, byrokratické státní mašinérii.

Na co podobného můžeme pozorovat v dílech Ilfa a Petrova. Živel, jež změní svět (podle panujících ideologických přesvědčení k dobru), je zahrán na periférii. Ani slovo o revoluci, o občanské válce. Všechno je soustředěno na Velký mechanismus, na byrokratický řád. Ovšem jeho obraz není strašidelný a dekanonizovaný jako v *Osudech*, ale *vitálně adaptivní*. Není v něm žádná protikladnost, naopak Ostap hojně využívá slabostí a stereotypů byrokratismu ke svému prospěchu. Satira tu je, ale není to antagonismus. Může to být dáno jen politickou orientací Haška a ideovými sympatiemi Ilfa a Petrova, ba dokonce i historickými souvislostmi? Do velké míry ano, ale zcela nikoliv. Ke všem těm nesporným určujícím faktorům přikládá ruku ten nejúspěšnější – v literatuře.

Hašek vložil do koncepce *Osud* vliv obnovenějšího způsobem – vzhledem ke všem globálním protikladům: život – smrt, válka – mír, člověk – systém. Dějinné souvislosti mají v tom určitou roli, ale ne absolutní. Totéž platí i pro Ilfa a Petrova, do svých románů

Kafka a Hašek nás konfrontují s tímto **nesmírným paradoxem**: během epochy Novověku karteziánský rozum hlodal jednu po druhé všechny hodnoty zdedičené ze Středověku. Ale ve chvíli totálního vítězství rozumu je to iracionálně (**síla chtějí jen své chtějí**), které se zmocní scény světa, protože tu už není žádný systém obecně přijatých hodnot, který by se mu mohl postavit jako překážka. [...] Poslední klidné scény, kdy člověk mohl bojovat jen s monstrem své vlastní duše, scény Joyceovy a Proustovy, byly ty tam. V románech Kafky, Haška, Musila, Brocha **monstrum přichází zvnějšku a nazývá se Djinny**; ty se již dávno nepodobají vlaku dobrodruhů; jsou neosobní, nezvládnutelné, nevypovídatelné, nesrozumitelné – a nikdo jim neunikne. KUNDERA, Milan: *Zneužívané dědictví Cervantesovo*. In *Zneužívané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 18-19, 20. ISBN 80-7108-258-9.

¹⁷

zapojují jen „protiklad“ lovk – systém, který i přes všechnu drtivou satirickou pravdivost protikladem není, naopak: ten vztah je pojátkem, a pítom dokonce pítrozným pojátkem mezi lovkem a novým svítetm.

Zjednodušen : Hašek byrokratismus ní í a vysmívá se mu, Ilf a Petrov byrokratismus upev ují a vysmívají se mu. Jejich antagonismus je ukrytý jinde a vzhledem ke komice obou díl skoro nemá funkční uplatnění v plánu dílovém. Hašek blbost a ubohost byrokratizmu ponižuje a diskredituje, definitivně je odmítá. Ruší spisovatelé byrokratizmu diskreditují, ale v žádném případě ho neponižují (ne i v plánu materiálně – lesného „dole“), dokonce odmítání u nich není píímé. Státní mašinérie se vší svou nesmyslností je stavební látkou jejich dvou románových svítet, základem šablonizace sovetského kosmu.

U Haška je Bachtinova koncepce základním kamenem – všude je cítit **karnevalizace svíteta, myslí a slova** (,). Hašek volí za svítet j hlavní umlecký postoj drtivý ponižující satirický výsměch, zachovává do jisté míry realistikounost svého díla a vytvá í z byrokratizmu antagonistu, karnevalové strašidlo (ímž se komika díla obohacuje o další dimenzi), které pevn stojí na nep íliš zmíněné realistické, skutečné pííd Osud .

U Ilfa a Petrova je základním kamenem **hrové osvojení tíla a ducha byrokratizmu**. Vybírají si za svítet j hlavní umlecký postoj „ml enlivou“, exegeticky nepítomnou, ale koncepčně monumentální a všeobjímající satiru. A aby totálnost postoje satiry odpovídala formě, neodmítají byrokratizmu a Velký mechanismus, ale ztvár ují ho jako všudypítomnou monstrózní a extrémně podivuhodnou stavební jednotku nového státu a nového obana – všude je cítit **fantasmagorická šablonizace svíteta, myslí a slova**. Proto je také svítet obou románů tak bohatě nasycen šablonovitými lidmi (Vasísalij Lochankin, Elloka Š ukina – Ljudoedoka, Lapis-Trubeckoj, autor tzv. „gavriliad“ aj.).

Proto nesporná familiarizace všeho není karnevalovým, ale hrovým prvkem – by hra a karneval mají mnoho společných rysů, jak bylo rozebráno v páté kapitole. Ovšem karnevalová komika v ruských románech není, nebo je velice slabě vyjádřena. Není tam ani ambivalentnost v Bachtinově slova smyslu, satira je jednoznačná. Chybí svítetová kontemplace i pocit obnovy, pokud nepovažujeme sémantické transformace hrové komiky za znovuzjevení. Je pravda, v Benderových ostrozech je skoro každá věc významově posunuta, ale to není druhá pravda o svítet, není to druhá píírozenost lovka, je to naprosto hrová inkongruentní transformace. O druhé pravdě se záměrně ml í, druhá píírozenost lovka není vyjevena. Když je obasa nějaká „**jínakost**“, není obnovujícím pohybem v koncepci zmíně, ale jen novým fantasmagorickým hrovým ztvárněním neopakovatelných šablon.

V Osudech se pocituje mimořádnost v plánu mnohotvárného, kolektivně živého světa – to je hospodská historka, v ní dýchá *ideová touha po jinakosti*.

V ruských dílech se pocituje mimořádnost v plánu roznorodého, ale individuálně šablonizovaného světa, svět unikátních forem, postav, dějů, které se ovšem slepují do velké fantasmagorické mozaiky ideologické homogenity.

„Jinakost“ je tam jen jednou z mnoha forem velké a všudypřítomné jednotvárnosti, není v ní ideová touha k obnově, není kontemplací všehomíra.

Karneval a jeho komika jsou tudíž jemné a rozmarné entity, neobjevují se všude tam, kde se tená i zdá, že jsou za formální maškarádou ukryty kulturní úlomky starých časů, jež nasvědčují postojům karnevalizace v daném literárním díle. Karneval je úzký a specifický projev globálního kulturního fenoménu hry. V rozebíraných dílech je hrovná komika mnohem častější jev než komika karnevalová. Model komiky dvou dimenzí zachovávají jen Haškovy Osudy.

Ovšem to neznamena, že komika ruských románů je méně výrazná, podívejme se podrobněji na její hrovný model, jelikož jde opravdu o světově významná díla.

4. Komika hry a Ostap Bender

Už byla řeč o tom, že fantasmagoricitost je pojící látka v umleckém zdivu Benderových dobrodružství, že kvantitativně pojato je v porovnání s Osudy v ruských románech častějším postojem. Proto se budeme často na ni odvolávat, ale také na její vzdálenější hrovné deriváty, jako například na **fragmnty neuvěřitelnosti** (rychlé náznaky nepravd podobných faktů a tvrzení), na **ztvárnění možných, ale nepravd podobných situací**, na zcela jasné, **nekamuflované výmysly**. Poslední jev je ve verbálních útvech Švejka i přes groteskní dojem jeho proslovů nemožný (vyjma promluvy ze spánku), jelikož objektivnost jeho podivuhodností je nerozeznatelná – R. Pytlík zcela správně v duchu zrcadlové metafory uvádí, že ve Švejkových postavách je *zámrný komický princip groteskní blbosti ukryt*, i přes výraznost odrazu, že jeho „blbost“ je dokonalá mystifikační maska.¹⁸

¹⁸ Ve Švejkovi je **ukryt princip komické zámrny**: groteskní blbost je zrcadlem blbosti mocenského systému, a to zrcadlem jasným a výrazným. (V prvotním nártu Švejk je zdrazněn princip ironického přehodnocení: nedospívá se k **dokonalosti mystifikující masky** Švejka poválečného, v němž "blbost" skutečně nerozeznatelně splývá s blbostí předstíranou.) PYTLÍK, Radko: *Toulavé house: život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. 3. vyd. Praha: Emporium, 1998. ISBN 80-901980-6-6
Obecně o mystifikaci jako Haškovo umlecký postup viz MERHAUT, Luboš: Haškovo umění a mystifikace. In Janáková, Jaroslava; Hrabáková, Jaroslava (ed.). *Česká literatura na přelomu století*. 2., upr. vyd. Jinoany: H&H, 2001. 191-222. ISBN 80-86022-82-X

Nebudeme rozvádět podrobněji pohled všech hrovných komických útvarů, schéma je už jasné. Budeme se snažit objasnit shody v hrovném modelu mezi Osudy a ruskými romány a podpořit více naznačených pracovních bodů o blízkostech a vzdálenostech mezi Josefem Švejkem a Ostapem Benderem.

Jelikož Bender jako Švejk je zjevně s N. Georgievem **homo citans** a jelikož jádrem komiky román Ilfa a Petrova je jazyk hlavního hrdiny (tak jako i v Haškových Osudech), rozebereme ty i základní Cailloisovy konfigurace hry na poli komiky Ostapovy zjevně.

Komikost ruských děl ve velké míře spoléhá na Benderovo slovo a na doprovázející chování. Ale podstata jeho komické zjevně není vyprávění, Ostap není Švejk. Specifikem jazykové komiky, jež je výrazně spojena s komickou situací, je **lapidární quasiaforistický citátový proslov**, který N. Georgiev originálně nazývá **benderismus**. Benderismus je však pevně vázán na situaci (i když svéráznou logikou a často i neexplicitně), zatímco Švejkovo vyprávění má jen formální situační zázemí a de facto naopak odvádí od konkrétní situace a navíc ztvárňuje samostatný svět, kde platí jiné zákony a kde hra má velké možnosti roztočit se ve vši svou improvizací živelností. To benderismus ve své lakonicitě nedělá, jeho roztomilost tkví v jiných projevech. Proto se verbální komika v románech Ilfa a Petrova nedá analyzovat nezávisle na situaci. To znamená, že analýza komiky ruských děl bude směřovat k **diovému jádru** událostí, k jejím diovým prvkům, nebo k tomu, co jsme tady naznačili jako **uskutečnění situace**.

A) Komika typu *mimikry*

Mimikry je kulturní a psychologický projev, který je v Ostapových dobrodružstvích velmi široce zastupován. Syn tureckého poddaného má skutečně mnoho rolových transformací, dokonce více, než má Švejk, což je s ohledem na sledovaný cíl v pikareskně-dobrodružné koncepci dvou ruských děl zcela přirozené. **Slovní maska** je častý komický postoj Bendera, ale nejčastěji se její funkce prolínají s rolovými transformacemi hrdiny v plánu situací – tedy Benderovo komické mimikry je verbálním odrazem jeho skutečné nové role v dané podvodné situaci. Podívejme se na Ostapovy zjevně ve významné epizodě založení Svazu mečů a rádlů v Stargorodě.

Ostap přejímá roli Vorobjaninova spolubojovníka a samotný Vorobjanin je představen jako v dce šlechty. Zjevně jde o podvod a Ostapovy repliky jsou čisté lži, ale otázka hrovné komiky je, jak tyto lži citují známá heslovitá schémata, která vytvářejí cílové sugesce pravděpodobnosti.

Ostapova e ová schémata jsou zám rn neúplná, Bender spoléhá na jejich odezn ní v recepci komunikanta. To jsou „frazeologická“ vakua, prázdná klišé, jež imitují nap íklad salónní etiketu vyššího carského d stojnictva (), profesionální konspirátorskou frazeologii (?; ?; !), agita ní jednání (?; , ?), revolu ní proklamaci (.), vyhrožování neúprosného agitátora (, , , !) atd. Všechny výrazy jsou bezobsažné, ale mimikricky si zahrávajíjí se sociolingvistickými stereotypy jak v jazyce, tak i ve vnímání jazyka. Hra spoléhá na automatismus, na sociokulturní, a v tomto p ípad do jisté míry i na sociopatický reflex Benderových adresát . Vyžaduje myšlenkové dotvá ení modelových situací r zného typu – konspirace, agitace, proklamování, revolu ního hnutí, a její o ekávání se plní bez výjimek. Podané **prázdné formy** nabývají v p edstavách nov p íjatých len Svazu me e a rádla **žádaný obsah**. V tom je nejv tší inkongruentní komický ú inek.

Lze up esnit jednu v c. Ostap moc nelže, tedy nepoužívá lži jako logický nástroj asto a rozsáhle. Lže ob as a krátce. Jen zadává p dorysy falešné pravdy n kolika lapidárními tvrzeními. Hned poté za íná jeho verbální mimetická hra, hra na stereotypní frazeologii, která spoléhá práv na „správné“ pochopení ze strany jeho ob tí. Jeho papoušková metoda – opakování prázdných formulací s nádechem jistých sociolingvistických funkcí-- je oz ejm na práv v sekundárních citacích papouška Jeleny Stanislavovy, který opakuje nau ená hesla Velkého kombinátora: „ ? – . - - - -“

Idea o ú innosti Benderovy mimikrické hry je bohat rozvitá jako vedlejší mikronám tová linie o krachu a rozpadu revolu ního „svazu“ a o dalších výhodách, které tato inscenace p inesla ob ma hrdin m na cest po Kavkaze a v Jalt (kde obrali ješt dvakrát ob ana Kisljarského).

B) Komika typu *ilinx*

Lež, ili lépe *mimetická verbální hra s podv domím* komunikanta, m že v jistých p ípadech ohromit, p ekvapit, paralyzovat. P esn o tom sv d í zmín né epizody s vydíráním Kisljarského. Ovšem Ostapovy lži, i když jsou ve své fantasmagorické nadsázce zcela nepokryté, nikdo neusv d uje a nepopírá. V tom je jeho obraz vzdálen Švejkovi. Švejka ob as n kdo zastaví, nebo když nezastaví, tak alespo okomentuje konec jeho e ového

„monolitního bloku“. Ostapa skoro nikdo nep erušuje ani nekomentuje, Velký kombinátor je absolutní vládce verbálního prostoru, což je ještě dalším d vodem pro absenci antagonismu.

Švejk skoro nikdy nep echází do zóny fantasmagori nosti, a když to d lá, oz ejmuje to tak, aby bylo všem jasné, že jde o žert (nap . tvrzení, že Baloun sežral svého práška III/2), zatímco pro Ostapa heslo „nemožné, ale pravd podobné“, jež ho sbližuje se Švejkem, drze zachází do širokých mezí, jako je nap íklad heslovité tvrzení, že pálenka se dá uva it i z taburetky: „

.“ (ZT/7). Je vid t, že zde Ostap používá *nekamuflovaný výmysl*.

Ale nejtypi t jší p ípad verbálního ilinx jsou dva telegramy, které Ostap posílá Korejkovi *Nakládejte pomeran e do sudu. Brat i Karamazovi a Hrab nka se zm n nou tvá í b hala k jezeru*. Je vid t, že absurdní zaplétání bezvýznamných syntagmat je co do efektu ilinx, ale co do kreativity se více podobá aleatorickým formám. Ovšem hrový ilinx Ostapa není vždy založen na jazykové destrukci. Odd len jedním sklem od vdovy Gricacujevy v budov Domu národ , Bender ji za íná svád t a vysmívá se její vášnivé tvrdošijnosti:

„... !
?...
– ... ,

? ? (DK/28). V bec ne galantní p ístup k smutné opušt né nev st ji naprosto ohromuje, ale pro literární analýzu jsou d ležit jší verbální strategie útoku, spíše p echody mezi strategiemi. A ty jsou vášnivost, kárání, didaktika, protokolní ironie (moje radost – dívka – ob anka), jízlivost, nepokrytý výsm ch. Postupné demaskování prochází zase cita ní praxí, je cítit frazeologické obrysy r zných sociálních e í nebo vyjád ení r znorodých sociálních stereotyp , v jejichž inkongruentních sep tích se rodí i komika.

Nezapome me nakonec, že Ostap vypravuje historky ve Švejkov duchu , ale docela z ídka. Ovšem práv dv ma p íb hy ze své klenotnice životních zkušeností odzbrojuje Vorobjaninova a nutí ho p iznat, pro p ijel do Stargorodu. Jedna historka je o Benderov známém, který p ešel hranice, protože se šel smít se svou manželkou, jež utekla do domu svých rodi na území Polska. Druhá je o dalším známém, který pad lával dolary, ale nakonec všechny pad lané bankovky vykoupil jeho vlastní strýc, což ho p ivedlo k bankrotu. Tento p íklad ukazuje hrový ilinx zcela v Haškov stylu.

C) Komika typu *agon*

Agonální hra v ruských románech je základním postojem vytváření komického dojmu ve i Ostapa Benders. V tomto podvodu soustředíme pozornost na jeden velmi podstatný lánek Jurije Šeglova, svtov známého odborníka na Ilfa a Petrova.

Šeglovovy komentáře ke Dvanácti k esl m a Zlatému teleti¹⁹ jsou, jak uvádí N. Georgiev (viz níže), dokonalým příkladem kritického žánru textový komentář, který má dlouholetou historii. Šeglov odhaluje mnoho drobných a zamaskovaných detailů, které jsou v textu jen jemně naznačeny, ale zároveň jsou pro kulturně obeznámeného čtenáře dostatečně výrazné. V obou dílech jsou okomentovány tisíce faktů a skrytých citací. Rychle se potom jeho monografie vydala ještě několikrát a dnes je široce dostupná všem milovníkům Ostapa Benders. Samozřejmě se k praxi komentování a k obrovskému masivu komentářů k tomuto román brzy objevila i kritika, a to docela pevně argumentovaná. Dcera Ilji Ilfa Alexandra Ilf na základě zápisů svého otce v jednom později objeveném sešitu uvádí cenné poznámky a důležitá upřesnění.²⁰

Avšak ohledně literární komiky mnohem důležitější je Šeglov v článku *Sémiotická analýza jednoho typu humoru*, publikovaný v sborníku *Sémiotika a informatika*, č. 6. Autor se zaměřuje výhradně na znakový systém Ostapových ostrostí a navrhuje všeobecný, přesně rozpracovaný model rozboru jejich komiky.²¹

Podle zde přijatého konceptu Šeglov de facto analyzuje inkongruence v Ostapových ostrostech z hlediska sémiotického. Stručný popis složitého a mnohvrstevného modelu může být z pohledu následovně:

Autor začíná tím, že komika Benderových ostrostí má určité **tematické zaměření** a útočí na tři typy kultury: na dorevoluční (D), byrokratickou (B) a mšáckou (M). Každá kultura má trojí binární projevy:

A) NÍZKÉ (s podtypy: a – ubohé, primitivní, kruté, hrubé; b – s nízkou sociální prestiží; c – patřící k nižším sférám lidské osobnosti); VYSOKÉ (s podtypy: a – bohaté, složité, neznámé, delikátní; b – s vysokou sociální prestiží; c – patřící k vyšším sférám lidské osobnosti);

B) ZAPOJENOST – víra v určité hodnoty, „vážný“ nezištný zájem o ně; NEZAPOJENOST;

¹⁹ Jurij Šeglov, *12 zlatých teletí*, díl 1. a 2. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 26/1 und 26/2. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1990 – 1991. 712 s.

²⁰ Viz N. Georgiev, *Agonální hra v ruských románech*. 2005, ro. 49, č. 6, s. 273–310. ISSN 0042-8795

²¹ Viz Jurij Šeglov, *Sémiotická analýza jednoho typu humoru*. In *Sémiotika a informatika*. 1975, č. 6, s. 165-198. Mimo jiné v tomto článku autor poukazuje i na Haškova Švejka.

C) SNAHA O ASIMILACI – snaha převést všechno na jazyk dané kultury (specifická vlastnost kultury B); SNAHA O NEASIMILACI – odolnost vůči asimilaci, neschopnost změny.²²

Už na tomto základě Šeglov začíná detailněji vytvářet základní **archisituace** a **archimotivy**. Archisituací je osm základních typů a ty jsou prvním prvkem ostrosti. Archimotiv je pátý základních typů a ty jsou druhým prvkem ostrosti. Nebudeme už podrobně ji popisovat jemné sémiotické detaily vzájemné působivosti obou prvků, je jasné, že Šeglov analyzuje komickou inkongruenci právě tak, že ji třídí podle určitých modelových konfigurací. Jen doplníme, že základní fáze, jimiž prochází sémiotické vytváření každé ostrosti, jsou tyto: **kontrast**, **shoda** (podle Q – příznaku nebo E – elementu) a **sloučení** (čtvrtá je **konkretizace** – fakultativní fáze).

Z toho hlediska je vidět, že žerty Ostapa Bendera jsou imanentně hluboce agonální. V inkongruentním stavu jeho krátkých, ale znakově nasycených proslovů vždy zápasí dvě kultury nebo subkultury a přitom se jedna agresivně vrhá na druhou.

Ovšem z hlediska dialogické exteriorizace agonální hry lze ještě dodat ke všemu tomu praktičtější příklad, kde agon je projevem nejen jako vnitřní obsah, ale i jako vnější aplikace. Ostap v podstatě často zápasí svým jazykem, ale nejdostojnějším protivníkem je mu jeho občan Alexandr Korejko, proto uvedeme krátký příklad z kapitoly *Velitelem p ehlídky budu já* (ZT/22). Nemluvme o tom, že během rozhovoru s nepřítelem Ostap vypravuje jako Švejk i krátké příklady ze svých životních zkušeností. Proslov, jenž má především skrytého milionáře, že jeho tajemství je už odhaleno, má mimetickou formu epi soudní žaloby, cílem vyvést Korejka z psychické rovnováhy mu přidává rysy ilinx. Ovšem proslov má charakter i agonální: je to zápas intelektu s intelektem, jazyka s jazykem. Korejko se brání i v mezích protokolu, mimeticky – předstírá chudého sovetského zaměstnance (

„... , - , - , - . ? ? , ! “). Benderova strategie je ale výrazně útočná, mimikry a ilinx jsou jen její nuance.

²² V logice těchto úvah mají zmíněné kultury následující vlastnosti: D – [vys. 1, 2] [zap.]; B – [vys. 2] [niz. 1, 3] [asim.]; M – [niz. 1, 2/3] [zap.] (cit práce 167-168).

Dále Šeglov upřesňuje, že technika Ostapových ostrostí je blízká technice metafory: daný prvek A se popisuje způsobem mnohem více aplikovatelnými na prvek B, a přitom A a B patří do různých kultur. „*Paradoxní totožnost kontrastních prvků, sestavených v ostrosti, tvoří komický efekt*“ (tamtéž, s. 169). Je zřejmé, že Šeglov popisuje právě sémiotický mechanismus komické inkongruence – paradoxní totožnost. Tak autor vyděluje i základní typy ostrostí: 1. – nízké popisované jako vysoké; 2. – vysoké popisované jako nízké; 3. Anti-B popisované jako B. Následujícím bodem analýzy je vydělení přitom tzv. „dodatečných kultur“: A – svět klasických obrazů a postav (mytologie, literatura, dějiny); B – světová civilizace; C – vyšší sféry emocionální a intelektuální lidské činnosti; D – svět podvodníků; E – svět tlače, jeho potěb a funkcí.

První výrazná agonální replika sluje lásku a vymáhání peněz (archisituace a archimotiv u Šeglova – o inkongruentním promíchání těchto dvou prvků autor mluví v zmíněném článku):

„Je jasné, že Ostap si jen s pocitem své pévavy s Korejkem hraje (má proti nepmanovi celou složku kompromitujících dokladů).“

Další replika je pízemní, Ostap vytahuje svůj trumf, ovšem ještě si zahrává s tématem nešťastné lásky a sytí svůj proslov mikrosituacemi nžnosti a romantiky:

„...“

„Ale přitom upozoruje Korejka, aby nebyl agresivní a hlavně – aby nezemřel na mrtvici, protože by tak Bender přišel o plody dlouhé sv domité práce.“

Korejko mlí a Bender mu vyítá, že jeho evoluční cesta za alou ne u lidoopa, ale u krávy. Přesvědčuje ho, že jestli nedostane žádaný milion, předá složku milici a zůstane chudákem, ale přesto bude mít to potěšení, že zachránil svůj před jedním neuvěřitelným držgrešlem. Až potom začíná soudní žaloby.

Je jasné, že variabilita komunikačních strategií a kulturních metafor, v jejichž inkongruenci spoívá komičnost uvedené epizody, má charakter zápasu s ml enlivým, tajupným, předstíraným soupeřem. Přitom jde o zápas, ve kterém si Ostap s radostí vychutnává blížící se okamžik vítězného rozuzlení. To je verbální agon triumfujícího vítěze, který se vysmívá odporu svého protihráče a s chutí a s rozkoší bourá jeho poslední barikády výraznými prost edky hry a výsměchu.

D) Komika typu alea

Aleatorické útvary komiky v Osudech byly pozorovány skrze ideu skladby rozkládajícího se jazyka a porušení logické výstavby i formy známého jazyka a bylo stanoveno, že nahodilost jako základní bod hry typu alea nespolehá na neobyčejnost a promyšlenost struktury, ale na okamžitou improvizaci.

Co do improvizace, situace je velice podobná i v e ových postojích Ostapa. Dobrým příkladem je fantasmagorický Bender v výstup před šachistou mstečkou Vasjuki. Ostap ten rétorický výkon předem nepřemyslel, mluví, co mu slina na jazyk přinese. Jedna opakovaná fráze okouzluje svou slibností: „*Pamatujte si, vy nic nebudete dávat, jen budete brát*“. Vasjuki se postupně m ní na New Moskvu (podle New Yorku), stává se světovým šachovým st ediskem, ale to Velkému kombinátorovi nestačí, opojen vlastní improvizací splétá

fantasmagorické uzly doslova až do kosmických dimenzí a prohlašuje, že možná po osmi letech se Vasjuki stane centrem meziplanetárního šachového kongresu:

Náhoda jako okamžitý výběr fantasmagorické nemožné pravdy podobnosti a kolážovité zapojení do obecného tématického celku vyjevuje v této významné epizodě přesně komický efekt jako důsledek řady inkongruencí v aleatorické hře. Je zřejmé, že Ostap zařadí *ztvárněním možných, ale nepravd podobných situací* a že jeho vášnivé vystupování skončí řadou známých *fragmentů neuvěřitelnosti*. Takže celkem aplikace lži v zpracování fantasmagorické hry není v této verbální hře tak jednostranný jev, a respektive ostatní jsou inkongruentní spojení a produkovaná komika.

Přesto Ostap v návodu, tzv. „slavnostní komplet“ () je nesporným aleatorickým vrcholem obou románů. Absurdní komika je výsledkem vzorné kombinatorické hry, kde rozhoduje nahodilý výběr patetických slov a jejich syntagmatické zapojení do hotových, ale takticky „zmrzačených“ vnitřních struktur. Celkový „význam“ těchto snových blábolů – například pro úvodník a rtu nebo fejeton, jež Bender ukazuje Uchudšinskému – neexistuje. V textu jsou výrazně nesprávné, dlouhé a klopotné, a hlavním jevem je **anakolut**. Jsou také doplněny *nadbytečnými evokacemi, prázdnými a ovými pózami, klišovitými metaforami*. Bender v návodu je ozvláštněním ideologického jazyka ve vši jeho pompéznosti, naprostým epicentrem ideové a jazykové šablonovitosti v obou románech.

Ovšem pro nás je zajímavý aleatorický postoj, který podněcuje komickou inkongruencí, a ten tkví v následujících principech:

Lexikální výběr je výrazně plakátový, slova takového repertoáru mohou v manifestním kontextu doby snadno vyvolat hledanou agitační představu (nezapomínejme na to, co slyšel po řádě kolem sebe starý monarchista Chorobijev, když šel na procházku do parku).

Potom tato slova *se statutem ideových proklamačních jader* se náhodně vkládají do patřičných valenčních pozic v monstrózní syntaktické struktuře, ale

pojmenovává Vorobjaninova jeho d tskou p evzdívkou (Kisa), k Balaganovovi a Panikovskému má výrazn otcovský postoj: na izuje jim jako rodi , kárá je, trestá, lichotí atd. V omezeném karikovaném sv t porevolu ního Ruska *d tskost v myšlení, chování a jednání je asté psychologické pozadí ztvárn ní situa ní komiky obou román* , p ítom se asto projevuje práv v modu agresivního ega, chaosu a infantility. Podívejme se na konkrétní p íklady.

Darmojed Vasisualij Lochankin vyhlásil hladovku, aby donutil svou manželku s ním z stat. Nesn dl z ve e e ani sousto, zato v noci zaúto il na lednici, ale byl p istižen manželkou, která hned poté odešla. Lochankinova reakce je naprosto infantilní a ve vyšší mí e sobecká. Pani kovský a Balaganov ukradli Korejkovi t žké t locvi né inky, protože usoudili, že to jsou jeho miliony – zlaté inky, zakamuflované erným nát rem. Navíc museli jednu roz íznout, aby se p esv d ili o vlastním omylu. Vorobjaninov propil všechny peníze, takže potom druhého dne na dražb dva kamarádi nemohli koupit soupravu dvanácti k esel, což – jak víme – má osudné následky pro jejich spole nou kauzu. Nejvýrazn jší paidistický projev je Balaganov v pokus okrást n koho v tramvaji (za což byl hned zadržen milicí) nehled na to, že už m l v kapse 50 000 rubl od Ostapa za v rnou službu. Výrazn paidistický obraz je básník Lapis-Trubeckoj, jehož váše psát verše o všem je z ejm p íbuzná d tskému verbálnímu chaosu. Život obyvatel tzv. „havraní osady“ a spálení dom je také um lecky p etvo en v modu d tského rozmaru, nezralosti, impulsivnosti, nedosp losti. Ovšem *paidia* je asté ešení v systému komiky obou d l, protože samotná karikaturní projekce sv ta inklinuje k infantilnosti a neuspo ádanosti jako protikladu vší vn jšn dokonalé koordinace nového spole enského ádu. Proto situa ní komika v tomto plánu není nahodilá a sporadická, ale zám rn hledaná a pe liv organizovaná.

Puerilismus v obou románech je áste n promíchán s postojem *paidia*, jako nap íklad v ideji o Svazu me e a rádla (zvláš v obrazu soudruhu Polesova) a v obrazu Vasisualija Lochankina, který je hluboce p esv d en, že hraje klí ovou roli v d jinách ruské revoluce. Ovšem konkrétních projev puerilního sv tonázu nebo chování je nes etné množství, k n mu m žeme jako názorný p íklad p íadit byrokratického giganta Herkula, který je institucionální materializace spolkové formy slu ující ne innost a vysoké sebev domí (nejv tší problém podniku je zachovat budovu Herkula – bývalého hotelu – pro sebe, a nevrátit ji hoteliér m). Ovšem d tinská spolkovost a ustrnulá mysl a duch, hlavn **loutkový automatismus**, o n mž bylo pojednáváno v úvahách o Haškových Osudech, jsou mnohem více než pouhý sporadický projev konkrétních forem této hrové komiky obou d l. To je samotná koncepce založení a ztvárn ní obou románových sv t . Veškeré fantasmagorie, které

považujeme za určující umlecký rys komiky Ostapových trampot, jsou uskutečnily **na pozadí loutkovitosti**.

System hrdin obou románů se mimo jiné skládá z *paná kujících postav* ek, mezi kterými se Ostap Bender prodírá k svým cílům. Velmi zřetelně se setká s postavou „reálnou“ ztvárněnou. Všeobecná víra v nový svět a v nový život, anebo předstírání víry, všeobecná kamufláž skutečnosti by měla inklinovat k mimikry, kdyby byla hra svobodná. Tak přesně je v chování Korejka, který hraje roli chudáka, když de facto je milionář. Ale vášnivá proklamativnost frází, jednání a postoj při celé této výrazně demonstrované automatizaci už hrou není, je to **póza**. Právě pozorství, falešnost, afekty a vjemy a myšlenková schémata puerilní psychiky použili Ilf a Petrov ke ztvárnění obrazného světa svých románů, který je nasycen loutkovitými fantasmagorickými postavami. Je velmi divné, že tato dvě díla ve své době vyšla – je to jemu ukrytý, ale nesporný sarkastický ortel nad zmraženými realizacemi říjnových ideálů.

Tedy puerilismus v románech o Ostapu Benderovi má *grandiózní konceptuální základ*, *jemu ztvárněný do miniaturních detailů umleckého loutkového světa* nové sovětské skutečnosti (slovy Šteglova – světa B). Zčásti patří k tomu svět i nekonečně šokující kakofonické citování různých cedulek, nápisů a nálepek, o nichž byla řeč. Tedy všechno, co zcela v koncepci H. Bergsona nese duch ustrnulosti a automatismu. Komika situací v obou dílech je prodchnuta především **puerilní quasihrou**, jejíž rozsah je větší než v Osudech dobrého vojáka Švejka. Její podrobnější analýze by se měla v nově samostatná studie, co je naším dávným zájmem, ale v mezích stávající práce se musíme spokojit tím, co už bylo řečeno.

F) Ludické konfigurace v románech o Ostapu Benderovi

Hravý aspekt *ludus* byl v analýze komiky Osudů pojet a rozvinut jako projev nedogmatického vyprávění nebo diegeze, který ztvárňuje situaci slovy. V Haškově díle oproti situační modelaci jazyka, oproti **hře ve vyprávění** byla položena živá hra – **hra s vyprávěním**. Tak se ozvláštnily dva projevy slova: jazyk jako prostředek a nástroj a jazyk jako hmota a osnova.

V bulharském díle Baj Ga u byla komika pozorována výjimečně v situačním aspektu: jako postoj *ludus* v plánu vyprávění a jako základní konfigurace hry (agon, alea, ilinx a mimikry) v plánu uskutečnění situace, v struktuře dějového jádra.

U hlavního hrdiny netouží si zahrávat s vyprávěním, ale naopak pan Balkánský svým chováním a jednáním působí na svět kolem, konfiguruje různé komické situace. Co do

ústřední postavy nenachází verbální pévaha Švejkovy komiky v Alekov díle uplatnění, aktivuje se tam komika d jová (mluvíme zvláš o p evaze, je jasné, že verbální a ak ní složky fungují v obou dílech).

V románech o Ostapu Benderovi se verbální pévaha e i nad d jovostí vrací se vší silou, jak bylo nazna eno v p edcházejících bodech. e Ostapa byla pozorována v plánu d jovém – v uskute n ní situaci a to z hledisek ty základních konfigurací. Zbývá nám ještě zpozorovat ji v plánu *ludus*, jakožto slovní modelace situa ní scénografie.

A tak: *ludus* zobrazující a *ludus* zobrazený modelují situa ní scénografii? To je poslední bod zdejších úvah.

a) l u d i c k ý a g o n

Hravé strukturování konfliktních situací bezesporu reprezentuje hrový postoj ludický agon. Asi nejtypi t jší p íklad je znova Vasisualij Lochankin, když se po spálení havraní osady dostal do bytu svého konkurenta a za al žít spolu s bývalou manželkou a jejím novým milencem. Situace smutných verbálních útok paradoxn drzého Lochankina jsou vystup ovány do groteskní nep edstavitelnosti s živou hravostí p i konfiguraci všech detail – uplat ují se oba ludické postoje, zobrazujícího a zobrazeného.

Hádky mezi západními a sov tskými noviná i v speciálním vlaku (ZT/26, 27) také p edstavují tuto modifikaci herní komiky. Spor mezi studentem Koljou Kala ovým a jeho manželkou Lízou o tom, zda Lev Tolstoj p i psaní svých d l jedl maso, je také p íkladem komiky tohoto typu. Ovšem agonální dimenze situa ní strukturace ve vypráv ní mají širší a abstraktn jší povahu.

P ipomínáme, že podle Cailloise *ludus* a agon jsou si p irozen blízke jevy hry. Agon se projevuje nejobecn ji v konfliktu se soupe em, a *ludus* ve snaze p ekonat p ekážku. Vypráv ní v obou románech má jednu velmi vzácnou osobitost, nep íliš blízkou postoj m nediegetického vypráv ní Osud , ale p íbuznou jiným narativním technikám v Haškov románu. Vypráv ní Ilfa a Petrova má ásto rozsáhlé pseudolyrické a pseudofilozofické vložky, které *zna n p ipomínají retarda ní p sobení Švejkových historek*. Navíc vypráv ní ásto za le uje do toku d je široké portrétní pasáže, n které zcela nemotivovan . Portrétní skici p ipomínají techniku Vazovových Strejc (proto jsme se o tomto díle krátce museli zmínit), ovšem nejsou tak rozsáhlé. Ob as se retarda ní „odchyly“ ve vypráv ní zcela p irozen vyvíjejí v samostatné vedlejší nám tové linie. Ale docela ásto skici z stávají pouhými skicami.

Zatímco náhlé vtahování periferijních textových celků, cedulí a nápisů má za úkol šokovat a „opájet svou „poetickou“ nahodilostí, letmé portrétní povahové kresby jsou z ejmou funkcí záměrné hry vyprávění. Narace se snaží zkomplikovat situaci v plánu *kakofoni nosti, paradoxnosti, nesmyslnosti*. Proto také potěbuje tyto zvláštní postavy, aby zdraznila základní dojem fantasmagori nosti (nebo chceme-li **vytváření reality na pozadí paradoxu**), aby setěla příliš ostré obrysy skutečnosti a zamaskovala je do schématických a podivuhodných zvyků, replik, reflexů jednotlivých hrdinů. Nejzávažnější forma ludického agonu tkví *ve snaze p ekonat možné pravdy podobné ztvárnění reality*. Proto je tam Uchudšinskij, který pořád opakuje slovo za slovem dvakrát, a přitom s nádechem ironickým; inženýr Talmudovský, který je pořád s ním výrazně nespokojen, hlavně se mzdou; Palamidov, který se pořád ptá, zda je jeho jednání správné; Alchen – ostýchavý zloděj; Avessalom Iznurenkov, který pořád energicky a radostně poskakuje a vidí ve všem „vysokou klasu“; montér Polesov, jenž do všeho strká nos atd.

Tímto svéráznými postavami, které máme podle pojmoslovného aparátu Tzvetana Todorova nazvat **lidé-antivyprávění**,²³ vyprávění nevyplňuje úseky dějové linie, spíše ji brzdí, spíše ludicky zápasí se sebou samým v napínavém útoku na pravdy podobnost a ve snaze *zkreslit ji do situačního formátu karikaturní fantasmagori nosti*.

b) Ludická alea

Nahodilý „výmysl“ nebo lépe řečeno seskupování nezávislých fragmentů do souhrnu heterogenní kolážovité celistvosti, kde každý prvek vypadá jako zcela nahodile připojen k ostatním, je vlastně oblíbený postoj vyprávění obou románů. Jeho techniky jsou polyfunkční a mohou být spatřeny i v jiných formách vytváření situační komiky – například v tzv. *inscenacích p irovnáních* (viz potom bod. d). Jak navrstvení nahodilých dějů opilého kuráta v Osudech je projevem typu ludická alea, tak i sen Bendera a Vorobjaninova v první noci jejich kamarádství není nic jiného než stejný situační postoj – slepování obrazů bez vnitřní souvislosti: „
: , , ,
, , .
, ,
- , ,
.” (DK/6). Taras Bulba jako prodávající pohlednic vedle sopky Fudžijamy velmi připomíná hru myšlenek Švejkova snu, ale přesto jsou postoje odlišné

²³ Viz , : .2. . : 954-607-633-3

odlišné. Ovšem krom své nemotivovanosti jsou cedule také neregulérní – Katzovy bláboly jsou oekávány v mezích dané epizody, daného textového celku, zatímco cedule Ilfa a Petrova jsou všudypřítomné a kompozičně „destruktivní“, brzdící, ozvlášťující. Podobný postoj, jen prostředky ilustrace, uplatnil americký spisovatel Kurt Vonnegut v *Snidani šampión*, kde často vyprávění vysvětluje toto ono slovo „autorskou“ grafickou nešikovnou ilustrací – jiný projev Jacobsonovy transmutace sémiotického řádu (viz dále). Cedule Ilfa a Petrova nevysvětlují pojmy, ale verbalizují absurdní puerilní okolní svět socialismu. Přitom však spoléhají na prostředky razantně šokující, destabilizující, matoucí, stresující hry s tenáskou zakotveností v námětu. Práv proto text cedulí nemá žádný logický vztah ke kontextu, ale tvoří jen quasipragmatické, schválně modelované „mosty souvislostí“. Jeden dobrý příklad:

„ : .“ (ZT/7).

Krom cedulí a nápisů, jež vyžadují speciální průzkum své komické aplikace, princip ludický iluz ve vytváření situace vyprávěním může být pozorován i v jiných epizodách. Například oblíbená situace repríza z románu *Zlaté tele* je sekvence nekonečné debaty penzistů před kavárnou Florida o mezinárodní politice. Senilnost, sklerotičnost, nemocnost myslí jsou komicky (nesourodě) propojeny s dilematy, závažností, seriózností starých páň a projednávaných témat. Ovšem jakékoli téma, které se octne v tomto zvláštním kruhu debatujících politiků, se hned zastavuje, mění a klesá do úrovně známé papouškové metafory – že ten a ten je „chytrá hlava“. Klišovitá fráze brzdí, potlačuje každý význam, zamotává každý rozhovor *do závrtné a bezvýchodné komunikační bezmocnosti*.

d) ludické mimikry

Když příslušníci milice zatkli Jelenu Stanislavovnu pro podezření z konspirace (ZT 27), zkušená kartáka právě v štila budoucnost madam Gricacuevové. Příchod uniformovaných strážníků je popsán takto:

„Změnou je perceptivní a psychologické hledisko, užita je introspekce narátora, jenž vnímá svět skrze představy zasněžené Gricacuevové. Ovšem tato náhlá změna percepce je zároveň rolovou změnou narace. Vyprávění „nerozeznává“ své vlastní znaky, popisuje je distančně, nezasvěceně, vnímá je jako cizí a neznámé a tak šikovně splývá představu s realitou. Sekundární vnímání vlastního nastoleného sémiotického řádu nebo jeho znovuožití je už mimikrická hra vyprávěním. A takové případy nejsou ojedinělé. Stačí vzpomenout, že se

nakonec kamuflážní podnik *Parohy a kopyta* de facto vyvinul jako pravý láněk sov tského ekonomicky byrokratického et zce.

Vypráv ní si zahrává sekundárn se svou rekvizitou, sestavuje nové inkongruence, a práv to je typické situa ní mimikry v plánu hrové komiky. Nejvýznamn jší p ípad je citování „hlasu“ zajímavého psacího stroje, jež nemá písmeno E, a všude ho nahrazuje písmenem (ZT/15). Mnohokrát citované texty, napsané na tomto stroji, p sobily komicky svou neupraveností, závadností, „tureckým p ízvukem“ (jak to komentuje sám syn tureckého poddaného). Bohat je užít princip grafické, dokonce i fonetické komiky, ale už ne na p íkladu personalizace stroje. Š asten, že už sebral všechny d kazy proti milioná i Korejkovi, Bender za íná tan it tango (ZT/20), a p i tom dopl uje, že psací stroj také slavnostn zpíval, ale svým defektním E:

... [...]
: ...
... Vypráv ní používá realistický detail k hravému situování absurdní komiky, p i emž d j je uvoln n zcela fantazijn , jak ur uje R. Pytlík – pohádkov .²⁵

Uvedená pasáž je autocitace vypráv ní, p evlékání vlastního kódu a jeho sekundární sémantizace, kde už samotná zkreslená forma -textu je vnímaná ve své zvukovosti, melodi nosti, personálnosti, evokativnosti. K ivé se už vnímá nejen jako pravopisná vizuální odchylka, ale jako hlasový a psychologický extrém. P ibližn tak p sobí úryvek z románu R ženy Jesenské, který – krom jazykového repertoáru nazna ujícího stylovou polohu nudné a stereotypní dámské etby – obrací vnímání k samotnému obrysu své formy podle linie p eseknutých slov. Tím se zd raz uje fakt, že tento text není k etb , ale je jen sou ástí v tomto okamžiku užite né látky. P esn tak p sobí grafická monstróznost nesmyslných index r zných na ízení, která dostává strážmistr Flanderka. V obou p íkladech z Haškových Osud zk ivená forma produkuje jiný význam, nebo e eno podle Jacobsona pozorujeme typickou **transmutaci**: p eklad informa ního jádra je uskute n n mezisémioticky, verbální znaky se interpretují prost ednictvím neverbálních znakových systém .²⁶ Opa né v písni psacího stroje je také transmutací – verbální znak se ve figu e

²⁵ V t chto i jiných p ípadech nemá realistický detail ilustrovat skute nost, p íspívat k v rohodnosti a pravd podobnosti obrazu, jak jsme si zvykli žádat od „vážného um ní. Nemá také jen význam kontrastní; **jde o novou významovou rovinu**, která se volbou polohy i zp sobem zacházení s jazykovým materiálem **zcela pod izuje pot ebám hry a fantazie**. Tato **hra paradox a významových kontrast** dostupuje vrcholu zejména v grotesce, v níž pohlcuje i d j a vztahy mezi postavami. Její doménou je **fantazijní uvoln ní d je i vypráv ní, ne nepodobné tomu, jež známe z pohádky**. PYTLÍK, Radko: Um lecké možnosti komiky. *eská literatura*. 1964, ro . 12, . 6, s. 452. ISSN 0009-0468

²⁶ Viz , . In , (ed.), , 1978, s. 16-24

personalizace interpretuje doslova skrze fantazijní, pohádkovou metaforu „anatomie stroj“, ili obraznou fikcí, a právě to je inkongruentní skloubení této duchaplné epizody.

Transmutace v básni zajímavého psacího stroje je sekundární hra s vlastním znakem vyprávění, je to dokonalý příklad komické hry narace v modu ludické mimikry.

Pravda, hrovná situace modelace vyprávění v modu mimikry má že být spatřena i v jiné, docela oblíbené formě. Míní se rozsáhle **inscenování p irovnání**, astý a typický postoj Ilfa a Petrova. Například Ostapova nálada před prvním rozhovorem s Korejkem je p irovnána k náladě hazardního hráče, kterému po dlouhých hodinách neúspěchu nakonec přišly šťastné karty. V sedmé kapitole Zlatého telete je hezká příroda brzy ráno je spatřena skrze v domě nějakého hypotetického kešanského spisovatele ze skupiny Ocelové vemeno, a dokonce je „napsán“ za átek povídky, kterou by začal psát, kdyby tam byl... Inscenování p irovnání je druhý svérázný postoj ludického mimikry, do jisté míry blízké šíleným agitacím hrdinským námětem v Haškově románu (například historce o zraněném praporečníku Hrtovi).

5. Co ještě nebylo e eno – lánek Nikolý Georgieva

Nebylo e eno mnoho jiných významných podrobností, ale dali jsme přednost těm, které mají na náš přímý cíl naší práce. Část nevyslovených důležitých faktů zpěhledníme článkem Nikolý Georgieva *Ostap Bender a jeho benderismy*.²⁷ Níže uvedené fragmentární poznámky jsou parafráze z citovaného článku.

Sovetská kritika byla po vydání K esel i po Teleti přísná. Odmítala vůbec uvažovat o tom, že to jsou díla satirická, komická náplň byla podrobena nemilým kvalifikacím.²⁸

Oba romány jsou nejen jako literární blíženci, oba se nakladatelé vydávají v jedné knize. Je předvidatelné, že K esla jsou svobodným, nezávislým nekonformním románem, zatímco Tele je otevřený pokus „*sloužit Ostapa a tento románový typ s oficiální ideologickou angažovaností*“.

²⁷ . In : . 1999. ISBN 954-9602-10-9

²⁸ Článek udává pro příklad následující příspívky a dvě monografie (citujeme podle předložených údajů – nejprve jméno autora a periodikum, kde byla publikace): „30“, 1931, . 8; . , „“, 1933, . 7—8; . , „“, 1933, . 6; . , „“, 1933, 29.03, . 15; . , „“, 1933, . 18-19.; . , „“, 1960; . , „“, 1961 aj.

Stupeň literárnosti a výskyt literárnych citácií je veľmi vysoký – skutočnosť je do takej miery zasažena literatúrou, že sa stala formou jej existencie (parafráza z článku M. Kurganského a Z-B Sely, citovaného N. Georgievom). Oba romány sa môžu podľa knihy Gerarda Genette *Palimpsesty*, ktorá má podtitul *Literatúra druhého stupňa*, ísť aj ako takový typ literatúry, pretože sú založené na rôznych modeloch a citáciách a skrze ne vystupujú iná diela.

Vzhľadom k mnohomlúvnosti Švejka a Ostapa lze upiesniť, že **benderismy** sú veľmi odlišné od Švejkových historek, ale že oba „žánry“ sú si blízke svojou „ironicko-degradujúcou funkciou“.

Ostap hovorí rôznymi štýlmi v jednom románe, ktorý tiež používa rôzne štýly. Jeho slovo vyniká v románovej mnohozajzosti a mnohohlasnosti, ale narastá a stáva sa smysluplným jejím prostredníctvom. „Mnohostylovosť“ je kombinácia rôznych štýlov, v ktorých sa zjavuje jejich vlastná omezenosť. V míchání štýlov každý nabýva významu citovaného modelu, ale tiež platí i opak: promíchání štýlov sa uskutočňuje citaciami jejich modelov. V tomto smysle je Dvanásť kdesel román „rozkoše z jazyka a vzpoury proti jazyku, román vysokého jazykového sebevdomie“.

Neologický Georgiev v termíne „benderismus“ článok vysvetľuje takto: Benderismy jako zvláštní projev hypertrofiie citát jsou de facto slova různých institucí, jinak eeno toto slovo, které je v různých ohledech vnímáno jako prestižní.²⁹ „Benderismy jsou slovesné instalace s veľkou situáciou, stylovou a vnútornou nevhodnosťou, alebo dokonca neslušnosťou“. Pravidelné to sú krátke vety, často aforistické a bez sloves, ktoré sa ľahko pamätajú. Známa časť sú kliše, ktoré sa svojou vysokou frekvenciou na stránkach obidvoch dodatočne automatizujú. Benderismy sú cudzie slova umiestnené do iného slova a inej situácie, ktoré sú kompatibilné a ktoré sú inkompatibilné so svojím novým prostredím. Benderismy – to sú citácie. Funkčným prístupom k postavám Ostapa Bendera eliminuje otázky typu „čo je to za slovo“ (otázky, pokladané i v súvislosti s pirozenosťou Švejka). Bender je vysoce podmienená postava, citujúci automat – *automatus citans*.

Ten veľmi podnetný článok N. Georgieva povie stále o tom, že Ostap Bender je funkciou svojho literárneho prostredia – literárneho textu. Slušnosť neslušných citácií a „slovných hiet“ je veselá hra, v jejichž inkongruenciách sa rodí komika. A táto hra patí jak

²⁹ Viz v této souvislosti další zajímavý článek o „prestižních“ slovech a jejich komickém užití:

„In „1992. s. 102–115

hrdinovi v různých základních konfiguracích uskutečnily situace, tak i vyprávění v postoji *ludus*, jak jsme se pokusili zde znázornit.

KAPITOLA XIII.

Haškovy Osudy versus Nušiova Autobiografie

Branislav Nuší , 1864 – 1938 (nebo v arumunštině Alchiviadi al Nu a, což je provodní jméno spisovatele), je prvořadý srbský humorista, známý především svou komediografií. Jeho nejvýznamnější beletristické dílo je román *Autobiografie*, který je vydán poprvé v roce úmrtí Jaroslava Haška – 1923. Román vychází v češtině dvakrát a pod dvěma různými tituly: jako *Autobiografie* v roce 1934 v překladu J. M. Smazala a jako *Tináct lásek, třináctá smrt* v roce 1974 v překladu J. Fiedlera a s jeho doslovem.³⁰ Je pochopitelné, že v českém prostředí je Nušiova *Autobiografie* známa především pod svým druhým, současně bližším titulem.

Rozná vydání *Autobiografie* často neupřesují žánrové zařazení tohoto díla, zejména pod vlivem dojmu, že jde především o dílo životopisné, což je titulem především dáno. Aniž

³⁰ Viz FIEDLER, Jiří: Poznámka o autorovi. In Nuší , Branislav: *Tináct lásek, třináctá smrt*. Praha: Mladá fronta, 1974. Kapka. s. 179-180

bychom se chtěli prodírat teorií žánru, klidně můžeme souhlasit, že autobiografická složka je velice silně přítomná, i když ve své výrazně karikaturní podobě. Proto snad nebude velký překvapení, když za těchto podmínek navrhneme mluvit o tomto díle jako o komickém autobiografickém románu, jak o tom uvažují také Nušimovi badatelé.

Tato „nejistota“ nebo vymykání se jasnému úpesní žánru díla vydavatelstvími ho trochu sblíží s žánrovým oříškem Bajgala, ale jinak mezi Autobiografií a ostatními tady probranými tituly je těžko najít podoby a příbuznosti. Rozhodně co do obsahu a kompozice je toto dílo Osudem velice vzdáleno, ale i zároveň je Haškov románu velmi blízko, pokud jde o techniky komického ztvárnění.

Obsahová stránka díla je opravdu dána samotným titulem, ale přesto o pravém životopisu nemůže být ani řeč. Je to *komické panoráma společenských vrstev, mravů, obyčejů, zvyků, sociálních rituálů a státních institucí skrze svetonázor dítěte a jinocha*. Autobiografická forma jen umožňuje snadnější zařamování pozorovaných jevů do známých a očekávaných stereotypů „dětského“ pohledu na svět. Obsahové dílo sahá od narození hrdiny až po jeho smrt, jelikož podle pevného přesvědčení autora po smrti už člověk vlastní autobiografii nemá. Kompozice je dílo rozděleno na jednotlivé kapitoly a každá představuje jednu periodu hrdinova života. Velice příznačné jsou právě kapitoly v nované škole a jednotlivým školním předmětům, protože zejména základní a střední vzdělání je nejvíce a nejrozvinutější období této podivné autobiografie.

Nušimovi v novali pozornost známá jména světové slavistiky – například D. Žukov a B. Ničev, kteří napsali o autorovi rozsáhlé monografie.³¹ Podrobnější soupis Nušimových děl (která vyšla především v bývalé Jihoslávii) a prací jemu v nované najdeme v bibliografickém sborníku, jež je výsledkem spolupráce dvou knihoven v Moskvě a Berlíně.³²

Zdrazníme hlavní rozdíly mezi Osudem a Nušimovým dílem, společné rysy v aspektu literární komiky tady zmíníme jen stručně, ale podrobněji je pojednáme v následujícím pohledu komických modelů.

³¹ Viz: [nejasné], [nejasné]: [nejasné], [nejasné], 1972.

³² [nejasné], [nejasné] (ed.): [nejasné], [nejasné], 1962. 292 s.

[nejasné] – [nejasné]; [nejasné], 1990. 399 s.

1. Zvláštnosti Nušičovy Autobiografie v rámci Haškovým Osud m

V první řadě lze podotknout kompoziční rytmus díla. Zatímco Haškovy Osudy se v domě zakládají na mozaikovitě strukturní organizaci, Autobiografie záměrně jde po předem určených stopách. „Svévolnost“ a nejistota v kompozici „Švejka“ je jednak odrazem popisované skutečnosti, jednak tvrdým postojem rozptylování všech jistot a norem, umožňujícím chaotický pohyb dobrého vojáka po celé jeho vlasti a v plánu verbálním ve všech možných tématických směrech. Kompoziční linie v Autobiografii je do velké míry zakreslena v perspektivě a vyvíjí se logicky podle známého schématu o průběhu dětství a školních let a zastavuje se u prvních pravých dotyků s životem (vzestup, vojna, lásky mladého hrdiny atd.). Avšak jde o propracovanost struktury díla jen v rámci makrostruktury, v tématickém seřazení jednotlivých kapitol, uvnitř každé jednotlivé kapitoly je „autobiografická“ posloupnost silně narušená a rychlá, nepřehledně uspořádaný průběh jednotlivých komických zážitků se blíží uvolněné kompozici Osud m. V tradičních životopisných dílech spojitost jednotlivých částí a kapitol zaručuje nepřetržitost dějového vývoje, zatímco v Autobiografii je to právě naopak – každá kapitola je samostatný tematický úsek životní cesty, po jejím uzavření není dějová návaznost plynulá, dílo pokračuje novým tematickým úsekem (od narození do prvního zubu, základní škola, zákon boží, srbský jazyk, matematika, první a poslední báseň, vojna, vzestup atd.).

Ohledně tohoto vybraného kompozičního nárysu je například Aleš v Bajganu trochu podobný, a zároveň trochu odlišný: uvnitř kapitol panuje přirozená plynulost děje, ale mezi kapitolami je vztah jen formální (co někdo zažil s Bajganem atd.). Nejvýraznější kompoziční architekturu mají romány o Ostapu Benderovi, a to právě s ohledem na vývoj obsahové stránky díla. Ovšem dobrodružství syna tureckého poddaného jsou po řadě zpestřovány různými dodatečnými vedlejšími příběhy, jejichž rozvlácnost a hloubka příliš nenavazují na ústřední směr děje. Celkem je vidět, že se klasická díla literární komiky s radostí vymykají všem možnostem, jak nastolit vzornou kompoziční synchronizaci mezi jednotlivými částmi, průběhem děje a tematickým záměrem vyprávění. Ale i přesto je Autobiografie mezi ostatními díly – zdá se – v plánu kompozičním jedním z nejdělejších.

Nušičův román je také román o jednom hrdinovi, ale ten není na cestě v přesném, prostorovém slova smyslu. Od kolébky až k sádku mladý Nušičův hrdina cestuje směrem. To přináší jistou „uzavřenost“ díla oproti Osud m, které jsou přímo encyklopedií českého života na konci habsburského režimu. Umlecké vyobrazení nesporně je mnohotvárné, toho je docíleno právě v aspektu komiky, ale co do celistvého pohledu na svět je Autobiografie

se v ena do modelu malom sta a do vnímání sv ta pohledem jednoho subjektu. P itom percepcce jedince a nastolování osobních postoj jsou d razn podtrženy – vedlejší postavy v díle mají výhradn epizodickou povahu, plasti nost a dynamika systému um leckých postav, kterou tak dob e známe z Osud , tady není.

Individuálnost pohledu a mimo ádná filtrace všech zážitk skrze personální vjem – jak fyzický, tak i kulturní a psychologický – otevírá ješt další dv odlišnosti Nuši ova díla v porovnání s dílem Haškovým. Hlavní hrdina není apychologický obraz, není hrdina funkce díla, ale je to plnokrevný chlapec se všemi pat i nými povahovými rysy, a pokud se místy dá uvažovat o jisté schematizaci, tak to ješt neposta uje, abychom usoudili, že jde o apychologičnost (schematizace je astým a oblíbeným postojem komiky v bec).

Oproti Osud m, a také oproti všem dosud probraným díl m, má Autobiografie narativní ich-formu, ale navíc do jisté míry „individualistický“ postoj v i tená i. Životopisný základ umož ňuje, aby se dílo se drželo n jakých formálních rys pravého autobiografického žánru: osobního stanoviska, osobního pohledu, osobního názoru, dokonce i výhradn osobní p ítomnosti v centru d je. Krom sd lených a popsáných p íb h velkou ást díla *zaujímají osobní komentá e; duchaplná p írovnání rozvitá jako samostatné drobné scénické jednotky; analytická rozvažování spojující sv t d tství s p ítomností, kde hlavním um leckým nástrojem jsou komické analogie* atd. Tedy osnovou komiky díla jsou rozsáhlé vyprav ské pasáže, ale zároveň tento osobní postoj v projekci skute nosti rozhodn brání dialogu (pom rn vzácný jev na stránkách díla), živé e i, replikám ostatních hrdin (sice ast jší v porovnání s dialogickými pasážemi), mnohohlasovosti sv ta, což je význa ný jazykový rys jak Haškova Švejka, tak i všech ostatních, zde projednávaných d l. Ohledn sociální polyfonie je Autobiografie dílo pom rn tiché, jejich funkce jsou prop j ené vyprav í, ale to rozhodn nesnižuje kvalitu díla.

Další osobitostí Nuši ova díla je k ížení hledisek (point of view). Samoz ejm , jak už bylo e eno, sv t je vnímán o ima hlavního hrdiny, ale p itom tyto obrazy sv ta a zp soby jeho vnímání jsou popisované z velké temporální distance. Vyprav í popisuje, jak vnímal sv t jako dít í jinoch. Takže obraz sv ta je spat en dvojím hlediskem: *perceptivní hledisko je z ásti hrdinovo, z ásti vyprav íovo, psychologické pat í hrdinovi, ideologické a frazeologické je samoz ejm prioritou narátora*. Ovšem vypráv ní pozoruje neustále v domí a psychiku mladého Branislava, takže je znova aktivován **princip narativní introspekce narátora do v domí hrdiny**, který je mimo jiné o ividn velmi vhodný pro zám ry literární komiky. Základní postoj inkonguentních konfigurací je *vyprav í v popis perceptivního*

*hlediska hrdiny, následovaný patřičným komentářem. Samozřejmě
 můžeme najít opačný jev – když se vypravěč ztotožňuje se svým hrdinou, se svým minulým
 já, a jen ironicky zvýrazněné ideologické hledisko doprovázejících replik napovídá o
 roznošení pozorování a narativního postupu:*

–
 – , ! –
 –
 ?
 – , ! – ,

(Kapitola 8. Srbský jazyk)

Práv v této souvislosti se nelze nezmínit o mimořádném humoru tohoto satirického
 díla, a to právě podle Boreckého koncepce. Zásadní satira není naladěna sebekriticky,
 zatímco podle konfigurace komiky Boreckého je humor útvar nadázený ironií, zejména
 pocitem kritické sebereflexe. Ohledně humoru autobiografie Branislava Nušiče je velmi
 přesný předklad Boreckého taxonomie – v ní se vyprávěcí vysmívá všemu, ale „**prizmatem
 sebevýmchu**“. Proto znovu zdůrazňujeme, že v plánu literární komiky velmi často určení
 „satirický“ není postačující a uspokojivé, dokonce často může být zavádějící. V této práci
 trváme na tom, že kdyby byly Haškovy Osudy vnímány výhradně jako dílo satirické, ztratily
 by se jejich skvostné umělecké stránky – karnevalový a hrový duch, jež se stávají podkladem
 dvou zde analyzovaných modelů komiky.³³ Bezsporně složka humorného pojetí svata (jak
 podle Boreckého, tak i podle Petříka – „**převaha nad pozorovanými jevy a z ní pramenící
 radost a zároveň smutek z poznání, že v cí jsou takové, jaké jsou**“) je v Nušičově knize v
 porovnání s ostatními díly podána nejintenzivněji, důstojným soupeřem je jen Bajgala. Zato
 v Osudech má přednost před všemi ostatními nejvyšší vrstva komiky – absurdita.

Předposlední rys z toho nejobecnějšího nástinu rozdíl se týká zase finitologie.³⁴
 Plánovaný konec mají jen Vazovovi Strejcové a Zlaté tele (ovšem o jeho závěru existuje
 domněnka, že byl schválně vykonstruován podle panujících a už mnohem tvrději
 postupujících ideologických norem). Osudy končí smrtí autora, tak končí i Bajgala, i to
 jsou díla neukončená, i přes názory na jejich konceptuální „nekonečnost“. Dvanáct kdesel má
 konec vylosovaný, tedy zase na román působil nátlak mimoliterárních skutečností. Nušičova
 Autobiografie má konec předem deklarovaný svým autorem, ale zase zcela neprorozený – to

³³ Tady navrhujeme model karnevalový a model hrový. Ovšem idea o rozdělení komiky Osudů do jednotlivých
 modelů je známá také z jedné článku Ladislava Binara, který z hlediska jazykového navrhuje už
 specifikovaný model komičnosti vyprávěckého pásma, model komičnosti postavového pásma a obecný
 jazykový model komičnosti. Viz BINAR, Ladislav: Filozofie jazykového modelu vyjádření komičnosti v díle
 Jaroslava Haška. In *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000. s. 431-437.
 ISBN 83-86881-27-5.

³⁴ Termín je nám propůjčen z přednášek literární teorie prof. Nikolaj Georgieva.

je tato skutečnost, která byla velmi dobře vycítána v druhém českém předkladu, když se dílo objevuje v češtině pod novým titulem (Tinaček lásek, třináctá smrt). Pravý konec tvorby není ani satek, ale fiktivní interview, které vypravěč a hrdina díla dává jednomu novináři po své smrti. Nuší tak v praxi potvrzuje to, co Robert Scholes a Robert Kellogg napsali o narativních zvláštnostech zápletky v životopisném žánru, a to 43 let před nimi.³⁵ Takže plánovaný a z hlediska kompozice zcela přirozený konec díla je úplně nepřirozený z hlediska reality – přece mrtvý nemůže dopisovat svůj životopis. To na pozadí ostatních děl potvrzuje nejen odlišnost, ale i přirozenost Autobiografie. Přirozenost, za kterou vidíme především literární komice.

Poslední rys komiky Autobiografie v souladu s Bergsonovým pojmoslovím je intenzivní užití komického postojů **transpozice** a s tím spojeného **sémantického dispozitivu**. V českém předkladu je slovo „dispositif“ přeloženo slovem „zpřesob“, a tak jemná myšlenka pozbývá své významové složky „*uspořádání, rozvržení – přenesení do vhodného sémantického prostředí*“.³⁶ Je jasné, že Bergson popisuje sémantický mechanismus vytváření jazykové a pojmové inkongruence, a přitom podporuje názor, že do komického vnímání je silně zapojena lidská psychologie, instinkt, kulturní vdomosti – celí celý ten arzenál, který umožňuje **komiku myšlenkovou**, jak jí například nazývá Bohuslav Brouk. Tato komika je následkem autorovy komické intence typu transpozice. Už jsme se s ní nejednou setkali – například v epizodě s kocourovým hrdinstvím v Osudech; v obraze psacího stroje, jenž přišel o písmeno E a tak měl „turecký přívuk“ v Zlatém teletu atd. Občas se transpozice uskutečňuje takovým zpřesobením, že se jazykový znak užívá jako sémantický dispozitiv, který naviguje vnímání komického efektu do patřičných zón nového vyjevování vybraného objektu. V těchto nových zónách se vytváří jeho reduplikací analog. Ovšem

³⁵ Rozuzlení autobiografické formy nemůže nastat se smrtí hlavního hrdiny. [...] To znamená, že má-li autobiografické dílo svou zápletku uzavřít esteticky uspokojivým zpřesobením, musí si najít řešení nějakého jiného druhu. V praxi se s takovým řešením nesetkáváme příliš často. Většina autorů vlastních životopisů pokračuje dále za přirozený závěr a směřuje k zatím nedosažitelnému bodu vypravěčové smrti. Pokud však je autobiografie přirozeně hem autorova vnitřního života, jejím přirozeným vyústěním není autorova smrt, nýbrž okamžik, kdy autor konfrontuje sám sebe, uvědomí si své já a přijme své poslání. SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. s. 210-211. ISBN 80-7294-069-4

³⁶ *Inverze a vzájemné propojení* představují jen hry ducha, které ústí do hry slovy. **Hlubší je komi no transpozice**. Transpozice je ve skutečnosti běžnému jazyku tím, čím je opakování komedií.

ekli jsme, že opakování je oblíbený postup klasické komedie. Spočívá v rozložení událostí tak, že se jedná scéna opakuje buď prostřednictvím téže osoby za nových okolností nebo za pomoci více osob ve stejných situacích. Tak třeba služebnictvo bude méně vyčleněným jazykem opakovat výstup, jaký předtím předváděli páni. Představme si nyní myšlenky vyjádřené stylem, jenž jim vyhovuje, a v rámci jejich přirozeného prostředí. Jestliže si vymyslíte **zpřesob**, jak je přivést do nového prostředí, jinými slovy, pokud je přinutíte vyjádřit se jiným stylem a transponujete je do jiné tóniny, pak nám jazyk sám vytvoří komedii. Přitom nebude vůbec nutné ukázat vám zpřesobivě zní téže myšlenky – přenesené a přirozené. **Přirozené znění ve skutečnosti známe, nebo nám ho dá instinkt**. Autor tedy soustředí své úsilí komické invence na znění druhé a jen na něj. Sotva se nám druhé znění představí, sami si první doplníme. BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. s. 58-59. ISBN 80-206-0404-9.

přirozenost jazykového znaku je už také transponována, znak je užít jako mimojazykový prostředek, a dle podle pojmosloví R. Jakobsona pozorujeme **transmutaci** – jazykový znak se interpretuje neverbálním systémem. Takže *transpozice jako sémantický posun a dispozitiv a transmutace jako sémantické nástroje* jsou pro Nušičovu Autobiografii velmi typické. Zdá se, že frekvence užití těchto uměleckých technik je v tomto díle v porovnání s ostatními, dokonce i s *Osudy*, nejvyšší.

Hned uvedeme i stručný příklad. Autobiografie je psána v cyrilici. To je důležitá podrobnost, jelikož existuje jedna významná epizoda popisující studium abecedy na základní škole. V souladu s ilustrativní pedagogickou metodou užitel navazuje na každé písmeno nějakou obraznou analogii. Ale ta není na základě názvu zobrazeného objektu, jehož první písmenko je napsané nad ním. Naopak – analogie je zcela figurativní a písmena se připodobují určitým předmětům, zvířatům: písmeno *а* je jako žába, *б* jako šibenice, *в* jako turecký záchod, *г* jako pádlo na praní prádla, *д* jako díra atd. Respektive když jeden žák neví, jak má napsat slovo „báha“, pan užitel mu napoví: *п*: pálna, *д*: díra, šibenice. Je jasné, že všechny tyto se promíchávají s vyšším významem slova *а* a představují ho přesně tak, jak představují Ferdinanda d'Este dva jiní Ferdinandové, jež Švejk znal. Nezapomeneme ještě v tomto duchu i na Haška v popisu putovního oltáře. Inkongruence je citelná a zjevná (šibenice se nějak promítá do představy o bohu), **sémantický dispozitiv** je ztvárněn jako metodika obrazné mnemotechniky, transmutace jazykového znaku je každý jednotlivý obraz abecedy.

2. Karnevalová komika a Autobiografie

Výrazný posun významových hranic objektu komické fokusace v Autobiografii vzbuzuje dojem existence složek karnevalového typu. Nežádá objekt komické procedury a jeho reduplikovaný derivát změnit svá místa nebo se doplnit ve své opozici, což je přirozený významový vývoj reduplikace, a navíc je v Nušičově díle tento proces zdůrazněn ve vyprávění. Tato svérázná inverze len binárních protikladů připomíná stejnou hlubokou kulturní tradici v historickém vývoji karnevalu v celém světě, jak přesvědčivo o tom píše ve svém článku V. V. Ivanov, shrmažující velké množství etnografických dokladů.³⁷

³⁷ Viz *...*, In *...*, VIII. *...*, 1977. s. 45-64

Ovšem jak už bylo dvakrát naznačeno, k vytváření karnevalového komického modelu nepostačuje jeden příznačný rys, ani jejich počet. Karnevalová komika v „Švejkovi“ je spojena s tematikou války a několikrát jsme už ukazovali na válku jako na důležitý konstitutivní prvek tohoto komického modelu. Avšak válka jako **extatický smrtelný svátek lidstva** by Haškovi nepostačila k tomuto amalgamovému spojení, i když je to výborný základ pro naladění komika do kulturní polohy karnevalu. Všechny ostatní faktory, které byly pozorovány na základě Bachtinovy teorie, souhrnně modelují ten všeobjímající karnevalový pocit světa, který je bezesporu přítomen jak v důjové linii díla, tak i v jeho plánu v číném, ale především jeho jádro spoívá v rozvratném verbálním „obadu“ Švejkova slova.

Samozřejmě obdobné strukturní a funkční principy, které známe z jeho mnohomluvnosti, můžeme spatřit i v celém chování hrdiny Autobiografie, také i do velké míry v postavách Ostapa Benderského nebo Vazovových Strejců.³⁸ Ale chybí jiné aspekty karnevalové komiky, chybí celý ten mnohvrstevnatý komplex, který tak bohatě a jemně ozdoben právě svou komikou vytváří z Haškovy díla své unikum románového žánru – zcela v souladu s Bachtinovým názorem o těch „základních koenech“ románu (epopejní, rétorický a karnevalový – viz poznámku v kap. III/2) a s Kunderovým stanoviskem, že **román je zrozen z ducha humoru**.³⁹ Kundera jako mnozí jiní vidí v Haškovi autora středoevropské hodnoty, patřící do jedné řady s Musilem, Brochem a Kafkou – právě proto, že všichni ukazují, „*jak v podmínkách „terminálních paradox“ všechny existenciální kategorie mají náhle smysl*“ (KUNDERA 2005:21). Ale na rozdíl od nich **absurdní existenciální kolaps světa a d jin** Hašek představuje prizmatem komiky, jak o tom píše i Pytlík,⁴⁰ a v souladu s Kunderovou představou o ontologii románu a o jeho zjevení z ducha humoru to znamená, že Hašek v románu je nejvýznamnější literární dílo středoevropské velké epiky.

³⁸ O obdobnostech v Švejkovi a „strejcích“ mluví V. Stefanov, který přetím systematizuje tyto i základní principy celkové strategie dobrého vojáka – viz Stefanov, V. (ed.): *Švejk a jeho svět*. In *Švejk a jeho svět*, 1997, s. 15-16.

³⁹ Moudrost románu je jiná než moudrost filozofie. Román není zrozen z ducha teorie, **ale z ducha humoru**. Je jedním z intelektuálních ztroskotání Evropy, že nikdy plně nepochopila nejevropštější umění, román; ani jeho ducha, ani jeho nesmírné znalosti a objevy, ani **autonomnost jeho d jin**. Umění **inspirované božím smíchem** je svou podstatou nejen nezávislé na ideologických jistotách, ale proti němu. Po příkladu Penelopy rozplétá b hem noci tkaninu, kterou teologové, filozofové a v dci utkali za dne. KUNDERA, Milan: Jeruzalémský projev: román a Evropa. In *Zneuznávané d dictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 39. ISBN 80-7108-258-9.

⁴⁰ Není pochyby o tom, že se Hašek v Švejkovi dotýká podstatných otázek celkové dnešní doby, že **svou komikou odhaluje absurditu skutečnosti**. Vzniká dokonce dojem, že některé Švejkovy výroky a **groteskní reakce** mají jakýsi skrytý, **filozoficky zobecující význam**. Hašek bývá v tomto smyslu srovnáván s představiteli „fenomenologického“ románu, kteří vyjadřují absurditu své doby: s Franzem Kafkou, Hermannem Brochem, Robertem Musilem. PYTLÍK, Radko: *Boje o Švejka*. *eská literatura*. 1983, ro. 31, . 1. s. 31. ISSN 0009-0468

Tento bohatý komplex není přítomen v ostatních dílech, i když to nesnižuje jejich kvalitu v aspektu žánrového mistrovství, ani v aspektu literární komiky. Ale na konci celého pohledu zde představených děl, klasických vzorců evropské a světové literární komiky, můžeme s jistým svobodným úsudkem říci, že jen Hašek v Švejk má samostatný, plnokrevný a mnohotvárně rozvíjený model komiky karnevalové, jenž zahrnuje universalismus, utopie, ambivalence, pocit svobody, familiarizaci, snižování a materializaci, smrt a obnovu, vztah k času a světovou kontemplaci.

Shoda v komice Osudů a ostatních děl je možná především na poli hry. Je to paradox, ale hra, i když je v rámci karnevalu nadřazeným kulturním jevem, i když má mnohem složitější a rozvíjenější struktury a formy, je snáze dosažitelná jako modelace komických útvarů než karneval. Jenomže tento paradox je paradoxem jen na první pohled: právě kvůli mnohotvárnosti fenoménu hry mohou jeho nápodoby operovat na různých polích a v mnohem širších oblastech; naopak – právě kvůli specifičnosti karnevalu jsou jeho nápodoby těžko dosažitelné, zvláště v plánu literární komiky. Pokus vytvořit karnevalovou komiku může snadno ztroskotat do hlubin vulgárního primitivismu nebo drobného šaškovství. (Jinak víme, že docela úspěšných tematických, dějových a formálních nápodob karnevalového světa existuje v současné české literatuře alespoň několik, ale s tradiční karnevalovou komikou nemají moc společného⁴¹).

Ale přesto se Hašek v Švejk a Nušova Autobiografie v porovnání svých komických modelů mohou sejít jen v zóně hry. I přestože je myšlenková komika tak bohatě rozvíjena v Nušově díle a na rozdíl od jejího introvertního základu v Osudech u něj je navíc vyprávěním vyjevena, sdělena, tená i extrovertně přednesena.

Budeme postupovat podle známého schématu: nejdříve se zastavíme u čtyř základních herních konfigurací podle Cailloisovy teorie her a probereme možné komické aspekty v plánu *paidia* a *puerilismus*, potom stejné čtyři konfigurace budeme aplikovat na situace modelování v aspektu *ludus*, který je v tomto díle zvláště živě přítomen právě v postojích vyprávěních (zde takzvaný *ludus zobrazující*).

⁴¹ Stačí připomenout například Topolovo drama *Konec masopustu* a Kratochvil v „román-karneval“, případně ji Nesmrtelný příběh aneb *Život Soni Trocké-Sammlerové, ili Román karneval*.

3. Komika hry a Autobiografie

Nuši v román je především koncipován jako hra, a to nejprve svou pseudoautobiografií nese, protože bez ohledu na možnou faktografickou pravdivost uvedených skutečností a událostí, karikaturní a hyperbolické zpracování rozmyšlává realističnost a vytváří postupem hry skvělou komickou podobu osobního světa, jež je příznačným konceptem pro životopisný žánr.

Rozmýšlení realističnosti není absolutní a není všude, Nuši se drží těchto kolísavých mezí neurčitosti a polopravdy, které už dobře známe z Haškova „Švejka“, a to mu umožňuje interakce mezi hlavní postavou díla (nejdříve dítě, potom dospělý jinoch) a vyprávěčem, která ztvárňuje dvojí způsob vnímání světa: o činnosti hrdiny a pohledem vyprávěče. Dvojitý plán světového zobrazení ve vyprávění, zmíněná projekce jedné narativní instance (hrdiny) do vědomí a percepce druhé (vyprávěče), promíchávání hledisek a psychologických módů je neuvěřitelně blahodárné pro vytváření komiky hry. Proto z hlediska naratologického a z hlediska výstavby umělecké postavy je Nuši v hrdina opravdu tak jako Švejk „asymetrický“, „velice pružný“ a v plánu hry je mu „vše dovoleno“.⁴²

Podívejme se na několik příkladů, které znázorní základní typy hry Cailloise, a prozkoumejme mechanismy jejich komiky. Mimikry, ilinx, agon a alea budou znovu pozorovány v plánu dříve zmíněném, na poli zde takzvaného **uskutečnění situace**.

A) Komika typu mimikry

Mimikrická hra v ztvárnění komiky Autobiografie je velice rozsáhlá. Nespočítá tak v imaginaci, v komice myšlenkové, jak v komice situační a v obecné scénografii děje. Nezřídka se komická inkongruence vytváří právě na poli skutečně provedené hry. Například v kapitole *lov k v kalhotách si děti z několika sousedních dvorů hrají na vládu*. Při pokusu oškubat sousedovy husy byly zbity hlídajícím sluhou. Všechna tato dobrodružství se popisují jako válka a na konci této události konstatují „smrt“ ministra války, který po porážce chyběl. Hra na válku a na vládu je sice jazykově popsána z části jazykovými prostředky

⁴² V dílech založených na komice bývá porušena rovnováha vztahů: pravidla i zákonitosti (společenské, logické atd.) neplatí stejně pro všechny. Takovou **asymetrii nacházíme i při výstavbě postav**: jedné postavě (nebo několika) bývá taková „vše dovoleno“, jiní jsou spoutáni „normálními“ zákonitostmi. Tak je i Švejk nadán onou **pružností a nezranitelností** komických postav, která je vede přes všechna úskalí faktických situací i požadavků pravdivosti a logiky. Vnitřní rozpornost této figury – rozdíly, které by se při zúženém pohledu bez zření k funkci postavy v díle musely jevit jako nepřeklenutelné – je integrována jasnou úlohou této postavy v umělecké výstavbě celého díla. HAUSENBLAS, Karel: K výstavbě „postav“ v prozaickém textu (Na materiálu z díla M. A. Šimáka a J. Haška). In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961, s. 162

administrativního a vojenského jazyka (*Ministr financí za al k i et a plakat takovým hlasem, jako by se práv nacházel na parlamentní schůzi*). Komický efekt je dvojitý – jednak kvůli vážnému „politickému“, bytelskému vnímání této prozaické události, jednak kvůli navozené představě, jak by se bytelsky chovali skuteční ministři a jaké bytelské rysy by mohly být pravým charakterologickým náznakem licoměrné státní politiky: „

„ Politický život a bytelská hra se prolínají a reduplikují v struktuře inkongruentních dvojic.

Další výmluvný příklad komiky v mimetické hře je z kapitoly *Zem píše*, když učitel ve snaze ukázat tědlo, jak se Slunce točí kolem své osy, Země kolem své osy, a zároveň i kolem Slunce a Měsíce kolem své osy i kolem Země a spolu s ní i kolem Slunce, předkázal těmžákům toto představení podle tohoto algoritmu, aby to všechno znázornili. Rozhodně gegová komika nešikovnosti těděl, které brzy spadly na jednu hromadu, není tak výrazná jako samotná hloupost učitele, bezprostředně zdrazněná na pozadí této scény. Ovšem nevhodné pedagogické postupy tím nekončí – učitel používá místo glóbu kulatou hlavu žáka Sretena. Tato hravost přechází do bytelských zvyků a praxí, takže když Sretenovi jeden spolužák rozbil hlavu, omluvil se tím, že se jen snažil naučit se domácí úkol ze zeměpisu. Komická inkongruence na základě hravě nastoleného scénáře mísí v c (glóbus), anatomii lovka (hlava) a všeobecné planetární zákony (Měsíc). Jako **sémantický dispozitiv** je použita *logika zeměpisné v d y a představa o zeměkouli*. Všechny reduplikace jsou veselé, duchaplné, originální, ale svým ostřím míří na osobu učitele. Tady je velice dobře oddělen význam komiky od satiry: komika je všeobecná umlecká technika strukturace nesouladů a neshod, z nichž plyne smích; satira je sociální nasměrování tohoto veselého smíchu z „divů světa“ a jeho přeformátování na výsměch a společenskou kritiku.

V dalším a posledním příkladu mimetické hry chybí jakýkoliv nádech satiry. Hrdina je zamilován do své druhé lásky, oba si hrají na milovníky a jako předvodce pro tuto hru používají vášnivý dialog z jednoho románu, který se odehrává mezi donem Rodrigem Montegou a chudou krasavicí Juanou. Jako **sémantický dispozitiv** je použit *model romantické platonické lásky z preciózních románů* a komická reduplikace je naprosto fakticky provedena v bytelské hře, v rolové představení a v rolových schématech. V podstatě nejkomičtější je samotné rozuzlení této zápletky. Hrdina nepřišel na tětější schůzku, protože nestihl nastudovat své repliky, a tak měl absenci z hodiny vášnivosti, která je v lásce strašnější než vyhození ze zkoušky. Komická reduplikace se stává trojnásobnou – do modelu lásky se

posílají starov ká mocná ství do nízké a pusté významové polohy artikula ní mechaniky a t locvi né rytmizace.

Ovšem nejvýrazn jší situace Autobiografie, kde je znázorn na hravá komika typu ilinx, je dopis malého Branislava u iteli chemie. V n m se vy erpaný žák omlouvá, že není schopen nastudovat novou lekci. Ovšem p lka textu dopisu a respektive i jazykového významu je nahrazena nepat i nými chemickými formullemi. To je vzorný p íklad sémiotické transmutace v pojetí Jakobsona. V n m není za azen do sémiotického ádu jiného znakového systému neverbální znak, ale naopak: neverbální znak je vtažen do verbálního sémiotického prostoru. Ovšem o pravé transmutaci nelze mluvit, protože tady není žádný komunika ní p enos znakových jednotek – cíl zám ny je antikomunikace, nonsens. Tato znaková travestie je tak komicky „agresivní“, že pohlcuje nejen jednotlivá slova, ale i lidská jména – podpis nezletilého hrdiny je chemická formule:

"
, , ,
, - CO64 (OH) CO (OH), O72 H112
, , -
OH + HO, C36 H606 O17 = C14 CH (OH) O46 OC52 H343. , CH (OH) CH
(OH) CH (OH), OH + CH2 O5 = C18 H27 O72 + C32 H17 O9. .

CH (OH) CH (OH) + C14 O72 = O19 H32 OH."

(Kapitola Fyzika & chemie)

Reduplikace je výrazná: reduplikován je jazykový význam v podob nesmyslnosti; reduplikována je komunikace v podob nonsensu; reduplikováno je lidské jméno v podob chemické slou eniny (což dává alespo n kolik interpretací – že lov k je shromážd ní organických látek, nebo že je až do svého nitra proniknut krutými formullemi a že jeho p irozenost zmutovala). Reduplikován je koneckonc sám ilinx: žák v zmatek je transponován jako vysv tlení a omluva, ale sekundárn je to parodie kódu v deckého sd lení, jež se snaží vysv tlit adresátovi (u iteli) prost edky jeho v deckého ideolektu krkolomnou nepochopitelnost tohoto komunika ního postupu. Tedy norma pro u itele je ilinx pro žáky; a vzáp tí žák v nonsens se jeví jako norma, aby vrátil u iteli pocit jazykového a pojmového zmatku. Zmatek je paradoxn reduplikován jako norma, nesmysl je transponován jako p ímo ará komunikace – komické protiklady t chto inkongruentních dvojic se nejenom

prolínají, ony se vyrovnávají. Proto je hrová komika Nuši e v aspektu ilinx tak životaschopná – nastoluje totiž antilogiku jako logickou regulérnost.

C) *Komika typu agon*

Agon jako hrový postoj vytvá ení komických situací existuje v Nuši ov Autobiografii p edevším jako projev ludický. Hrový zápas na úrovni uskute n ní situace není tak aktivní jako komika typu mimikry a ilinx. Ovšem v pestré r znorodosti díla a v jeho bohat variabilní komice je p esto agonální podtyp dost rozsáhlý, a to práv v plánu konceptuálním. Koncipování rolí šaška, nešiky, hlupáka, klauna je pro d tské postavy díla, zvláš pro malého Branislava, jeden ze sty ných bod p íbuznosti mezi komikou Osud a Autobiografie.⁴³ Ani Švejk není hlupák, ani ubozí žáci, jež jsou vystaveni trýzním školského systému. Hloupost je jen maskou (spíš v koncepci vypráv ní než v chápání malých hrdin), která skrývá lov ka p ed skute nou hloupostí, cynismem a krutostí retrográdních pedagogických manipulací. Takže neschopnost vnímání, topornost myslí, omezenost a „malá inteligence“ (jak bylo vy teno i Švejkovi) jsou **konceptuálním latentním agonálním postojem vyprav ovy satiry**. Komika neplyne z protikladu „moudrý u itel – hloupý žák“, ale z reduplikace falešné moudrosti na poli života, kde se vyjevuje její skrytá pseudomoudrost a prázdnota.

Tento protiklad – životní praxe oproti suchým schémat m retrográdního a houževnatého kabinetního automatismu – je svérázná chvála hlouposti „hloupých“ *jako zrcadlová kritika ustrnulé kabinetní moudrosti* zcela v duchu Erasma Rotterdamského.⁴⁴ A kone n je agonálním zdívem Nuši ovy komiky nejen ost í satiry. Hloupost obrací nohama vzh ru logiku školství, pedagogiky, v dy v latentním zápasu s nastolenou, zmechanizovanou zbyrokratizovanou moudrostí. V tom se také projevuje její

⁴³ Motiv blázna, roli šaška v p evracení sv ta naruby (což je postojem karnevalovým) si povšiml Jan Grossman – citace: Tento základní motiv blázna, kterému jedinému je dovoleno mluvit pravdu, je vlastn v samém základu postavy Švejka. Také Švejk m že mluvit pravdu a bourat Rakousko a nakonec se mu nem že nic stát: byl super arbitrován pro blbost. Kolem jeho postavy je dokonce udržována ona nejasnost, typická pro motivy šašk – mudrc : tená je na pochybách, je-li Švejk opravdu duševn mén cenný, nebo je-li tak dokonale mazaný. **Motiv šaška** je v Osudech dobrého vojáka Švejka ovšem ješt více zaktivován než kdekoliv jinde. Stává se **vlastním principem románu, hnací silou, která p evrací celý sv t naruby** a kterou Hašek dosahuje oné hyperbolizace skute ností, jak jsme o ní mluvili. GROSSMAN, Jan: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. In *Analýzy*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. Orientace. s. 22-31. ISBN 80-202-0323-0

⁴⁴

karnevalový p ídech. I když ne p íliš asto p ímo vyjevena, agonální složka díla je jeho pohonným stimulem.

Avšak existuje pár p íkladných epizod agonální komiky v ztvárn ní situa ního plánu. Jedna z nich je na konci kapitoly Mrtvé jazyky, když nemocný hrdina uslyšel v tísnivém hore natém polospánku zaklínadlo staré baby, kterou jeho rodi e pozvali, aby pomohla nemocnému synovi prost edky lidové medicíny (chudák se nemohl vypotit). Zaklínadlo m lo následující kouzeln nesrozumitelnou podobu: „ , , . ;
...“ (p íbližn : *Tr ak, natr ak, potr ak. Pob ž hore ko kolem hlohového domku* atd.). V spícím a bolavém v domí nemocného se zrodila myšlenka vysklo ovat celé paradigma slova „natr ak“ v t etí latinské deklinaci a zápasil s tím tak dlouho, že se nakonec vypotil a uzdravil. Konstruktivní navazování latinské deklinací flexe na lidové slovo s nejasným významem, skoro jen s foneticky intenzifikující platností, transformuje p edstavu o d stojném latinském jazyku v universum skládání nesmyslných slovních et zc . Proces je p edstaven práv jako intelektuální zápas, jako zahrávání si s logickou otázkou, a výsledek je výrazn inkongruentní. Zápas jako hra s institucemi m žeme ještě objevit v kapitolách o vojn , o první a poslední básni atd. Ovšem pravá podoba agonu se objevuje ne tak v plánu d je (uskute n ní situace), jako v plánu vypráv ní (ludus zobrazující).

D) Komika typu *alea*

Aleatorická hra v Autobiografii také není jevem p íliš astým. Agonální a aleatorické postoje hrové komiky existují na jiné úrovni. Mimikry a ilinx byly pozorovány jako pravé d tské hry, doslova v aspektu inscena ním, a respektive agon v aspektu konceptuálním. Jak však funguje alea v Nuši ov díle?

Jak jsme vid li, Haškova alea spo ívá a projevuje se p edevším v neekanosti, náhlosti, nep edvídatelnosti a nahodilosti Švejkových e í. Tedy aleatorický princip v Osudech má situa ní a verbální (z hlediska autora literární) prototypickou osnovu a t ží z kabaretní atmosféry, z nálady a rekvizit bohémské improvizace⁴⁵ – je postojem intelektuální

⁴⁵ Haškova tvorba má svou vnit ní logiku nejen v díle samém, tedy v tom, co bylo napsáno, ale i v p edchozí bohémské improvizaci. Bohéma a její postoje hrají v Haškov tvorb roli **komického situa ního kontextu**. Teprve ve spojení t chto faktor , **literárního a situa ního**, mohl jeho humor vyznít v plném smyslu, to jest spontánn , nezávazn , enšpíglovsky.

Ale nejen to. Uvoln ná **bohémská ironie** se promítá i do verbální uvoln nosti a epické neukon enosti Švejkových "kec ", projevuje se v epické uvoln nosti, v parataktické skladb r zných paralel a "p íklad " ze života. Zdánlivá "neum lost" a naivita vypráv ní, jež pramení z hovorové improvizace, stává se výrazem um ní nového typu. PYTLÍK, Radko: *Fenomenologie humoru, aneb, Jak filozofovat smíchem*. Praha: Emporius, 2000. 119 s. ISBN 978-80-86346-04-5.

organizace jazykového materiálu, který je ukryt za „blbou“ maskou Švejka a tak na stránkách díla už p irozené vypadá jako jev nahodilý.

Alea v Nuši ov díle se neprojevuje jako intelektuální organizace jazyka, ale jako *kombinatorika faktografických prvk*, která mozaikovit slu uje kusy nesystematických informací do podoby p edpokládané správnosti. Vyskytuje se v scénické podob p edevším v žákovských odpov dích a má kulturní základ *ne tv r í, ale pseudoheuristický; ne intelektuální, ale chytrácký; ne bohémský, ale tricksterový (šprýma ský)*. Proto v psychologickém a kulturním plánu se aleatorická komika v Osudech asto opírá o bohémské motivy⁴⁶ (hospody, pivo, rva ky), zatímco u Nuši e je propojena s hádáním, tipováním, nejistotou. V logice tohoto pojetí aleatorická hrová komika má jednu velice bohatou doménu – **v ýmysl, fantazii, experiment**.

Milostný dopis, který mladý hrdina napsal své dám , má interpunkci zcela nahodilou a vymyšlenou. Zamilovanému Branislavovi se zdálo, že interpunkce obohatí expresivn jeho slova lásky:

!!!
, ?... ; " ", , ?! . – , !
? ...
, ; ?

(Kapitola Z t etí do dvanácté lásky v etn)

V této souvislosti jsou velice p ízna né výklady, které si žáci vymýšlejí, aby doplnili vysv tlení u itele srbského jazyka, který jim objasnil syntax holých v t v mezích v ty rozvité a pat i nou interpunkci na p íkladu jedoucích vlak . árka je malé nádraží, te ka kone ná a st edník v tší nádraží, kde vlak má delší p estávku a cestující si m že v bufetu dát n co na zub. Z toho plyne otázka, zdali na st edníku se dá sníst polévka s hov zím masem, nebo bude as jen na rohlík. *Sémantický dispozitiv* je železni ní infrastruktura, metafora se zv c uje, st edník je reduplikován jako pravé nádraží a živelná fantazie komiky vkládá do miniaturnosti interpunk ního znaménka prostor a dekoraci skute né nádražní jídelny. **Ne ekanost, nahodilost** v hádání a potom i v realizaci p edpoklad je fantazijní hra typu alea, která vytvá í skv lé komicky inkongruentní dvojice

⁴⁶ Viz o tom ješt PARROTT, Cecil Sir: Nenapravitelný bohém. *Prom ny*. 1981, ro . 18, . 2, s. 19-25. láněk je ást z kapitoly knihy autora *The Bad Bohemian: A life of Jaroslav Hašek, Creator of The Good Soldier Švejk*. London: Sphere Books, 1983. 275 s. ISBN: 0-349-12698-4 (první vydání vyšlo v roce 1978).

Zatímco v uvedené epizodě je základem alea pseudoeuristika, zcela chytrácký je její postoj v odpovědích hlavního hrdiny u rovní zkoušky ze Starého zákona. Odpovědi jsou také improvizace, ale ne plynulé, nýbrž toporné; ne bezúelné, ale smutující k nějakému celkovému šastně potrefenému biblickému námětu. Ohledně chování je zde hrovná komika blízká postojům mimikry, ale její riskantní, neekaná a nahodilý přístup (navíc s nadějí, že štěstí na poměně) ji určuje především jako alea: „—

...“. Ostatně jako agón, tak i alea mají v tšší uplatnění v rovině vyprávění, tedy projevují se silněji v plánu *ludus* v zápasech vyprávění s dogmaty a ve fantazijních komických výmyslech rozsáhlých komentářů, přičemž jejichž konstrukci je vedoucím postojem neekánost, překvapivost, improvizace a drzost představitosti.

E) Paidia a puerilismus v Autobiografii

Hrovný aspekt *paidia* není příliš v Nušiově díle zastoupen. V ostatních dílech byla *paidia* pozorována na základě komického sjednocení dětskosti s chováním dospělých – buď pod vlivem alkoholu v Osudech, nebo na základě primitivního kulturního pozadí jedince, anebo jako osobitá psychická úchylka inklinující k infantilnosti. Ovšem Nušiovy postoje zobrazení skutečnosti mají pevné hranice mezi světlem a světem dospělých, proto tento typ hrovné komiky zde není zřázný. Je jiná otázka, že se zde často vyskytuje infantilita, ale ta není často prvkem hrovným, takže její zařazení do plánu *paidia* není vždy vhodné.

Paidia v Autobiografii existuje skoro vždy v konkrétních projevech malých dět, které jsou představeny v prvních kapitolách díla. Komika tohoto hrovného typu je situována přímo v epizodách popisujících dětský živel, jako je například chlubení se s novými botami nebo kladení nekonečného množství různých otázek. Smích těchto epizod spoléhá na inkongruenci mezi obsahem otázky a reálným světem (*Kdo dal volovi rohy? Chodí osel do školy?*) i společenskými normami (*Proč je bicho paní Stanky oteklé?*). Stejně se můžeme setkat jako paidistický hrovný typ komická scéna, když malý Branislav řádí v kuchyni a mstí se dospělým za to, že ho za trest nechali bez večeře (nalil lampový olej do salátu, nasypal sůl do kávy atd.). Komika těchto milých forem dětskosti přirozeně úhne k infantilitě jako prvnímu stupni Boreckého taxonomie. Velmi zřídka se projevuje postoj *paidia* jako infantilní chování zralých lidí, ale přesto taková epizoda existuje – hrdinova jedenáctá láska. Byl zamilován do vdané dámy a její manžel mu sám svou ženu nabídl s podmínkou, aby se nechal u ní předstihnout bez

kalhot. Vzáp tí dostal opa nou nabídku od objektu své lásky, dáma pot ebovala d kaz, že je poctivá žena. V obou p ípadech by m l být milenec zbit. Tato hra na rozvod, rozruch, roz ílenost, rozho enost má p vodn základ paidistický, inklinuje k mimikry a agonu a její komika je rozvinuta na úrovni infantility.

Ovšem oproti plánu *paidia* je pseudohrový aspekt komiky *puerilismus* zna n rozvinutý.

Popis d tství a raných let malého hrdiny Autobiografie je odrazem obdobného starobylého m š áckého po ádku, jaký panuje v Haškových Osudech. Proto v popisu byrokratického aparátu a zkamen lých sociálních stereotyp jsou si oba spisovatelé docela blízcí. Hašek svým smíchem bourá celou íši, jeho komika je groteskn vyvrcholena, což p idává **Osud m heroikomickou tvá** a zna n tlumí skute né tragické dojmy z hrozné války, i když na n autor „Švejka“ nezapomíná.⁴⁷ Nuši se vysmívá celému sociálnímu systému, zvláš vzd lávacímu, bourá totemy u ené moudrosti konkrétn ji v plánu její mechanické, bezcitné omezenosti, ale vysmívá se prizmatem sebeironie (v Boreckého pojmosloví humoru), což jeho satirickému rázu p idává ušlechtilou jemnost, a dokonce ur itou dávku nostalgie.

Ovšem byrokracii v školství a v armád oba auto i ztvár ují nejlépe v postavách marginálních hrdin v uniform moci. To, co jsou Biegler a Dub u Haška, to jsou obrazy u ítel a celé „školské v dy“ u Nuši e. Vyprav ova ironie není nasml rována v í fakt m, p írodním zákon m a užite nosti obecných znalostí ani v í školským tradicím (i p es jejich zastaralost), ale v í povýšenosti, demagogii, omezenosti, jednostrannosti, hlouposti a krutosti školní vzd lávací metodologie, proti doslovnosti látky; proti zbyte n složitým formulacím, neúm rn podávaným nezletilc m; proti surovosti, tvrdošijnosti a celkové nehumánnosti u ítelské spole enské vrstvy, jejíž h íchy sahají od vyd ra ství (kapitola Na základní škole), p es kruté tresty, mezi kterými nej ast jší je bití, až k psychickému nátlaku, kde se užite nost v dy deformuje v prost edek trýzn a v demonstraci nad azenosti. Škola už není školou, ale je bezobsažnou mechanickou institucí prázdného šprtání nazpam (nap íklad logicky kontradiktorní v ty lekcí u ítele d jin).

⁴⁷ Technika grotesky p ípouští, aby tená nebral v domí, že všichni ti lidé, jimž se sm je, jdou vlastn na smrt, že nejedno z dobrodružství dobráckého Švejka m že každou chvíli skon ít nejtragi t jším zp sobem. **Groteska si velmi ásto takto pohrává s motivy, které by v reálném sv t vyznívaly zcela jinak.** Autor grotesky si to m že dovolil, protože udržuje tená e v atmosfé e fikce (nap . hromad ní mrtvol v parodiích shakespeareovské tragedie). Avšak sv tová válka fikcí nebyla a Hašek také nedává tená i na tuto strašnou skute nost úpln zapomenout. Své lí ení sice vede tónem že tená se nikdy vážn neobává o jeho hrdinu ani o žádného z jeho partner , na vhodném míst však dovede velmi markantn p ípomenout, že tu nejde o fiktivní boj žab a myší, ani o nekravovou rva ku mních nebo spole enskou hru. KREJ Í, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovan* . Praha: SAV, 1964 s. 460.

Puerilismus v Autobiografii je dokonalé rozvíjení Haškovy ideje o obrazu poručíka Duba v civilu. Skoro všichni učitelé se cítí členy velkého spolku a s ceremoniální vášnivostí a egocentričností nastolují své vdecké normy, často deformované až k nepoznání. Postupy učitelů jsou zcela didaktické: jsou to směšné vety historika, bohoslovceva krutost, zeměpisceva planetární demonstrace, neúspěšnost a nadutá vážnost chemika, nesmyslné postoje ve výuce cizích jazyků, nevhodná vysvětlení učitele srbského jazyka – všechno to připomíná velkou sociální pseudohru, kde dospělí lichotí svému sebevdomí a připustují ho na úkor vyplašených a zmatených žáků. Stojí připomenout jen nesmyslná témata, která byla zadávána za domácí úkoly (např. Upečená kniha) a komentář vypravěče, že si to učitelé asi dělali pro vlastní zábavu.

Nadřazenost v projevech hrubosti a tvrdošijnosti (ve vztahu „žák-učitel“) má skoro ve všech školních epizodách u Nušiče výrazně *puerilní* zpracování. Přitom školní léta jsou na jednom místě doslova porovnávána s válečnou bitvou, a to tak, že všechno budí dojem výrazného střetu mezi hrdinou a školním systémem, takže lze školu klidně pojímat jako látku zpracovanou v umělecké zabarvenosti heroikomiky a přitom zcela jako u Haška s *prostředky rozmanitého puerilního groteskního spektra*.

F) Ludické konfigurace v Autobiografii

Aspekt *ludus* je v Nušičově díle široce zastoupen. Ludická je často popisovaná realita, výrazně ludické je vyprávění – ztvárnění situace v splynutí skutečnosti a paradoxu, přitom je bohatě a rozsáhle komentuje a komentář se často mní na podtématické rozvíjení dané myšlenky i příkladu.

Tuto úlohu nejsilněji rozvíjí vypravěč, který jako narativní instance má svůj antropologický ekvivalent v hrdinovi, proto komika je výrazně soustředěna i v plánu exegeze, která neustále analyzuje diegetickou rovinu a jakoby ji znovu prožívá. Vyprávění se neustále samoidentifikuje prostřednictvím děje, a proto hravě ztvárnění situací slovy není jen technickou záležitostí narace, distancním postojem, pouhým faktografickým přístupem nebo nestranným popisujícím a zobrazujícím hlasem (což můžeme občas spatřit v ostatních dílech), je emocionálně spojeno s dějem a živě a barvitě vytváří situace, které velmi často doplňuje dlouhými hravými rozvažováními.

a) ludický agon

Antonín Měšan vidí v Haškových *Osudech* „románovou kroniku se silnými autobiografickými prvky, používající hyperboly zpodobněnou, jakým se to děje v heroikomických

*dílech po tisíciletí*⁴⁸. Zároveň jsme už před chvílí naznačili heroikomické prvky Nušiových Autobiografií zvláště s ohledem na „válečný“ pochod „bojiště“ střední školy a pedagogicky zfiltrované vady, v rámci školních předmetů vytržené ze své přirozenosti a zbyrokratizované do obkludných forem. Jako *Osudy* obsahují v chápání Měřana prvky autobiografické, tak i Nušiova kniha obsahuje nějaké základní rysy Haškova „Švejka“. Obě díla používají **hyperbolizaci**, a proto není divu, že mezi jejich komickými postoji jsou nesporné společné rysy.

Válečnou náladu, válečný pocit nalézáme v kapitolách v novaných žákovským letům a trampotám malého Branislava na střední škole a ty zejména určují agonální aspekt děje v plánu diegetickém (jako skutečné situace) a ovlivňují agonální *ludus* ve vyprávění, zvláště v plánu exegetickém. Agonální *ludus* je těsně spojen s puerilismem. Obrazy učitelů, vždy ochotných někoho přisoudit podle zásad svých disciplin (viz například kapitolu První a poslední báseň), a abstraktní obrazy školních předmetů, které jsou vždy připraveny definovat každý jev lidského života (viz například kapitolu Satek), jsou ztělesněním puerilní pedagogické byrokracie, s kterou nebohý žák v rámci románového děje neustále zápasí. V rámci vyprávění nastoluje agonální ludické situace vyprávěná. *Ludus* se může projevit buď v širším plánu situačního ztvárnění, nebo v užším plánu vyprávěná komentáře – v plánu exegeze.

Například hned poté, co učitel zempisu dal pohlavek žáku Živkovi, následuje vyprávěná v komentáři: „Všichni jsme hned pochopili, pro tento oddíl zempisu se nazývá fyzická geografie“. Je vidět, že slovní hříčka (která reduplikuje význam slova „fyzický“ a inkongruentního zapojuje do ztvárnění imaginačního obrazu „pohlavkové vady“) agonálně směřuje proti nezdravým pedagogickým metodám. Nebo komentář v souvislosti s latinskými názvy rostlin na hodinách biologie: „*Pan okresní hejtman, což je okresním hejtmanem, ten v bec nemá v dekový název, ale epa – vidíte – takový název má*“... Vynikající agonální hrový charakter má ona epizoda, kde se popisuje, jak srbský velvyslanec mluví cizím jazykem, nastudovaným podle populární školní metody:

. , , , ,
:
– ? ,
:
– ?
:

⁴⁸ Viz M. Š. AN, Antonín: Ještě jednou o Švejkově. *Proměny*. 1982, ro. 19, . 2, s. 28.

Agon v plánu *ludus* zobrazující převrací principy v deckých disciplin, modeluje situace nebo podává komentáře, při kterých jsou tyto principy zmanipulovány ve svůj opak nebo v něco zcela nepatřičného. Hravá nálada vyprávění *pekonává v zápasu p ekážky ustrnulých byrokratických a mšáckých norem – to je tento „válečný“ podklad díla*, který ztvárňuje jeho dobrodružnou povahu, jeho svérázný model cesty, i když v plánu *asu*. Reduplikující komentáře u Nušiče nebo modelace paradoxních situací na pozadí reality – jak už víme i z *Osud* – jsou jistými prostředky tohoto komického postoje. Proto agon je komický herní postoj v samotné funkci díla: v strukturaci situací opozit, v útočných komentářích, jež udávají model zápasu, bitvy, války – metaforické přirovnání není uvedeno vyprávěním v kapitole *Ve škole* náhodou:

[...]

Ovšem nelze zapomenout hlavní umlecký princip Nušičovy komiky – to je výsměch satirické ostroti, který je však docílen skrze vyprávění v sebevýsměch. Humorná složka v díle (podle Boreckého taxonomie) je silnější než ironie, a proto jeho komika – přesně tak jako Haškova, Alekova, Ilfova a Petrovova – má **více dimenzí a nedá se povrchně hodnotit jen jako pouhá satira**.

b) ludická alea

Aleatorické ztvárnění situace v plánu *ludus* je v Autobiografii celkem variabilní. Zcela aleatorický je komický princip cyklicky se opakujícího předvolávání do zásobovacího skladu. 3. Několik let po ukončení povinné vojenské služby hrdina dostal dopis, ve kterém ho armáda naléhavě žádá, aby vrátil hříbko na koně, které nepředal při odchodu. Jeho trampoty

s armádními úadny velmi připomínají „Švejka“. Hálko, co nikdy neml, jelikož sloužil u p choty, se m ní v pr b hu let na deku i na plechový šálek, zcela podle náhody a rozmar armádní byrokracie. Zahrávání si s t mi t emi p edm ty spo ívá v p ekvapivosti, v o ekávání, v náhod – t íkrát se tento princip opakuje a vytvá í anekdotické schéma chyby a nápravy, velmi podobné „rytmu“ hazardu .

Aleatorické je situa ní et zení nových lásek od t etí až po poslední, dvanáctou. Jejich ne ekanost, p ekvapivost, náhlost st ídání a navíc – *nesystemati nost událostí, nesouvislost s ni ím, jejich periodické navrstvení* připomíná práv princip hazardu. P ízna ná je láska sedmá, na kterou hrdina-vyprav zcela zapomn l. Proto se pozd ji ob as se vyptával hezkých dam, zda nebyla n která z nich touto jeho sedmou láskou. Tušení, st ílení od boku, tipování jsou známá kulturní schémata hazardu a provokované št st ny, které si vypráv ní užívá. Také bylo e eno, že fantazie a výmysl jsou plodné domény komického herního principu alea, a to práv kv li nahodilému slu ování nepat í ných jednotek. Tak nap íklad, co se týká salutování v armád , vojáci, kte í hráli ve vojenské hudb , byli povinni vzdát est vyššímu d stojníkovi „*podle charakteru svého hudebního nástroje*“. Vypráv ní se kochá p edstavou, jak by m l vzdát est nap íklad bubeník, a zda by pozdrav hrá e na bombardon nezn l zcela necenzurn .

Celkem aleatorický *ludus* v Autobiografii zahrnuje asté vyprav ovy odbo ky – typické složky roviny exegetické – ve kterých se uvažuje o v cech hypotetických podle formule, „co by se stalo, kdyby“. Známý aleatorický postoj Ostapa Bendera (*ztvárn ní možných, ale nepravd podobných situací*) je pln rozvinut u Nuši e, ale je posunut do roviny exegeze. Jedna z nich zcela připomíná úkol, který položil Švejk komisi soudních léka : *Je t íposcho ovej d m, v tom dom je v každém poschodí 8 oken. Na st eše jsou dva viký e a dva komíny. V každém poschodí jsou dva nájemníci. A te mn ekn te, pánové, v kerým roce zem ela domovníkovi jeho babi ka?*“ (Kn. I, kap. 3). V Nuši ov variaci matematický úkol, ztvárn n zcela podle komických postoj alea, zní tak:

"
 40 , 3 12 ,
 , 577 ,
 ,
 0,70 ?"

(Kapitola Matematika)

A kone n alea má v tomto díle ješt jednu ustálenou formu, tou je popisování nezdar , pr švih , neúsp ch , zkrachování, jež následovaly po n jakém riskantním a

nesprávném rozhodnutí. Například p i opravné zkoušce z historie malý Branislav t ikrát m ní
 as a místo smrti jednoho srbského národního hrdiny a tvrdí, že doty ný byl zabit t ikrát, jen
 aby vyhov l u iteli: cht l aby pan u itel m l na vybranou z n kolika smrtí. Tento ist
 hazardní pokus samoz ejm kon í nezdarem a opakováním t ídy, zároveň je ale p ed námi
 typický p ípad ludu zobrazeného, a to v modu alea.

Aleatorické situa ní inscenace nesporn mají i složku mimikry, ale mimikrický *ludus*
 Autobiografie má odlišnou povahu, kterou brzy p edvedeme.

c) ludický ilinx

V situa ní komice se ludický ilinx projevuje ast ji v plánu zobrazovaného aspektu
ludus. Otázky malého dít te a jeho následující vysv tlování, jak ho vlastn ty otázky napadly,
 p sobí všeobecný společenský zmatek. Vykojení z ádu, destabilizace, pád norem je tak
 mimo ádné, že vypráv ní nepokra uje po kulmina ním (de facto záv re ném) bodu, nerozvíjí
 situace dál, nepopisuje, co se stalo – všechno je ponecháno kulturním reflexím tená e. Tak je
 zjevné, že de facto zobrazený *ludus* je jemn doprovázen aspektem *ludus* vyprav ovým,
 narativní odml ení je hravý postoj dotvá ející primární komický efekt. V logice podobných
 efekt by pokrač ování a vysv tlení jen oslabilo razanci prudkého komického zásahu:

– ?
 – ! ? – .
 – .
 – , , :
 – , , ?
 – !
 – ?
 – ?
 – .

(Kapitola Z prvního zubu ke kalhotám)

P esto není postoj zpracování komického efektu ustálený, v p ípad pot eby naopak –
 vypráv ní bohat rozvíjí a dokresluje situace typu ilinx. Když například malý hrdina urazil
 svou tetu tím, že ji nazval „p epona“. V srbsčin se používá internacionalismus „hypotenuse“
 (. , srb.), foneticky pojato jde o slovo reliéfní, barvité a pro lov ka,
 který nezná jeho význam, m že jeho zvukomalebnot „znamenat“ to, co mu fantazie
 poskytne. Práv z té psychicko-jazykové návaznosti t ží vypráv ní a situa ní komika typu
 ilinx. Zmatek a reakce tety jsou podrobn popsáné, vypráv ní musí dokon it a dokreslit

konstruuje. Ludické mimikry je blízké aleatorickému aspektu *ludus* v zde zastoupené koncepci. Ale pokud *alea* v plánu *ludus* je následkem hravé fantazie v rozvažování o hypotetických možnostech v modu „co by se stalo, kdyby“, mimikry je skutečné vtělení vyprávění nebo hrdiny do nějaké role, která rozehrává známé napětí mezi realitou a paradoxem.

Velmi typický příklad pro mimikry je konec díla, když vypravěč popisuje interview po své vlastní smrti. Základem této situace je aleatorický prvek, ale přirozeně je tato epizoda více mimikrická než aleatorická, je v ní je široce rozvinutá celá role, hezký scénografický příběh s výraznou divadelní vizí. Příznačné je to, že samo vyprávění, které pořád mluví o výměnách rolí na cestě dospívajícího člověka, má svou vlastní roli a zahrává si s tím ozvláštněným principem komického vyobrazení.

Rolové pojetí skutečnosti nezbytně znamená i její modelování podle stanovených kritérií. *Kritériální modelace skutečnosti*, její příklady v plánu diegeze nebo exegeze, je vedoucí postoj ludického mimikry Nušova díla. Jedna názorná epizoda na začátku je spojena s rozsáhlými úvahami o užitečnosti i nesmyslnosti psaní autobiografií. Tam je popsán případ, kdy se jeden známý básník vracel zpět pod obraz a náhodou potkal autora svého budoucího životopisu. Opilý tvrdě se přiznal, že je pod tak silným vlivem alkoholu, že není schopen najít ani svůj vlastní děj. Samozřejmě v jeho pozdějším životopise byla celá ta historka popsána jako existenciální rozpaky ducha, které zeslabily i tělo. Biografický žánr tvoří kritérium ztvárnění a upravování skutečnosti v souvislosti s potřebou chválit a uznávat, a proto skutečnost je de facto kolážově sešitý nový oblek, jenž se mechanicky navléká, je rolí travestována.

Další výmluvný projev situačního vytváření v plánu mimikry je epizoda, v níž se vypravěč o postupném rozvíjení charakteru všech Branislavových spolužáků po vzoru živočicha, podle kterého měl přezdívkou na hodinách zoologie a kterou jim dal sám učitel. Tak například Ljubo Slon, přestože byl živý a mrštný chlapec, se v průběhu let stal lenivým, třeškovským, flegmatickým. *Ludus* paradoxně modeluje realitu podle zadaných rolových kritérií.

Ovšem nejvtěšší ludické mimikry je právě na začátku kapitoly zmíněný dvojí rozměr vypravěčova „pobytu“ v díle. Jednak je vyprávění aspoň odtrženo od popisovaných jevů a událostí, ale zároveň s nimi splývá v psychologickém a emocionálním plánu prožívání. Nejvtěšší ludické mimikry je právě tato snaha v dospělosti prožít moudu své dětské hlouposti a přehřívky, odvodnit je, popsat je z obojího hlediska a pocítit svét a lidi kolem v souvislosti s „pravými“ dojmy a představami dětské logiky a dětského svetonázoru. Neustálé maskování

vyprávění v šatech detské naivity je narativní koncepce Autobiografie a zároveň i plodný zdroj komické hry v aspektu ludického mimikry.

4. Závěr

Za prvé bylo už konstatováno, že karnevalový model komika na Haškových Osud je neopakovatelný, že z něj v ostatních dílech jen vysvítají jednotlivé záblesky, ale nejde v nich o to rozsáhlé a živé panorama, které před námi otevírají dobrodružství dobrého vojáka Švejka.

Za druhé bylo poukázáno na nespornou shodu mezi Autobiografií a Osudy v komice hravého modelu. Jako základní prostředky Nušičovy komiky můžeme určit transpozici, zakládající se na nějakém sémantickém dispozitivu, který se často používá pro explikaci různých dezorientačních stavů; *latentní agonální konceptuální postoj jeho satiry*, jenž v ludickém plánu ztvárňuje cestu školními třídami jako bojovný pochod; faktografickou kombinaci výmyslu, fantazie a experimentu. Slabě zastoupená paidistická linie, ale zato velmi bohatá puerilní koncepce silně sblíží toto dílo se „Švejkem“ a s romány o Ostapu Benderovi. Barvitá a reliéfní ludická perspektiva situace díla spoívá v různých způsobech vyvolávání komického efektu.

Zatím se také musí opatrně zdraznit, že komika Autobiografie daleko přesahuje hranice pouhé satiry, tak jako i ostatní zde posuzovaná díla. Ale v Nušičov románu je to výrazně vyjeho principem sebevýsměchu, humorného (Borecký) vnímání světa, při kterém je vedoucím faktorem kulturního svetonázoru vyprávění vlastní smšnost. A podobný narativní postup zaručuje tená i říst, chápat a vnímat smích díla ne jako útočný záměr, ale jako veselé prožívání vad sociálního organismu.

Tím koníme zdejší stručný pohled s nadějí, že někdy přijde čas i na podrobnější rozvíjení a hlubší analýzu nastolených témat, pohledů a názorů.

Závěr práce

Na samotném konci tohoto rozsáhlejšího textu je třeba upřesnit a zdůraznit nejen kolik závažnějších cílů. V úvodní části bylo uvedeno, že práce má před sebou tři podstatnější cíle a že se bude řídit určitými metodologickými postupy. Zpřehledníme proto jednotlivé prvotní závěry v bodu definitivního konce textu.

Cílem **definice** našich pojetí těchto závěrů bylo určit modely komického, které existují v Haškových Osudech. Pojem „model“ byl předem chápán, metodologicky a deskriptivně určen jako vžitá kulturní a společenská schéma vnímání a tvoření komiky, jež má svoje principy a zákonitosti, postupy a praxe, přirozené mechanismy a vlastní teoretickou osnovu. Zcela v souladu s takto stanoveným konceptuálním pojmem byl Hašek v román probrán optikou karnevalové teorie Michaila Bachtina a teoretických prací o hře Johana Huizingy, Rogera Cailloise a Rubena Finka. Byla nalezena řada systematických jevů, které jsou příznačné pro tyto fenomény lidské kultury, a které zároveň mají odraz v komickém světě Haškova „Švejka“. Byly naznačeny příbuznosti a vzdálenosti mezi karnevalem a hrou a pojmy byly vzájemně odlišeny i přes své nesporné společné zóny. Byly osamostatněny dva modely komiky v Osudech a byly zdůrazněny jejich příznačné rysy podle zmíněných teoretických koncepcí. Každý rys byl izolován v kontextu „Švejka“ a ke každému byly uváděny konkrétní příklady. Oba modely nadále byly analyzovány detailněji a konkrétnějšími příklady. Tak byl **cíl definice** naší práce (cíl A), jak doufáme, splněn.

Potom každý model komiky Haškova díla byl řetězci příkladů analyzován na základě vybraných scén a situací. Mnohokrát a z různých výchozích bodů byly hledány slovesné podklady vzniku komického efektu. Jazyk jako zdivo literární komiky byl neustále objektem důkladného rozboru a zároveň základem pro popis situací a obrazů, které byly brány jako umělecké jazykové kompozice. Při každé analytické proceduře jsme ukazovali na inkongruentnost slov, pojmů, myšlenek jako na podklad pro vytváření komického efektu v souladu se **stanovenou metodologií praktického postupu**. Zároveň obrovské domény komiky (jako situační a jazyková) byly podřízeny stanoveným modelům karnevalu a hry zcela podle plánované **metodologie hierarchické systematizace**. Karnevalovému modelu byla věnována celá první část textu, modelu hry (zde nazývanému hrovému modelu) byla

v nována jeho druhá část. Analýza dospěla k závěru, že ve své nemalé části komika Osud spoléhá na tená skou představitost a je mimoádně imaginativně napjatá.

Rozbor Haškova Švejka i jeho porovnání s dalšími tituly byl prováděn na pozadí teoretických úvah Vladimíra Boreckého, jehož taxonomie komiky a pojmoslovný aparát byly operativním nástrojem analytických procedur, a tak jsme se zcela přidržovali již na začátku upravené **metodologie výběru a aplikace pojmoslovného instrumentaria**. Na základě provedených podrobných rozborů a úvah můžeme považovat, jak opatřujeme, **cíl analýzy** stávající práce (cíl **B**) za splněný.

A nakonec v této části práce byla s Osudy porovnávána jednotlivá díla – vrcholná satirická díla bulharské, ruské a srbské beletrie. Došli jsme k závěru, že díla Aleka Konstantinova, Ilfa a Petrova a Branislava Nušiče nemají komický model karnevalu. Jednotlivé záblesky připomínají rudimentární karnevalové formy, ale není přítomen ten karnevalový komický živel, který Hašek vytvořil v „Švejkovi“. Zároveň jsme dospěli k závěru, že jak ohledně „Švejka“, tak i ohledně ostatních děl pojem „satira“ je příliš úzký a nedostatečný vzhledem k jejich plnokrevné umělecké hodnotě. Proto bylo by dobře uvažovat, že to jsou díla literární komiky, jejichž základním ostřím je satira, která přesto v bec nevyerpává plodné a hluboké prostory jejich komických intencí.

Ovšem podle modelu hrového porovnávání díla prokázala dosti blízké rysy s Haškovým románem, bez ohledu na primární shody a kontrasty. Hra jako modelový koncept byla pozorována v několika svých prototypch, a to jak základní formy (agon, alea, ilinx a mimikry), primitivní projevy hravosti (*paidia*), pseudohra (puerilismus) a organizované projevy hravosti (*ludus*). Zvlášť na poli *ludus* byly stručně probrány principy modelování situací komiky v plánu děje a v plánu vyprávění. Hra také nebyla pozorována samostatně, ale vždy na pozadí komiky a ve vztahu s komikou, s potenciálním komickým záměrem díla – přesně v rámci naznačené **metodologie konceptualizace práce**. Ve všech zmíněných závěrech se snad můžeme i poslední cíl práce (**cíl konfrontace – C**) považovat za splněný.

Zbývá slíbit, že Haškovu Švejkovi zůstaneme i nadále věrní. Pokud ne všechny, tak jistě značnou část pomínutých bodů komparativní této části práce rozvineme v nedalekém budoucnu. Dalo se ještě mnoho k tomu říci, uvádět další příklady a podrobněji je zkoumat, ovšem vedoucím imperativem v tomto oddílu textu byla stručnost. Mohli jsme si ji dovolit v části porovnání, které mělo povahu přehledu, ale nikoliv při probírání Haškova Švejka, o kterém je napsáno obrovské množství knih. Podrobnost výkladu v první a druhé části disertace byla nezbytná právě vzhledem k snaze prokázat náš záměr a jeho praktické závěry stanovené v jednotlivých kapitolách, jako inovativní na pozadí už obrovského masivu literární -

kritických textů o Švejkovi. Zda jsme opravdu odhalili něco nového, rozhodnou jená i. Nelouíme se se Švejkem definitivně, nýbrž s příslibem, že jako dobrý voják a kdy zase
ekneme: Poslušně hlásím, já jsem op t zde...

Seznam odborné literatury a použitých informací a literárních zdrojů

- ✓ ARISTOTELES: *Poetika*. P el. František Groh. Praha: Gryf, 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0
- ✓ AUSTIN, John Langshaw: *Jak ud lat n co slovy*. P el. Ji í Pechar a kol. Praha: Filosofía, 2000. 176 s. Základní filosofické texty. sv. 5. IBSN 80-7007-133-8
- ✓ BACHTIN, Michail: *Dostojevskij um lec*. P el. Ji í Honzík. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1971. 367 s.
- ✓ B LOHRADSKÝ, Václav: *Mitteleuropa. Rakouská íše jako metafora* In *P irozený sv t jako politický problém: eseje o lov ku pozdní doby*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. IBSN: 80-202-0279-X
- ✓ B LOHRADSKÝ, Václav: *Út k k uniform a pád po ádku: Švejk jako sou ást st edoevropské literatury*. *Prom ny*. 1981, ro . 18, . 2, s. 33-46
- ✓ BERNE, Eric: *Jak si lidé hrají*. P el. So a Nová. 2. vyd. Liberec: Dialog, 1992. 199 s. IBSN 80-85194-51-X
- ✓ BINAR, Ladislav: *Filozofie jazykového modelu vyjád ení komi nosti v díle Jaroslava Haška*. In Gajda, Stanisław i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 431-437. IBSN 83-86881-27-5
- ✓ BLAŽÍ EK, P emysl: *Hašk v Švejk*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. 255 s. IBSN 80-202-0294-3
- ✓ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. 91 s. IBSN 80-206-0404-9
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. 347 s. IBSN 80-7254-503-5
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. 210 s. IBSN 80-86202-65-8
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *S recesí t ikrát v recesi*. In *Odvracená tvá humoru*. Liberec – Praha: Dauphin, 1996. 200 s. IBSN 80-860119-21-7
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998. 96 s. IBSN80-7184-546-9

- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního (z našich mašibl)*. Praha: Hynek 1999. 343 s. ISBN 80-86202-38-0
- ✓ BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941. 120 s.
- ✓ CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závra*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998. 215 s. ISBN 80-902482-2-5
- ✓ CORDUAS, Sergio: N které poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka. In *Sborník prací filozofické fakulty brn nské univerzity. ada literárn v dná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, ro . 30, . 28, 1981, s. 19-27
- ✓ CORDUAS, Sergio: Golem, Robot, Švejk. In *Sborník prací filozofické fakulty brn nské univerzity. ada literárn v dná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, ro . 44, .42, 1996, s. 23-37
- ✓ ERVENKA, Miroslav: O Haškovi a jeho lidovosti. *eská literatura*. 1963, ro . 11, . 6, s. 503-505. ISSN 0009-0468
- ✓ ESKÝ NÁRODNÍ KORPUS – SYN2005. Ústav eského národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <http://www.korpus.cz>
- ✓ ERMÁK, František: *Jazyk a jazykov da: p ehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. 341 s. IBSN 978-80-246-0154-0
- ✓ ERNÝ, Václav: Za hádankami Bohumila Hrabla, pokus interpreta ní. In *Eseje o eské a slovenské próze*. Praha: Torst, 1994. 190 s. ISBN 80-85639-21-1
- ✓ ERNÝ, Václav: Král Ubu a pan Josef Švejk. In *Z d jin eského myšlení o literatu e: antologie k D jinám eské literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro eskou literaturu AV R, 2001-2005. sv. 3. s. 112-118. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ ERNÝ, František: Dobrý voják Švejk jako komický typ evropského divadla. In *Kapitoly z d jin eského divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2
- ✓ DANEŠ, František: P ísp vek k poznání jazyka a slohu Haškových osud dobrého vojáka Švejka. *Naše e*. 1954, ro . 37, . 3-6, s. 124-139.
- ✓ DANEŠ, František: Obhroublost v jazyce a e i. In *Kultura a struktura eského jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 240-245 ISBN 8024616483
- ✓ DANEŠ, František: Hašk v „Švejk“ a Vachkovo „Bidýlko“ – dva milníky ve vývoji jazyka eské prózy. In *Kultura a struktura eského jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 486. ISBN 8024616483486
- ✓ DE BONO, Edward: *Pravdu mám já, ur it ne ty*. Praha: Argo, 1998. 295 s. IBSN 80-7203-066-3

- ✓ DOBOSSY, László: N které prameny Haškova Švejka. P el. Rossová, Marcela. *eská literatura*. 1983, ro . 31, . 1, s. 60-63. ISSN 0009-0468
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil. Nedokonalost Haškových Osud . In *Netrp ná literatura*. Praha: Tors, 2007. s. 255-270. ISBN 978-80-7215-333-6
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil: Kdo je Švejk? In *Z d jin eského myšlení o literatu e: antologie k D jinám eské literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro eskou literaturu AV R, 2001-2005. sv. 3. s. 118-122. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Noviná , 1984, 205 s.
- ✓ DYK, Viktor: Hrdina Švejk. *Národní listy*. ro . 68, . 105, 1928. s. 1, 2
- ✓ EAGLETON, Terry: *Úvod do literární teorie*. P el. Petr Onufer. Praha: Triáda, 2005. 363 s. ISBN 80-86138-72-0
- ✓ EMERSON, Caryl: *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton, Princeton University Press, 1997. 297 s. ISBN 0-691-05049-X. Ruská verze tvrté kapitoly knihy: , : , ; , . , . : , . . 1997, ro . 8, . 2. (19), s. 17–83. ISSN 0136-0132
- ✓ FIEDLER, Ji í: Poznámka o autorovi. In Nuši , Branislav: *T ináct lásek, trnáctá smrt*. Praha: Mladá fronta, 1974. Kapka. s. 179-180
- ✓ FILIPEC, Josef; ERMÁK, František: *eská lexikologie*. Praha: Academia, 1985. 281 s.
- ✓ FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nev domí*. P el. Ond ej Bezdí ek. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. 253 s. ISBN 80-86123-21-9
- ✓ FRYNTA, Emanuel: Ná rt základ Hrabalovy prózy. HRABAL, Bohumil: *Automat Sv t*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1966. s. 319-331. Doslov k vydání
- ✓ FRYNTA, Emanuel: Hašek, der Schöpfer des Schwejk. Artia: Praha 1965. 145 s.
- ✓ FINK, Eugen: *Hra jako symbol sv ta*. P el. Miroslav Pet í ek. Praha: eský spisovatel, 1993. 268 s. Orientace. ISBN 80-202-0410-5
- ✓ FINK, Eugen: *Oáza št stí: myšlenky k ontologii hry*. P el. Ji í erný a V ra Koubová. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s. IBSN 80-204-0224-1
- ✓ FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971. 404 s. ISBN 0-691-06004-5

- ✓ FRAZER, James: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 1 volume, abridged edition. New York: The Macmillan Co., 1925, 752 s.
- ✓ FUčíK, Julius: Válka se Švejkem. In *Dílo Julia Fučíka*, sv. 6, *Státi o literatu e*. Praha: Svoboda, 1951. s. 122-23
- ✓ GESEMANN, Gerhard: Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare. *Slavische Rundschau*, 1931, Vol. 3, s. 404-409. Bulharská verze: http://www.liternet.bg/publish15/g_gezeman/problematicchniat.htm#1 [online]. Kv ten 2005, ro . 5, . 5 (66) [cit. 2011-22-07]. Dostupné z <http://liternet.bg/publish15/g_gezeman/problematicchniat.htm#1>. ISSN 1312-2282
- ✓ GOETHE, Johann Wolfgang von: *ímský karneval*. In BACHTIN, M. Michail: *Francois Rabelais a lidová kultura st edov ku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 369-389. Textová p íloha
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Homo citans v evropských literaturách. *Tvar: literární obýtdeník*. 2003, ro . 6, . 16, s. 1., 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury – „Svejk“ a antiromán. *eská literatura*. 1966, ro . 14, . 4, s. 328–334. ISSN 0009-0468
- ✓ GROSSMAN, Jan: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. In *Analýzy*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. Orientace. s. 22-31. ISBN 80-202-0323-0
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za sv tové války*. díl 1-2. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 434 s.
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za sv tové války*. díl 3-4. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 315 s.
- ✓ HAUSENBLAS, Karel: K výstavb „postavy“ v prozaickém textu (Na materiálu z díl M. A. Šimá ka a J. Haška). In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961, s. 153-163
- ✓ HÁJKOVÁ, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleko Konstantinov – Baj Ga u a Jaroslav Hašek – *Osudy dobrého vojáka Švejka za sv tové války*. *Homo boemicus* (*Homo bulgaricus*). . 1-2. : , 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252
- ✓ HÁJKOVÁ, Alena: K typickým rys m Haškova humoru (Ve srovnání s Polá kem a Van urou). *eská literatura*. 1983, ro . 31, . 1, s. 85-90. ISSN 0009-0468

- ✓ HODÍK, Milan; LANDA, Pavel: *Encyklopedie pro milovníky Švejka*. Praha: Academia, 1998 – 1999. ISBN 80-200-0672-9 (sv. 1, 315 s.) a 80-200-0781-4 (sv. 2, 366 s.)
- ✓ HOLÝ, Jiří: Skaz a hospodská historka. In Svatoň, Vladimír; Housková, Anna; Král, Oldřich (ed.). *Mezi okrajem a centrem: studie z komparatistiky II*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Centrum komparatistiky. Pardubice: Marie Mlejnková, 1999. s. 121-132. Zvláštní tisk časopisu Svět literatury. ISBN 80-902317-2-1
- ✓ HOLÝ, Jiří: Interpretace jako provokace. *Literární noviny*. 1992, ročník 3, číslo 8, s. 4. ISSN 1210-0021
- ✓ HOLUB, Norbert: Hašvejk a ženy. *Tvar: literární občasník*. 2003, ročník 14, číslo 8, s. 5. ISSN 0862-657 X
- ✓ HOŘÁNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992. 160 s. ISBN 80-85-214-12-1
- ✓ HOŘÁNEK, Zdeněk: Paradoxy hry. *Divadelní revue*. 2003, ročník 14, číslo 4, s. 3-10. ISSN 0862-5409
- ✓ HRALA, Milan: *Sovetská satirická próza: Zošenko, Ilf, Petrov, Kolcov*. Praha: Academia, 1966. Rozpravy SAV, sada společenských věd, ročník 76, sešit 16. 94 s.
- ✓ HRALA, Milan: Velký kombinátor Ostap Bender a jeho tvůrce. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1973. s. 315-325. Doslov
- ✓ HRALA, Milan: Groteska skutečnosti. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel; Zlaté tele*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1980. 528 s. Doslov
- ✓ HRABÁK, Josef: Některé úvahy o obecné češtině a vulgarismech v současné české próze. *Naše řeč*. 1962, ročník 45, číslo 9/10, s. 289-298. ISSN 0027-8203
- ✓ HRYCH, Ervín: *Velká kniha svobodného humoru*. Praha: Regia, 2003. 607 s. ISBN 80-86367-30-4
- ✓ HUGO, Jan (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník nespisovné češtiny: argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost: historie a provedení slov*. Praha: Maxdorf, 2009. 501 s. ISBN: 978-80-7345-198-1
- ✓ HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000. 297 s. ISBN 80-7272-020-1
- ✓ CHALUPECKÝ, Jindřich: Podivný Hašek. *Česká literatura*. 1991, ročník 39, číslo 1, s. 28–40. ISSN 0009-0468

- ✓ CHVATÍK, Kv toslav: Josef Švejk & Danny Smi ický. *Tvar: literární obtýdeník*. ro . 2, . 8, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ IVAN EV, Svetomir: U bulharského p ekladatele Švejka. *Tvorba*. . 16 (20.4.), p íl. *Kmen*, 1983, s. 9. Rozmlouval Zden k Urban
- ✓ IVAN EV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. *100+1 zahrani ní zajímavost*. ro . 20, . 7 (duben). 1983, s. 63. Rozmlouval Karel Havlí ek
- ✓ JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In *Poetická funkce*. Jino any: H&H, 1995, s. 74-105. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JAKOBSON, Roman: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. In *Poetická funkce*. Jino any: H&H, 1995, s. 55-73. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JANKOVI , Milan: Hra s vypráv ní. In *Nesamoz ejmost smyslu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 119-142. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVI , Milan: Nad Werichovým vypráv ní Osud dobrého vojáka Švejka. In *Nesamoz ejmost smyslu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 143-156. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVI , Milan: Švejkova lhostejnost k d jinám. In *Nesamoz ejmost smyslu*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1991. s. 157-159. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVI , Milan: K otázce komiky Haškova Švejka In *O eské sati e: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 272-278.
- ✓ JANKOVI , Milan: *Um lecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: N SAV, 1960. Rozpravy SAV, ada společenských v d, ro . 70, sešit 10. 68 s.
- ✓ JANKOVI , Milan: Sv t umíraje rodí. *Orientace: literatura – um ní – kritika*. 1966, ro . 1, . 1, s. 86-87
- ✓ JANKOVI , Milan: Spor o Švejka. *Literární noviny*. 1965, ro . 14, . 44, s. 1, 3. ISSN 1210-0021
- ✓ JANKOVI , Milan: Švejk na každém kroku u cíle svého života. In Kliment, Jan (ed.). *Vep ová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 20-26
- ✓ JUST, Vladimír: *Prom ny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. 304 s.
- ✓ JUST, Vladimír: Kabaretní innost Jaroslava Haška. *eská literatura*. 1983, ro . 31, . 1, s. 41-50. ISSN 0009-0468
- ✓ KANT, Immanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, 271 s. Estetická knihovna sv. 5

- ✓ KARLÍK, Petr; NEKULA, Marek; PLESKALOVÁ, Jana (ed.). a KOLEKTIV: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Lidové noviny, 2002. 604 s. IBSN 80-7106-484-X
- ✓ KAUTMAN, František: Michail Michajlovi Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život*. 1966, ro. 8, č. 5, s. 100-102
- ✓ KLOS, Elmar; TAUSSIG, Pavel: *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha: Československý filmový ústav, 1983. 46 s.
- ✓ KOCEK, Jan; KOPÍVOVÁ, Marie; KUBERA Karel (ed.): *ESKÝ národní korpus: úvod a práce uživatele*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav českého národního korpusu, 2000. 156 s. IBSN 80-85899-94-9
- ✓ KONSTANTINOV, Aleko: *Baj Ga u a jiné prozy*. Přel. Hanzová, Zdeňka. Praha: SNKLHU, 1953. 210 s. Předmluvu napsala Hanzová, Zdeňka
- ✓ KOSÍK, Karel: Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In *Zděl jiný českého myšlení o literatuře: antologie k Děl jinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2001-2005, sv. 3, s. 103-112. IBSN 80-85778-38-6
- ✓ KOSÍK, Karel: Msto a architektura světa. *Tvar: literární občasník*. 1995, ro. 6, č. 2, s. 1, 4-5. ISSN 0862-657 X
- ✓ KOSÍK, Karel: Švejk a Bugulma neboli Zrození velkého humoru. In *Století Markéty Samsové*. Praha: český spisovatel, 1993. s. 132-144. Orientace. **ISBN**: 80-202-0554-3
- ✓ KRÁL, Petr: Švejk – anděl absurdnosti. *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*. 1991, ro. 11, č. 4, s.13-20. ISSN 0862-819X
- ✓ KRÁL, Petr: *Groteska, iluze, Morálka šleha kovového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 316 s. IBSN: 978-80-7004-092-8
- ✓ KREJČÍ, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha: OSAV, 1964. 549 s.
- ✓ KUBERA, Jan: Michail Michajlovi Bachtin, Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *Československý časopis historický*. 1977, ro. 25, č. 3, s. 444. ISSN 0045-6187
- ✓ KULKA, Tomáš: Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1993, ro. 30, č. 1, s. 1-10. ISSN: 0014-1291
- ✓ KUDLKA, Viktor: Hašek v Švejk a Chaplin v Charlie. *Česká literatura*. 1983, ro. 31, č. 3, s. 242-250. ISSN 0009-0468
- ✓ KUNDERA, Milan: Zneuznávané dílo Cervantesovo. In *Zneuznávané dílo Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 9-31. IBSN 80-7108-258-9

- ✓ KUNDERA, Milan: Jeruzalémský projev: román a Evropa. In *Zneuznávané d dictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 35-46 ISBN 80-7108-258-9
- ✓ K ÍSTEK, Michal: Pojetí komi na v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka a ve Va kov pokračování Švejk v ruském zajetí a v revoluci. In Gajda, Stanisław i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 439-445. ISBN 83-86881-27-5
- ✓ LACINA, Václav: Putování za humorem. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct k esel*. P el. Nad žda Slabihoudová. Praha: Sv t sov t , 1959. s. 285-287
- ✓ LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9th ed. Oxford: University Press, 1996. 2111 s. ISBN 0-19-864214-8
- ✓ LEWIS, Paul: *Comic effects: interdisciplinary approaches to humor in literature*. Albany: State University of New York Press, 1989. 179 s. ISBN 0-7914-0022-0
- ✓ MARLOW, Frank: Triumf Dobrého vojáka. *Prom ny*. 1984, ro . 21, . 1, s. 157-162
- ✓ MATHAUSER, Zden k: *Švejkova interpreta ní anabáze*. In *Filmový sborník historický 1*. Film a literatura. Praha: eský filmový ústav, 1988. s. 173-194
- ✓ MATHAUSER, Zden k: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární obtýdeník*. 2003, ro . 14, . 8, s. 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHAUSER, Zden k: V decké kouzlo Michaila Bachtina. *Estetika: asopis pro estetiku a teorii um ní*. 1982, ro . 19, . 1, s. 59-62. ISSN: 0014-1291
- ✓ MATHAUSER, Zden k: Hašk v Švejk v ohnisku v dních systém . *Tvar: literární obtýdeník*. 2000, ro . 11, . 21, s. 4-5. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHESIUS, Bohumil: In ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. s. 22. Poznámka editora. ISBN 80-7304-026-3
- ✓ McGHEE, Paul: On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation. In Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee (ed.). *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York and London: Academic Press, 1972, s. 61-80. ISBN 0-12-288950-9
- ✓ MERHAUT, Luboš: Hašk v sv t mystifikace. In Janáková, Jaroslava; Hrabáková, Jaroslava (ed.). *eská literatura na p ed lu století*. 2., upr. vyd. Jino any: H&H, 2001. 191-222. ISBN 80-86022-82-X
- ✓ M Š AN, Antonín: *Ješt jednou o Švejkovi*. *Prom ny*. 1982, ro . 19, . 2, s. 25-28
- ✓ MEYER, Holt: Švejkovo p iznání (Psaní a písemnosti v Haškov textu). In *Sv tová literárn v dná bohemistika*. Sv.2. *Úvahy a studie o eské literatu e. Materiály z*

- I. kongresu světové literatury v době bohemistiky. Praha 28.-30. března 1995. Praha: 1996. s. 630-638. Edice K. ISBN 80-85778-16-5*
- ✓ MURPHY, Kathryn: Hus i Švejk jako obrana proti útlaku. *Britské listy*. 2003, ro. 8, . z 13.01. Dostupné z <<http://blisty.cz/art/12628.html>> ISSN 1213-1792
 - ✓ NIKOLSKIJ, Sergej: Poetika hry v dílech J. Haška. *Česká literatura*. 1986, ro. 34, . 4, s. 348-364. ISSN 0009-0468
 - ✓ OBRÁTIL, Karel Jaroslav: *Velký slovník prostých slov*. Praha: Lege artis, 1999. 314 s. ISBN 80-238-4444-X
 - ✓ ORLICKÝ, Jan: *Záhady komi na: teorie komi na, vtípu, gagu a smíchu*. Praha: Futura 2003. 262 s. ISBN 80-85523-93-0
 - ✓ OLBRACHT, Ivan: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. In *O umění a společnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 178-181
 - ✓ OUDENÍK, Patrik: *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005. 501 s. ISBN 80-7185-638-X
 - ✓ OUDENÍK, Patrik: Sláva hovním: k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela. *Literární noviny*. 1994, ro. 5, . 46, s. 6. ISSN 1210-0021
 - ✓ PARROTT, Cecil Sir: Nenapravitelný bohém. *Přemysl*. 1981, ro. 18, . 2, s. 19-25
 - ✓ PAVERA, Libor: Hra a theatrum mundi podle Macury. In Libor Pavera (ed.). *Homo ludens v české a slovenské literatuře*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav bohemistiky a knihovnictví, 2006, s. 313-318. ISBN 80-7248-385-4
 - ✓ PETÁEK, Miroslav: Eužen Fink a jeho kosmologická filozofie. In Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. Orientace. s. 7-18. Úvod. ISBN 80-202-0410-5
 - ✓ PETÁEK, Miroslav: Humor a satira. *Literární noviny*. 1992, ro. 3, . 50, s. 4. ISSN 1804-5596
 - ✓ PETÁEK, Miroslav: Od komiky k humoru. *Literární noviny*. 1994, ro. 5, . 15, s. 7. ISSN 1210-0021
 - ✓ PEIRCE, Charles: . : , 2000. 412 s. ISBN 5-8163-0014-8
 - ✓ POPECOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyšča škola, 1981. 326 s.
 - ✓ PYTLÍK, Radko: Vznik satirického typu v tvorbě Jaroslava Haška. In *O české satire: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 259-271
 - ✓ PYTLÍK, Radko: *Knihy o Švejkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1983. 479 s.

- ✓ PYTLÍK, Radko: *Toulavé house: život Jaroslava Haška, autora Osud dobrého vojáka Švejka*. 3. vyd. Praha: Emporius, 1998. 308 s. IBSN 80-901980-6-6
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Jaroslav Hašek*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1962. 139 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Švejk dobývá sv t*. Hradec Kralové: Kruh, 1983. 98 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Lidský profil Jaroslava Haška*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1979. 271 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko; LAISKE, Miroslav: *Bibliografie Jaroslava Haška soupis jeho díla a literatury o n m*. Praha: SPN, 1966. 335 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Fenomenologie humoru, aneb, Jak filozofovat smíchem*. Praha: Emporius, 2000. 119 s. IBSN 978-80-86346-04-5.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Um lecké možnosti komiky. eská literatura*. 1964, ro . 12, . 6, s. 441-464. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Boje o Švejka. eská literatura*. 1983, ro . 31, . 1. s. 5-32. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Švejk jako literární typ. eská literatura*. 1973, ro . 21, . 2, s. 131-152. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Haškova ironie d jin*. In Kliment, Jan (ed.). *Vep ová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 11-14
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Hašek, komický a tragický autor Švejka*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 43-66. IBSN 80-204-0662-X
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnoz ivý genius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: eskoslovenský spisovatel: Arký , 1991. s. 126-141. IBSN 80-202-0333-8
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Moc a smích*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 94-116. IBSN 80-204-0662-X
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Nejv tší vaše Jaroslava Haška*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 20-42. IBSN 80-204-0662-X
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Smysl nesmyslu*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 67-93. IBSN 80-204-0662-X
- ✓ RICHTEROVÁ, Sylvie: *Ticho a smích*. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997. s. 9-19. IBSN 80-204-0662-X
- ✓ SCHMID, Wolf: . : , 2003. 312 s. *Studia philologica*. IBSN 5-94457-082-2

- ✓ SCHOLÉS, Robert; KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. 328 s. ISBN 80-7294-069-4
- ✓ SOLDÁN, Ladislav: K interpretaci Haškova Švejka. *Česká literatura*. 1983, ro. 31, . 3, s. 237-241 ISSN 0009-0468
- ✓ SVATO , Vladimír: Dvojitá koncepce klasického románu. Georg Lukács a Michail Bachtin. In *Proměny dávných příběhů : o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 111-120. ISBN 80-7308-051-6
- ✓ SVATO , Vladimír: Idea karnevalizace v teorii románu. M.M. Bachtin a Goethova Italská cesta. In *Epické zdroje románu: z teorie a typologie ruské prózy*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993, s. 53-65. ISBN 80-85778-00-9
- ✓ SVATO , Vladimír: *Teorie románu a historická poetika. Kritická reflexe a mýtus ve struktuře žánru*. In *Proměny dávných příběhů : o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 95-110. ISBN 80-7308-051-6
- ✓ SVATO , Vladimír: Kritika jako pokus o prohloubení. Michail Bachtin a ruská formální škola. In *Proměny dávných příběhů : o poetice ruské prózy*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav slavistických a východoevropských studií; Pardubice: Marie Mlejnková, 2004. s. 65-80. ISBN 80-7308-051-6
- ✓ SVATO , Vladimír; HODROVÁ, Dana: Literatura a problém tvůrčího subjektu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 445-465. Doslov.
- ✓ STENDHAL: O smíchu – filosofický esej o nesnadném námětu. In *O smíchu: úvahy o umění a společnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1958, Otázky a názory (ed.). Jan Kristek a Otokár Mohyla. 131 s.
- ✓ SUS, Oleg: Traktát o poetice nadávek. In *Metamorfózy smíchu a vzteku*. Brno: Blok, 1965. s. 190-211.
- ✓ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 80-7304-026-3
- ✓ ŠALDA, František. X.: Nejnovější krásná próza česká. In *Z období zápisníku. Sv. II, Studie, medailóny a glosy z literatury české*. Praha: Odeon, 1988. 755 s.
- ✓ ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historika – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární občasník*. 2002, ro. 5, . 3, s. 5. ISSN 0862-657 X

- ✓ TEIGE, Karel: O humoru, klaunech a dadaistech. In Vlašín, Št pán a kolektiv (ed.). *Avantgarda známá a neznámá*. Sv. 1, *Od proletá ského um ní k poetismu*. Praha: Svoboda, 1971, 763 s.
- ✓ TOMAN, Jind ich: Futurismus, dadaismus nebo poetismus: poznámky o Švejkovi. *Prom ny*. 1981, ro . 18, . 2, s. 26-32
- ✓ TRÁVNÍ EK, Ji í: Kterýho Švejka, paní Müllerová? *Tvar: literární obtydeník*. 1991, ro . 2, . 34, s. 14. ISSN 0862-657 X
- ✓ TZARA, Tristan: Manifest o lásce slabé a o lásce ho ké. In De Micheli, Mario: *Um ní avantgardy dvacátého století*. P el. Vladimír Mikeš. Praha: SNKLU, 1964. Edice Teorie a kritika. s. 265-273
- ✓ VAN URA, Vladislav: O nadávkách. In *ád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 98-99
- ✓ VAN URA, Vladislav: Poznámka o humoru. In *ád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972. s. 75-80
- ✓ VLAŠÍN, Št pán (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník literární teorie*. Praha: eskoslovenský spisovatel, 1977. 472 s.
- ✓ WALL, Anthony: . In *II: , 24–26 1996 . : , 1998. . 131-140. „ . „ - „. 3. ISBN 985-125-007-5*
- ✓ , : " ". *LiterNet* - [online]. Leden 2008, ro . 8, . 1 (98) [cit. 2011-10-11]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish22/i_aleksandrova/stabilnost.htm>. ISSN 1312-2282
- ✓ , : „ ” – : , , . *LiterNet* - [online]. Listopad 2006, ro . 8, . 11 (84) [cit. 2011-10-17]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282
- ✓ , : . In . (ed.). " ", díl V. : LiterNet, 2004. [online]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish9/marnaudov/bpisateli/5/akonstantinov .htm> [cit. 16.10.2011]
- ✓ , : . In : : : : , 1989. s. 384-390. ISBN 5-01-004408-0

- ✓ , : () . In : , 1975. s. 484-495.
- ✓ , : . In , 1975. s. 72-233
- ✓ , : , 1965. 527 s.
- ✓ , : . In , 1975. s. 233-407
- ✓ , : . In , 1975. s. 447-483
- ✓ , : « » . In . . . (ed.) . : , 1993, s. 139-153. ISBN 5-233-00085-5
- ✓ , (ed.) : . : ” – ; – , 1990. 399 s.
- ✓ , : : , 1962. 104 s.
- ✓ , : : . In : , 2-3 2004. [online]. [cit. 2011-10-09]. Dostupné z: <http://www.bulgic18.com/smehat/vacheva.htm>
- ✓ , : “ ”: . In . (ed. .), : LiterNet, 2005. [online]. [cit. 2011-10-28]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish4/avacheva/nekanonichno.htm>
- ✓ , : " " . *LiterNet* - , [online]. červenec 2001, ro . 3, . 3-4 (16-17) [cit.

2011-02-11]. Dostupné z < <http://liternet.bg/publish3/gvladimirov/aleko.htm>>. ISSN 1312-2282

- ✓ , : a: " " " " – , 1992. 52 s. ISBN 954-430-143-7
- ✓ , : „ ”, 1999. 152 s. ISBN 954-423-165-X
- ✓ , : " 1992. 116 s.
- ✓ , : ? ? In 60- . (. -). : , 1997. 28 s.
- ✓ , : . In : , 1999, 464 s. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ , : . In " 1992. s. 102-115
- ✓ , : : : „ ”, 1991. 132 s.
- ✓ , : . In : , 1999. s. 294-333. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ , . – („ ”). In 60- . . - . : , 1997. . 2. s. 84-106

- ✓ , : . In .
60- . . - .
- : , 1997. . 2, s. 16-20.
- ✓ , : . In .
: , 2006. s. 175-209. ISBN: 954-01-1876-X
- ✓ , : . In .
:
, 1999. s. 334-357. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ , : . In . , .
, . (ed.). , , (.
 . .). : “ . ”, 2004, s.
375-405. ISBN 954-07-1883-X
- ✓ , : . : „ ”, 1972.
. 378 s.
- ✓ , : . In . VIII. :
, 1977. s. 45-64
- ✓ , : . . 2005, ro .
49, . 6, s. 273–310. ISSN 0042-8795
- ✓ , ; , : . : ,
1982. 304 s.
- ✓ , ; , : . : ,
1982. 321 s.
- ✓ , : . . . :
1982. 495 s.
- ✓ , : :
« » . . :
, . . . 1995,
ro . 4, . 3. (12), s. 6-5
- ✓ , : :
. : , 1966. 156 s.
- ✓ , :
(). . 1930, ro . 2, . 4, s. 353-367

- ✓ , : ; . :
 , 2009. 326 s. ISBN 978-954-09-0232-6
- ✓ , : " "
 . In . 2001, ro . 44, . 5-6, s. 28-40.
ISSN 0323-9519
- ✓ , : . : , 1960. 352 s.
- ✓ , : . . : – , 2000. 704 s.
ISBN 5-210-01488-6
- ✓ , : . In . 1994, ro . 3,
 . 9. s. 19-78 ISSN 0869-6365
- ✓ , :
 . : , 1994. 90 s. ISBN 5-87604-
019-3
- ✓ , : ().
 . 1930, ro . 2, . 4, s. 353-367
- ✓ , : . In
 : , 1994. s.188-
190. IBSN 5-210-01299-9
- ✓ , :
 : ,
 1997, ro . 6, . 1. (18), s. 34-60. ISSN 0136-0132
- ✓ , : „ ”. In
 . : , 1991. s. 162-174. ISBN 954-432-005-9
- ✓ , :
 . (100-)). In
 . IX
 . , 1983. s. 315-328
- ✓ , :
 . : « », 1997. 170 s. «
 », . 7. 18 N 5-85759-049-3
- ✓ , : . : , 1962. 292 s.
- ✓ , : *j* : , ,
j . : ,
1924. 364 s.

- ✓ , : - . *LiterNet* - [online]. Kv ten 2004, ro . 6, . 5 (54) [cit. 2009-02-01]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282
- ✓ , : (). . 1930, ro . 2, . 4, s. 353-367
- ✓ , : . 1997. 282 s. ISBN 5-89329-051-8
- ✓ , : - . In : - . . . : , 1995. s. 99-106. ISBN 954-439-348-X
- ✓ , : . - : ACADEMIA, 1931, 239 s.
- ✓ , : (" ") . 2002, ro . 59, . 18, s. 7, 5. ISSN 0861-2153
- ✓ , : . In . (60- . . -). : , 1997. 28 s.
- ✓ , : " " . *LiterNet* - [online]. Duben 2004, ro . 4, . 4 (53) [cit. 2012-23-02]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish11/vstoianov/komunikativni.htm>>. ISSN 1312-2282
- ✓ - , : „ ” : . 1995, ro . 6, . 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132
- ✓ , : . 2. : 2004. 207 s. ISBN 954-607-633-3
- ✓ , (ed.) : (1863 - 1897) - " ", 1983. 198 s.
- ✓ , : : , 1982. . 718 s.

- ✓ , : . :
1988. 464 s. ISBN: 5-06-001251-4
- ✓ , : . In .
: , 1977, s. 198-226.
- ✓ , : . : , 2000. 348 .
ACADEMIA. ISBN: 5-267-00280-1
- ✓ , : ().
. 1930, ro . 2, . 4, s. 353-367
- ✓ , : „ , ”.
. 1992, . 14, . 1, . 27-29. ISSN 0204-8523
- ✓ , : – . :
, 1962. 229 s.
- ✓ , : . In
. 1975, . 6, s. 165-198
- ✓ , : . 1.
2. *Wiener slawistischer Almanach*. Sonderband 26/1 und 26/2. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1990 – 1991. 712 s.
- ✓ , : . M : , 1996. 248 s. ISBN
5-7333-0492-8
- ✓ , : . In ,
(ed.). :
, 1978, s. 16-24
- ✓ , : – . In
. : ,
1998. s. 51-71. ISBN 954-9660-02-8
- ✓ , : . : , 1989.
188 s.

Seznam bibliografie rámcov dodrzuje pokyny metodické píru ky *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznam podle mezinárodních norem ISO 690 a ISO 690-2 (metodický materiál pro autory vysokoškolských kvalifikačních prací, verze 2.0, aktualizovaná a rozšířená)*, jejíž autorka PhDr. Eva Bratková, Ph.D. je zaměstnancem Ústavu informačních studií a knihovnictví Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Píruka je schválena *Odbornou komisí pro otázky elektronického zpřístupnění vysokoškolských kvalifikačních prací Asociace knihoven vysokých škol České republiky* a dostupná na internetové stránce Asociace: <http://www.evskp.cz/> Dokument byl připraven v rámci centralizovaného rozvojového projektu MŠMT C1/2008 „Národní registr VŠKP a úložiště závěrečných prací se službou na odhalování plagiát“.

KONEC