

Univerzita Karlova v Praze



Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Filologie – slovanské literatury

Bogdan Dichev

**Modely komického v Haškově 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
Bulgarian, Russian and Serbian fiction**

Disertační 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 dizertační práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Podpis: Mgr. Bogdan Dichev

Resumé

Klíčová slova:

literární komika, model komična, teorie karnevalu, teorie hry, imaginace, inkongruence

Práce si klade tři hlavní cíle: stanovit diferenční rysy jednotlivých komických modelů (cíl **A** – cíl definice); ukázat principy komiky „Švejka“ a její mnohozvučnost a vzácnost, technické postoje jejího vytváření a sémantické procedury jejího zrodu (cíl **B** – cíl analýzy); a nakonec dokázat, že mezi Haškovým „Švejkem“ a dalšími čtyřmi tituly bulharské, ruské a srbské satirické prózy (Baj Gaňu, Dvanáct křesel, Zlaté tele a Autobiografie) existuje nějaký obecný, pevný a monolitní základ (**model komična**), který je v každém díle specifický (cíl **C** – cíl konfrontace).

Konceptuální přístup v metodologii průzkumu je založen na přesvědčení, že jádrem uměleckého kouzla Haškova „Švejka“ je právě komika.

Metodologický přístup hierarchické systematizace podřizuje všechna známá třídění komična zde stanoveným modelům, které mají povahu zevšeobecňujících klasifikačních rámců.

Metodologie výběru a aplikace pojmoslovného instrumentaria se opírá o taxonomii komiky významného českého kulturologa Vladimíra Boreckého, jehož pojmoslovný aparát jednoznačně diferencuje formy a projevy komiky podle stanovených příznaků.

Praktický metodologický přístup spočívá v aplikaci principu inkongruence jako podstatného významového mechanismu zrození komického podnětu a realizace komického efektu.

Práce sestává ze tří částí, rozdělených na jednotlivé kapitoly. První část analyzuje komiku „Svejka“ z hlediska teorie karnevalu **Michaila Bachtina** a jeho konceptuálních východisek, vyložených v pracích o Rabelaisovi a Dostojevském. Druhá část zkoumá aspekty komiky z hlediska teorie hry **Johana Huizingy** (Homo ludens), **Eugena Finka** (Hra jako symbol světa) a **Rogera Cailloise** (Hry a lidé: maska a závrať) a přitom v některých užších postojích používá závěry a názory **Henriho Bergsona** (Smích). Třetí část porovnává komiku Haškova románu s vrcholnými satirickými díly bulharské, ruské a srbské beletrie, konkrétněji s Baj Gaňem Aleka Konstantinova, s Dvanácti křesly a se Zlatým teletem Ilfa a Petrova a s Autobiografií Branislava Nušiče.

První část se skládá z úvodních úvah a čtyř kapitol. Úvahy stanoví koexistenci dvou světů v Haškových Osudech – skutečného a karnevalového – a roli dobrého vojáka jako hrdiny-funkce poznání karnevalového světa, který jedná podle zákonů karnevalové svobody. Problematizuje se jednostranné satirické vnímání „Švejka“. Poukazuje se na základní pojmy Bachtinovy teorie

karnevalu a určuje se další vývoj rozboru v dvou hlavních aspektech: vítězství nad strachem a snižování a materializace.

První kapitola se soustřeďuje na vítězství nad strachem z několika základních bodů. Stanoví se pojem terminologické platnosti „zesměšněného strašidla“. Na základě konkrétních textových úseků se analyzují způsoby zesměšnění: prostřednictvím autodiskreditace, karnevalizující funkce Švejka, „posvátné“ armádní symboliky salutování. Nakonec se probírá idea osvobození z vnitřního strachu, z takzvaného „morálního strachu“, z „vnitřního cenzora“, která výrazně spojuje Haškův román s psychologií karnevalu v pojetí Bachtinově.

Druhá kapitola se zaměřuje na schematizaci byrokratického jazyka a vyhledává tzv. „praktický balast“ nařízení a předpisů, tj. zbytečná upřesnění, jež by v praxi mohla odlišným výkladem změnit svou primární funkci a posunout se významově vůči svému prototypu, dokonce vyvrátit svůj původní význam. Dále se znázorňuje parodické snižování některých quasipatetických postojů a vytváření zesměšňujícího dvojníka vůči vážnosti a dogmatům vojenského řádu. V poslední řadě se z několika hledisek analyzuje jazyk byrokratických dokumentů a popisují se prvky středověkého karnevalového smíchu v Haškově románu.

Třetí kapitola se věnuje snižování a materializaci v Bachtinově chápání karnevalového smíchu. Konkrétně se analýza zaměřuje na kategorie „svět naruby“ a na familiarizaci. Na začátku se vymezují základ a čtyři podstatné kategorie karnevalu, a to právě s poukazem na jeho ambivalentní přirozenost: *svět vzhůru nohama, převod do zóny familiárního kontaktu, výstřednost, karnevalové mezaliance a profanace*. Jsou zmíněny některé výhrady ohledně analýzy komiky „Švejka“ z široce pojatého prvního modelu – karnevalového. Převrácení světa je představeno skrze jednu významnou epizodu a familiarizace je spatřena na základě tzv. „totální kontextualizace“ v nepřímé diskusi s názorem **Sylvie Richterové**. Analyzována je komická aluze a probrány fáze komického přehodnocení na pozadí Jakobsonova chápání selekce a substituce v jazyce. Konečně je zóna familiárního kontaktu jako karnevalová kategorie představena ve svém nejtypičtějším projevu – v excentričnosti a extatičnosti.

Čtvrtá kapitola míří k vulgárnímu jazyku Haškova románu a jeho vztahu ke komice. Obsahuje podrobný rozbor nejvýraznějších slovních jednotek. Rozlišuje použití arogantních slov v oblasti smíchu negujícího a vitálního. Uvádějí se Bachtinovy pojmy „*druhá pravda o světě*“ a „*druhá přirozenost člověka*“, které určují karnevalovou funkci vulgarismů. V této logice může mít vulgární jazyk ludistickou funkci a odhalovat „**jinakosti**“ světa a jeho jednotlivých prvků. Před konkrétním rozбором některých emblematických „neslušných“ situací ze „Švejka“ se v pracovním plánu důsledně rozlišují pojmy „inkongruence“ a „reduplikace“ a přitom se v analýze spoléhá na výraznou roli imaginace – přesně 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 zpřehledňuje základní definice hry J. Huizingy a R. Cailloise. Na konci těchto úvah se pokouší rozlišit pojmy „karneval“ a „hra“ na základě přesvědčení, že karneval je největší a nejvzácnější 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 proměna napjatého očekávání v nic“ prázdnotu a bezobsažnost smíchu, ale že naopak stanoví hrové podklady komiky. Poslední bod kapitoly vykládá Boreckého pojem „ludismus“, který propojuje **světy imaginace, hry a komiky**, v duchu Finkova chápání hry jako radosti ze zdání.

Šestá kapitola představuje nesourodost jako jádro komiky v nepřímé debatě s článkem **Tomáše Kulky** a navrhuje pozorovat její směšnost ne jako otázku řešení paradoxní nesmyslnosti, ale jako podnět zahrát si s přestrukturovaným světem. Pokračuje v přehledu některých názorů 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 imaginační). Konečně vyjadřuje názor, že Švejkovo vyprávění je absurdní zacházení s absurdním světem, které tkví v imaginaci jako typická „*hra představitivosti*“ (**Milan Jankovič**) jako „*přenos 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 interakční hry v hospodské historce – tzv. „*pravdivé logiky neuvěřitelného*“, při které se motivační podnět obrací v konstruuující postoj. Stanoví se tři 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 přehled 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 křiky Paříže, coq-à-l'âne a zvláštní Rabelaisův postoj „počítání prostředků na vytírání“ představují jako formy Cailloisových kategorií hry **ilinx, agon a alea**.

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

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

Devátá kapitola rozlišuje hru s vyprávěním (se samotným aktem narace) a hru ve vyprávění (se strukturací situace a vyprávěného světa) a konstatuje, že některé výrazně hrové postoje spočívají 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 záměru k tomuto lapidárnímu a suchému slovu. Dále se odlišují tři principy situační komiky, mezi kterými méně zajímavější jsou **paidia** a **puerilismus** (Caillois a Huizinga) a nejdůležitější – **ludus**, čili hravě verbální podání situace jazykem vypravěče. Oproti této hravé náladě vyprávění se vymezuje *dějové uskutečnění situace*, její *dějové jádro*, jež je také typem komické hry, ale z hlediska realizace akční 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 čtyřmi 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 pseudofornu hry, které jsou však komické v situačním průběhu podle zřejmých, vnějšně podaných inkongruentních skutečností. Zvláštní bod kapitoly je analýza Švejkova proslovu ze spánku v diskusi s Bergsonovým názorem o protikladu „přirozenost versus mechančnost“, jenž je v jeho koncepci esenci smíchu. Zde zastáváme názor, že Švejkova snová hospodská historka je recesní hrou vypravěče (**Sergej Nikolskij**) s čtenářskou tradicí v principu Švejk a že komika tohoto typu hry tkví v recepci čtenáře s ohledem na sebepoznání a objevování, na nadšení z cizí intelektové kreativní moci, na vědomí vlastní nedokonalosti a nových cest nekonečnosti, což navazuje na Finkův názor, že **hra odvádí od konečného cíle**. Kapitola končí výsledným stanovením rysů komické hry v odlišnosti od obecného Finkova pojetí „radosti ze zdání“ imaginačního světa hry. - Závěrem druhé části se sjednocují model komiky karnevalové a komiky hrové na poli světové kontemplace ze strany Bachtina a symbolické spodoby světa ze strany Finka. Dvojím pohledem je nahlížena idea o svobodě v koncepcích obou autorů

a Finkův názor je určen jako nadstavbový („*hra nás osvobozuje od svobody*“). Komika je pojata jako zjevování světa, zvláště českého národního světa, v řeči a komická hra – jako bytostná otevřenost člověka světu. Letmo je poukázáno na některá stanoviska bachtinoskepticizmu, které však nevyvracejí obrovský Bachtinův přínos celosvětové kultuře.

Třetí část práce zcela navazuje na schéma analytického přístupu, které bylo uplatněno při rozboru Haškova „Švejka“. V každé ze tří kapitol poslední části se pozornost věnuje jednomu z řečených děl – respektive bulharské, ruské a srbské satirické prózy – v porovnání s komikou Osudů. Přístup k čtyřem dílům je v porovnání s přístupem 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 vůči Osudům a potom specifikum komiky konkrétního díla. Ve všech případech se konstatuje, že i přes zřejmé karnevalové složky o karnevalové komice mluvit nelze, protože vnější podoba neznamená, že jsou dodrženy vnitřní zákonitosti výstavby karnevalového světa. 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 chybějí. Můžeme tu mluvit o komice hrové. Proto analýza Baj Gaňa, románů o Ostapu Benderovi a Nušičovy 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, agon, ilinx a alea) jsou důsledně pozorovány aspekty *paidia* a puerilismus a zvláště *ludus*, který má různé, vždy zajímavé postavení jak v srbském díle, tak v ruských románech a v bulharském Baj Gaňovi. 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 dějovém jádru situační realizace, tedy tzv. situačního uskutečnění.

Závěr práce vyjadřuje naději, že cíle stanovené na začátku jsou splněny a slibuje, že se bude nadále věnovat 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 Nušić.

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 a 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 Jankovič), 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 Nikol'skij**) 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 Nušić'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
ČÁST I. KARNEVALOVÝ MODEL KOMIČNA	23
Vstupní úvahy	23
KAPITOLA I. Vítězství nad strachem: zesměšněné strašidlo – způsoby 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. Vítězství nad strachem: zesměšnění papírové pravdy	56
1. Praktický balast a významový posun prototypu	56
2. Dutý patos	62
3. Jazyk papírů	65
A) Elidování – algoritmizace cenzury	65
B) Opakování jako ritualizace výsměchu	69
C) „Absolutní tautologie“ nebo „překcentuace“	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 čtyři 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 čtyři Ferdinandy – fáze komického přehodnocení	92
D) Výstřednost při familiarizaci vysokých pojmů	97
KAPITOLA IV. Snižování a materializace: profanace – komika materiálně-tělesného „dole“	104
1. Statistický popis vulgarismů	104
2. Druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka	107
3. Smích negující a smích vitální	112
4. Nově zjevená jinakost – ludická funkce vulgárního	114
5. Rozlišení reduplikace a inkongruence – návrh pracovního pojmosloví	119
6. Analyzační pohled na některé komické scény a příhody	122
A) Jediná zábava pana Macháčka	122
B) Biftek generálmajora a jeho skatologická ideologie	124
C) Diagnóza doktora Welfera	128
D) Zvláštnosti Balounova žaludku	130
E) Popis tělesné destrukce – odpornost nebo ludismus	132
ČÁST II. HRA JAKO MODEL KOMIČNA	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. Interpretační hlediska a východiska hravého modelu Osudů	155
1. Nesourodost jako podnět komična – řešení a zahrávání si	155

2. Postava Švejka a hospodská historka – interpretační tendence a teoretické kánony problematiky	159
A) Tendence depersonalizace a funkční klasifikace	159
B) Tendence plastické vize a názorné scénografie versus tradiční chápání absence optické představy	160
C) Specifikace žánrových zvláštností hospodské historky	162
D) Hra jako absurdní zacházení s absurdním světem	166
KAPITOLA VII. Lidová pravda a karnevalové mezaliance hospodské historky v projekci Cailloisova třídění her	174
1. Logika lidové pravdy neuvěřitelného 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 schválně nastolených souvislostí a uspořádání složek neuvěřitelnosti: komika typu mimikry	187
2. Mezaliance typu <i>ilinx</i> – princip destabilizujícího empirického přebytku	189
3. Mezaliance typu <i>agon</i> – princip totální multiplikační autotematizace	194
4. Mezaliance typu <i>alea</i> – princip paradoxně objeveného smyslového kontaktu	202
KAPITOLA IX. Komika situace jako hravý princip <i>ludus</i>	210
1. Hra ve vyprávění	210
2. „Chudý“ jazyk vyprávění a jeho funkce	215
3. Tři principy situační komiky a dějové jádro situace	220
A) <i>Paidia</i> , puerilismus a <i>ludus</i>	220
B) Uskutečnění situace	222
4. <i>Ludus</i> zobrazující a <i>ludus</i> zobrazený	224
A) Paradoxnost na pozadí reality	224
B) Indexální potencialita vyprávění	229
C) Některé postoje <i>ludus</i> v ztvárnění situace	231
D) Ludické konfigurace a hra jako nekonečná možnost volby paradoxu v literární recepci	236
KAPITOLA X. <i>Paidia</i>, puerilismus a Bergsonova koncepce snové logiky v stanovení specifických rysů komiky hry	240
1. <i>Paidia</i> – agresivní ego, chaos, infantilita	240
2. Puerilismus – kvasihra a spolková dětinskost v projekci Bergsonova pojetí o mechaničnosti	244
3. Recesní hra vyprávění a snová logika	251
4. Výsledné stanovení rysů komické hry v odlišnosti od obecné radosti ze zdání	259
Závěr k dvěma modelům komiky v „Švejkovi“ – světová kontemplace	265
A) Rozjímání světa Bachtina a symbolistická spodoba Finka	265
B) Opět o válce a každodennost	266
C) Komika jako zjevování světa v řeči	267
D) Symbolická mozaika českého světa	268
E) Pocit svobody u Bachtina a Finka	269
F) Skutečno a neskutečno jako prvky národní totality	270
G) Bytostní otevřenost světu	271
H) Bachtinoskepticismus	272
I) Karnevalizace v Osudech jako demaskování a prohlednutí	273
ČÁST III. POROVNÁNÍ ŠVEJKA S VRCHOLNÝMI SATIRICKÝMI DÍLY BULHARSKÉ, RUSKÉ A SRBSKÉ BELETRIE	276
KAPITOLA XI. Baj Gaňu versus Josef Švejk	276
1. Stručná prehistorie zrodu problematické otázky „Kdo je Baj Gaňu?“	276
2. Formální a obsahové stránky díla	280
3. Karnevalová komika a Baj Gaňu	284
A) Obecně o komice Alekova díla	284

B) Absence komiky karnevalové	285
4. Komika hry v Baj Gaňovi	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 Gaňovi	298
F) Ludické konfigurace v Baj Gaňovi	299
a) ludický agon	300
b) ludická alea	300
c) ludický ilinx	301
d) ludické mimikry	303
5. Závěry	304
KAPITOLA XII. Ostap Bender versus Švejek	306
1. Vazovovi Strejcové	306
2. Nejobecnější úvahy o možných rozdílech mezi Osudy a romány o Ostapu Benderovi	309
A) Společné 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 ještě nebylo řečeno – článek Nikoly Georgieva	338
KAPITOLA XIII. Haškovy Osudy versus Nušičova Autobiografie	341
1. Zvláštnosti Nušičovy Autobiografie vůči Haškovým Osudům	342
2. Karnevalová komika a Autobiografie	347
3. Komika hry a Autobiografie	349
A) Komika typu mimikry	350
B) Komika typu ilinx	351
C) Komika typu agon	353
D) Komika typu alea	355
E) <i>Paidia</i> a puerilismus v Autobiografii	357
F) Ludické konfigurace v Autobiografii	359
a) ludický agon	359
b) ludická alea	361
c) ludický ilinx	362
d) ludické mimikry	364
4. Závěr	365
Závěr práce	367
Seznam odborné literatury a použitých informačních a literárních zdrojů	370

Modely komického v Haškově 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 začneme triviálními tvrzeními. A tak – Osudy dobrého vojáka Švejka je světově proslulé dílo, výborný a nejvzácnější příklad toho, čemu se obvykle říká humoristická literatura. Je encyklopedickým odrazem českého života na začátku 20. století, ale pečlivě 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 Haškův Švejk je syntézou, jež v sobě zahrnuje celý mnohobarevný komplex prostředků a postojů pro vytváření komiky. Ne náhodou byl mnohokrát filmován a uváděn na jeviště, je jiná otázka, jak se k tomu vyslovovala kritika.

Kritika přece nebyla vždy příliš milá k dobrému vojákově, rozpětí jejích úvah varíruje od hodnocení kategoricky ničivých 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 přehled může přivést k následujícímu závěru: velmi často kritické procedury berou komiku „Švejka“ jako samozřejmost, jako předem daný fakt, zacházejí s ní presumptivně.

Hned se musí upřesnit, že česká literárně vědecká tradice má obrovské množství odborné literatury věnované problematice Haškova románu, a to ještě více komplikuje náš úkol vzhledem k přirozené otázce, „co se vůbec ještě může říct k milionům slov vysloveným nebo napsaným o Švejkovi“. Opravdu, než odůvodníme tu neodpustitelnou drzost, nemůžeme se nezmínit o symbolických jménech, která zdobí kritický pohled na Haškův román. V počátcích problematiky píše o dobrém vojákově 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 Haškově románu v novější době jsou díla

Milana Jankoviče, Zdeňka Mathausera, Přemysla Blažička, Emanuela Frynty, Václava Bělohradského, Petra Krále, Václava Černého, Květoslava Chvatíka, Františka Daneše, Jana Grossmana, Jindřicha Chalupického, Karla Kosíka, Antonína Měšťana, Sylvie Richterové, Jindřicha Tomana, Jiřího Holého, Milana Exnera aj. Z úhlu pohledu dramaturgického a divadelního o Švejkovi uvažovali a psali mezi dalšími kulturními figurami české společnosti také Jan Werich a Jiří Voskovec, František Černý¹ a Vladimír Just, z hlediska filmového Elmar Klos a Pavel Taussig a mnozí jiní. Jako svérázná knihovna literárního díla Jaroslava Haška se osamostatňují stovky kritických prací Radka Pytlíka, jehož haškologické texty se mohou stát základem alespoň několika konkrétně zaměřených vědeckých průzkumů. Nelze se nezmínit o cizojazyčné bohemistice a nepřipomenout pár dalších jmen nejvýznamnějších odborníků na Švejka mimo Čechy, například Sergej Nikolskij, László Dobossy, Sergio Corduas, Holt Meyer, Sir Cecil Parrott (překladatel „Švejka“ do angličtiny), Svetomir Ivančev (překladatel „Švejka“ do bulharštiny, jehož překlad je považován za jeden z nejúspěšnějších),² Nikola Georgiev, který svými pracemi věnovanými Haškovi inspiroval titul disertace, a ještě celá dlouhá a nesčetná řada jmen v Haškově panteonu kritického myšlení a rozboru.

Někteří autoři se záměrně věnovali komice Haškova Švejka a z jejich plodných výkladů těží tato práce. To jsou především R. Pytlík, M. Jankovič a Př. Blažiček, S. Richterová. Ovšem nebude nepřesné tvrzení, že ustáleným zvykem je o komice tohoto díla mluvit zčásti, vykládat ji jako jeho hotovou, předem danou vlastnost, zmiňovat se o ní letmo a hlavně v odkazech na jiné souvislosti. *Výklad sémantiky komiky, vztahů pozorovaných jevů s čtenářským vnímáním, analýza jejich nosných jazykových prostředků, souvislostí mezi intencionalitou a recepcí, logických mechanismů smíchu opravdu není příliš častý.*

Proto – i když s plným vědomím o složité látce zde chystaného průzkumu a nesčetné bibliografii v této oblasti – rozhodli jsme se navrhnout nějaký konkrétnější pohled na komično v Haškově románu a klasifikovat ho v obecnějších rámcích a podle předem určených a v textu odhalených, přítomných příznaků. Takže hlavním cílem práce, na niž poukazuje i titul, je **formulovat modely Haškovy komiky v „Švejkovi“**.

¹ ČERNÝ, František: Dobrý voják Švejk jako komický typ evropského divadla. In *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2

² Viz například IVANČEV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. *100+1 zahraniční zajímavost*. roč. 20, č. 7 (duben). 1983, s. 63. nebo také IVANČEV, Svetomir: U bulharského překladatele Švejka. *Tvorba*. č. 16 (20.4.), příl. *Kmen*, 1983, s. 9.

Pod pojmem „model“ chápeme *vžité kulturní a společenské schéma vnímání a tvoření komična, 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 komično forem a pohybu, komično situace a slov a komično charakteru. Ukrajinský odborník na jazykovou komiku Georgij Počepcov vidí dva hlavní typy humoru – situační a slovní.³ Český odborník Bohuslav Brouk, žák Jana Mukařovského, se zmiňuje o komice myšlenkové.⁴ Mohou být určovány ještě mnohé další odstíny komična, 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 spočívá v tezi, že v kosmickém objemu Haškova románu, kde se kříží otázky nejrůznější povahy (existenční, žánrové, jazykovědné, kulturní, estetické atd.) *vedoucím uměleckým podnětem a jádrem umělecké 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 mnohozvučnost a vzácnost, technické postoje jejího vytváření a sémantické procedury jejího zrodu** – celkem příliš vysoké záměry pro zahraničního bohemistu (cíl B – cíl analýzy).

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

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

³ In general, two types of humor may be distinguished: situational humor and linguistic humor. POČEPCOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyšča 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, občasným letným reprodukcím a poněkud zpomalující šíři rozboru. Doufáme, že trpělivý čtenář tyto prohřešky velkoryse odpustí.

A konečně musíme připomenout jeden velmi důležitý bod metodologického základu tohoto textu. Jelikož se bude zkoumat přirozenost literární komiky, analyzační přístup potřebuje metodologický repertoár pojmů a pevné teoretické zázemí v široké a nepřehledné teorii komična (**metodologie výběru a aplikace pojmoslovného instrumentaria**). Takže na první místa základní bibliografie, která nás nasměruje v tomto složitém pátrání, musíme zařadit monografie 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 tříděním teorie komiky na tři makroteorie budeme ve svých úvahách operovat výhradně z teoretické pozice makroteorie inkongruence, tedy neshody, nesourodosti (**metodologie praktického přístupu**).⁵ Jan Mukařovský kdysi poznamenal, že žádná z teorií komična není úplná a všepjatná z hlediska rozmanitosti komických jevů. Ovšem sám dává přednost jedné vlastnosti komična – protikladu, který se podle něj projevuje především na půdě řeči, 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 těch stručných nárysech základní orientace stávající práce je už nejvyšší čas přistoupit ke konkrétním otázkám. Jaké modely komična by mohly být osamostatněny v literární komice Haškových Osudů⁷ – to je naše základní a nejhlubší otázka. Proto jí budeme věnovat větší zájem a větší textový objem disertační práce. Naopak porovnání

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 Однако есть определенное свойство, общее для всей сферы комического и заключающееся в том, что **речь всегда идет о противопоставлении двух смысловых связей**, в свете которых рассматривается данная реальность. Наиболее явственно эта двойственность проявляется в словесной остроте, поскольку значение наиболее четко выступает в речи. Особенно характерны диалогические остроты: обычная схема здесь сводится к тому, что высказывание одного из лиц, в которое это лицо вкладывает совершенно определенную смысловую связь, считая ее очевидной, другим лицом, партнером первого включается в другую связь, в которой оно неожиданно приобретает иной смысл. МУКАРЖОВСКИЙ, Ян: *Комическое*. In *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1994. s. 189. ISBN 5-210-01299-9.

Kurzivou, proložené a tučné psaní ve všech poznámkách je (není-li uvedeno jinak) naše.

⁷ O potížích překladu slova „osudy“ viz ГЕОРГИЕВ, Никола: Смехът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Лит. вестник, 1999. 464 s. ISBN 954-9602-10-9

komických modelů Osudů s každým ze zmíněných děl budeme věnovat menší část průzkumu a ponecháme to na závěr až po podrobné analýze komiky „Švejka“. Takže **z hlediska obsahově-kompozičního** se velká část práce soustředí na Haškův román a potom stručně v jedné samostatné pro každé dílo kapitole budou probrány jeho shody a odlišnosti vůči „Švejkovi“ a vzhledem ke stanoveným modelům komična. To je zcela odůvodnitelné rozhodnutí. Za první podrobnější analýza „Švejka“ je nezbytná nejen s ohledem na složitost problematiky, ale i s ohledem na obrovský souhrn literárněvědných a kritických materiálů, mezi kterými naše práce má za úkol najít prostor pro svou inovační pozici. Za druhé komparace Švejka s každým z uvedených děl je téma pro samostatnou disertační práci v oblasti rusistiky, bulharistiky a srbistiky. Naším úkolem není vyčerpat ani podrobně popsat konfrontační aspekty podobného porovnání, ale jen naznačit body možných budoucích přístupů.

Po tomto úvodu už konečně vstupme do lehkovážného, ale i těžko přístupného světa komiky Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka.

ČÁST I.

KARNEVALOVÝ MODEL KOMIČNA

Vstupní úvahy

Jeden z nejtvrdějších oříšků Haškova románu je otázka důsledného 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 válečný není. Přemysl Blažiček v úvodu své knihy Haškův Švejk dokonce polemizuje i s ustáleným pojetím většiny dosavadních kritických názorů, které určují „Švejka“ jako román protiválečný¹. Vyprávění jako by se záměrně vyhýbalo válce, oddaluje její znázornění, ponoření do válečných událostí, děj se rozmarně rozvíjí se vším všudy, ale dobrý voják, přestože se pomalu dostává blíž a blíž frontě, pořád se neocitá v jejím centru, kde by měl mít primární úděl podle autority titulu. S ohledem na tuto očividnou setrvačnost děje Nikola Georgiev vidí v Švejkovi postoje charakteristické pro vytvoření pozdějšího literárního žánru – antirománu (na Georgievův článek 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 Haškův román. Opět polemický řečeno: Osudy dobrého vojáka Švejka **nejsou dílem protiválečným**. BLAŽIČEK, Přemysl.: *Haškův Švejk*, Praha: Československý spisovatel, 2003, s. 11. ISBN 80-202-0294-3

² Tyto nekonečné Švejkovy odbočky od ústředního dějového pásma mají určitou ideově 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 průběhu 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 neskryvaných vztazích mezi vypravěčem a čtenářem, u Haška existuje latentně uvnitř díla [...] **Parodická retardace makrostruktury románu se odráží i v mikrostruktuře Švejkových povídek**. GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury – „Švejk“ a antiromán. *Česká literatura*. 1966, roč. 14, č. 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 světě věčnosti (zbraně, bitvy, krev) a v kosmu duše (strach, hrůza, utrpení) vždy pomíjející vzhledem ke skrytým pravděpodobnějším orientacím tohoto díla?

Přemysl Blažiček 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 účastníka válečné operace. Velká většina ostatních bitevních vyprávění je zfiltrována skrze kategorii „prý“. 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), důležitější je, že během Chodounského vyprávění Švejk a ostatní demonstrativně nezaujatě hrají mariáš. Blažiček to nepřímou 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.

Věnujme nejdřív pozornost několika zmínek o válce a o jejích v románu mizejících attributech.

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

³ Podrobněji viz ГЕОРГИЕВ, Никола: Пародия на съдържанието – пародия на структурата („Швейк“ и антироманът). In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. кн. 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 přízemně apolitický. Tak aspoň to „s děsivou ostroostí“ ukazují Haškovy Osudy. Toto pojetí světa vlastně necharakterizuje pouze průměr lidu v širokém slova smyslu, ale ještě sířejí všech vrstev, celého národa. Jde o sociálně nezařaditelnou většinu, kterou Nietzsche charakterizuje právě z politického hlediska jako stádo. BLAŽIČEK, P.: *Haškův Švejk*, Praha 2003, s. 11. ISBN 80-202-0294-3

Pravda – existuje něco, co vyjevuje její krvežíznivou osudnost, a to je strach o vlastní kůži; to je ještě zápach narychlo pohřbených mrtvých těl a další pekelné detaily děsu a krutosti panující na bojištích. Ale za prvé tomu strachu je věnován příliš úzký prostor, a dokonce je strach představen v aspektech karikatury a žertovnosti: Baloun se bojí hladové smrti, nějaký voják „začal již nyní pečovat o svou bezpečnost v zákopech a odněkud ze stanice přitáhl dvířka prasečího chlívků, pobitá plechem” (Kn. III, kapitola 3.). Za druhé román velice přiměřeně rozkládá naturalistické scény anatomických destrukcí vůči svému komickému horizontu: vždy lze rozpoznat, kdy se tón vyprávění mění z komického na vážný; kdy dílo opouští své původní veselé lůno a obrací svou komickou, všudypřítomnou náladu v děs a hrůzu. Zřídka se dvě emocionální hodnoty – smích a tragika – mezi sebou prolínají v aspektu černého humoru (byť je takových míst několik), ohledně těchto protipólů je Haškův „Švejk” velmi precizně vybalancován. Delimitační čára, která odděluje obě zóny – všeobecně je nazvěme komickou a děsivou – je zřídka překračována, zřídka dochází ke splývání obou systémů uměleckého zobrazení a emotivní sugesce.

Jistě, mrtvé tělo se mnohokrát objevuje na stránkách Osudů,⁵ obyčejně ve vyprávění některé z postav (však jenom jednou přímo na scéně probíhajících událostí a k tomu se později vrátíme!), ale položen na půdě 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 „*kteřá se zakládá ...na bipolárních inkongruentních opozicích*“),⁶ jež převrací všechno ve smích – jako příklad můžeme poukázat na známou historku o majoru Sojkovi, „tragicky“ zahynul doslova na roztrhání těla v důsledku své nenasytosti (Kn. III, kap. 2). Tam, kde znak smrti, bolesti, hrůzy v uměleckém realismu symetricky odpovídá kulturním předpojatostem, kde existuje čistě 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 „vědí“, kde je komično a kde hrůza, a ty dvě kategorie dílo nemíchá.

⁵ Například jiné obvinění proti Osudům spočívá v tom, že tento román je přespříliš krvavý. Jedna bulharská badatelka, profesním zaměřením psychiatr, napočítala na stránkách románu přes dvě stě druhů smrti a vražd, což podle ní nepochybně svědčí, kromě o spisovatelově vynikající lékařské erudici, také i o nepředstavitelné krutosti díla – viz: ЦУРАКОВА, Фани: "Ако не намерите въже, обесете го с чаршаф". *Общество и право*. 1992, год. 14, кн. 1, с. 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 člověk, Švejk ví, co chce. Ví, kde je rozum a kde je hloupost.“ JANKOVIČ, Milan: Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 143. IBSN 80-202-0326-5 (tou citací odkazujeme také na PYTLÍK, Radko: *Švejk dobývá svět*. Hradec Kralovce: Kruh 1983, s. 86-87).

Jaké je však vykreslení války v převážné části románu? A nejenom války, měli bychom odpovědět na výzvu otázky: pokud pod pojmem „válka“ je zahrnuto zobrazení světa, pokud je válka živou historickou skutečností, skrze kterou se svět proměňuje, jaké je vykreslení samého světa v Osudech Josefa Švejka.

V nesčetné řadě vědeckých úvah a článků o tomto románu se často užívají konstrukce posesivní nominace, které víceméně mají povahu kritického pojmosloví: Švejkovo chování, Švejkovo myšlení, Švejkovy úvahy aj. Tyto nominující výrazy jsou zároveň hodnotící a obyčejně se vztahují k protikladu „skutečnost – dobrý voják“. Všeobecně se má za to, že zacházení dobrého vojáka se vším je v rozporu se vším. Dokonce i ohledně samotného svého bezpečí dobrý voják dělá právě to, co je nepřípustné: převléká se do ruské uniformy a nechá se zajmout svou vlastní armádou; krade slepici manželům Istvánovým, za což se vystavuje riziku být zastřelen pro marodérství; provokuje členy lékařské komise svým drzým chováním (*„Poslušně hlásím, pane štábarct, že už delší jazyk nemám.“ Nastala zajímavá rozprava mezi Švejkem a komisí. Švejk tvrdil, že učinil tu poznámku, obávaje se, aby si nemyslili, že před nimi skrývá svůj jazyk.“* Kn. I, kap. 8) aj.

Jinak však by vypadaly švejkoviny Švejka za trochu odlišných okolností recepce díla. Svět dobrého vojáka je **karnevalový svět** a on s ním jako s takovým bez výjimek zachází. Skutečnost je pro dobrého vojáka karneval, nekonečný svátek dobrotivosti, veselosti a smíchu. Sám dobrý voják se přece zřídka směje a usmívá, zato však hodně často bezstarostně zpívá, ale svým chováním a svými postoji vystavuje každou skutečnost posměchu. Dokonce i sám sobě, což je podle Bachtinovy formulace karnevalového smíchu jeho podstatná součást – univerzálnost. Takže román nabízí dvojí úhel pohledu – skrze svět skutečnosti a skrze svět karnevalu, svět Švejkův. Potíže spojené s pochopením a analýzou této literární postavy jsou často důsledkem toho, že je dobrý voják vnímán jako postava stejného románového světa, ve kterém se točí hříšná zeměkoule lidstva pohlceného destruktivní silou války a zla.

Takže v Haškově románu **jsou dva světy – přítomnosti a karnevalu**. Ale neexistují odděleně, právě naopak **koexistují** v jednom nedělitelném celku. Dva světy se stále navzájem prolínají a specifičnost komických příhod je i v tom, že skutečnost si karnevalu nevšímá. Dokonce ani svět skutečnosti není samostatný, není schopen existovat ve svých vlastních obrysech, protože je pojat a znázorněn, i oživen světem karnevalu. Když se stát, důstojníci, instituce a dokonce i samotná smrt v románu snaží jednat podle svých zásad – týrat, zacházet hrubě, potlačovat, vraždit – jejich vážnost se dostává do inkongruentního komického rozporu vůči světu karnevalu. Skutečnost existuje jako sociálně historická hmota zpracovaná logikou a životními zákony karnevalovosti. Její Tantalův trest tkví v románu v tom, že chce stále

nenasytně existovat podle svých pravidel, a ač je tomu tak blízko, ač se sebevíc neustále snaží, přece marně: karneval všechno přetváří.

Měli bychom se ohradit hned proti doslovnému chápání našich úvodních úvah. Švejk se nevysmívá všemu jako osobnost, jeho personalita je amputována – chybějí jí jakékoli psychologické rysy. V Osudech jeho postava existuje jako hrdina-funkce a všemu se „vysmívá“ právě ta funkce. Dobrý voják je hrdina-funkce nejenom vyprávění, kterému je podřízen, jak to přesně definuje Nikola Georgiev,⁸ nejenom ohledně svých povídání a svých činů, nejenom ohledně rozkladu jazyka, jak o tom uvažuje Sylvie Richterová⁹. Je také **hrdina-funkce poznání karnevalového světa**, klíč k jeho zamknutým prostorům pochopení, které se zjevně maskují jako jasný, ulevující, lákavý a laciný smích. Smích to doopravdy je, ale jeho filozofie nemá mnoho společného s primárními dojmy směšných cirkusových situací a blbých vaudevillových nedorozumění. Tento smích je jen pro ty, kteří jsou ochotni dívat se na Haškův román jako na prostě zábavné humoristické dílo.

V Osudech existuje jiná, mnohem duchaplnější komika, která je vybudována podle zákonů karnevalové existence. Má svou duši, a jako systém, který je zcela opačný systému sociálně historických skutečností, má svou „nadpřirozenou“ z hlediska světa těchto skutečností logiku. Tato logika existuje i mimo Švejkovy příhody a nekonečné proslovy, a pokud mluvíme o komickém pohledu na svět, je skoro všude a dobrý voják tuto logiku znázorňuje, upevňuje, motivuje. Švejk jedná zcela logicky a srozumitelně – podle zákonů karnevalové nerozumnosti, karnevalové bezzákonnosti, čili lépe řečeno **karnevalové svobody**. Svět skutečnosti si přítomnost karnevalového světa ani neuvědomuje; naopak – karnevalové vnímání světa skutečnosti je dáno samotnou povahou díla. Švejk je hrdina-funkce poznání karnevalového světa, téhož světa, jenž je docela často čtenářem viděn redukovane, jako svět satirického popírání a výsměchu.

Pro větší přesvědčivost a strukturování tohoto názoru soustředíme pozornost na několik důležitějších bodů.

⁸ Забравя се, че Швейк е образ апсихологичен, социално и битийно по-слабо конкретизиран и художествено по-силно условен, че е повече герой-функция [...] Същинският и големият бунтар в романа е това, на което Швейк като герой-функция е така силно подчинен – повествованието. ГЕОРГИЕВ, Никола: *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българи.

⁹ Nejde totiž o to, zda Švejk je génius nebo blb (tím spíš, uvědomíme-li si, že sám není ani tak postavou jako vykonavatelem rozkladné jazykové funkce). RICHTEROVÁ, Sylvie: Jasnozřivý genius a jeho slepý prorok. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 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 „překáží“ nepozornému čtenáři 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 záměrnost. Není třeba ani dokazovat, že výsměch Haškova románu má satirické ostří, které směřuje k rozpadající se říši s jejími přísnými systémy policejního a byrokratického teroru, vnucující českému člověku falešnou lásku a věrnost prohnilé moci. Vrcholem potlačování politických a občanských svobod bylo násilné uvržení českého národa do jatek války a byrokratické a právnícké 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 „*řezníky, císaři, králi a jinými potentáty a vojevůdci, kněží všech vyznání...*“, kteří vedli lidi „*v celé Evropě na jatka jako dobytek*“ (Kn. I, kap. 11/1).

Četba Haškova díla jako díla satirického je velmi lákavá, primárně nabízející se čtenářům, 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 výsměchem – 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 výsměchu, ale je i radostný, obrozující, jásavý, jelikož je neoddělitelně propojen s pocitem obnovy světa.¹² V průběhu staletí se podle Bachtinova výkladu ambivalentnost karnevalového smíchu setřela a už v XVII. století chápání tohoto fenoménu je spojeno jen s úzce soukromými, úzce typickými jevy, smích středověkých náměstí ztratil svou kontemplativní povahu (v originálu *миросозерцание* – 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 satirě: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 259-271

¹¹ Из всех возможных видов смеха мы для начала избираем только один, а именно — **смех насмешливый**. Именно этот и, как мы увидим, только этот вид смеха стабильно связан со сферой комического. Достаточно, например, указать, что вся огромнейшая область сатиры основана на смехе насмешливом. ПРОПП, Владимир: Проблемы комизма и смеха. Санкт Петербург: Алетея 1997, s. 25. ISBN 5-89329-051-8

¹² [...] в-третьих, наконец, этот смех **амбивалентен**: он **веселый, ликующий** и – одновременно – **насмешливый, высмеивающий**, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает. Таков карнавальная смех. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература 1965, s. 15.

světonázor, světonázorová 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 – měli bychom se nejdřív zastavit u otázky o samotné Švejkově postavě 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 satiričnost moc dobře nehodí a ani k němu není možné jednoznačně použít kterékoliv kritérium.

Potíže veškerého zacházení s Osudy začínají 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 uměleckého systému Osudů (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 světově známé literární postavy je i v tom,

¹³ Odvoláváme se na vydání BACHTIN, Michail: *François 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, šprýmař, filuta. Stává se Švejkem, jakmile se objevuje skutečný protihráč – Velký mechanismus. KOSÍK, Karel: *Hašek a Kafka neboli groteskní svět*. In *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. 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 revolucionáře? Genialitu Haškovu vidím v tom, že ukázal člověka a svého hrdinu jako obrovskou dimenzi, jako **rozpětí mezi extrémami**, mezi blbem a chytrákem, mezi cynikem a šlechtěným, citlivým člověkem, mezi loajálním občanem a rebelantem. KOSÍK, K.: tamtéž, s. 111.

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

¹⁸ Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с **переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ**, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое

že její „maska“ není daný, nějak stylizovaný, ztvárněný a vyobrazený ustálený útvar, který nahrazuje vlastní obličej. Ani blbost se nemůže vyhlásit totálně za Švejkovu masku, protože, jak je nesporně zdůrazňováno, tento „podstatný“ pro Švejka rys není všeobjímající – nezřídka 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 různorodého a sblížení vzdáleného*. Přece v rámci jiných názorů je maska Švejka pouhá prázdnota.

Známý článek Sylvie Richterové považuje Švejka za zrcadlo všeobjímající, vševládající 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 protihráčem *Velký mechanismus* (podobné metaforické přirovnání používá i Václav Černý²¹), a je ochoten rozpoznat v jeho způsobu chování jen masku, pod kterou se „*skrývá tvář ideální lidské přirozenosti a šlechtnosti*“ (tamtéž, s. 110, však v svém článku 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 článkem nekonečného řetězce blbosti, tj. vidí Švejka

взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 46.

¹⁹ Švejkova kulatá tvář je prostě zrcadlo, v němž se zračí systém i jeho jednotlivé složky. Kouzelné zrcadlo, neboť je v něm vidět blbost, ne však jejího nositele. [...] **Švejk je zrcadlo** a jediná v úvahu přicházející odpovědnost 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 čirý, průsvitný, nevrhá ani stín, nemá vlastní přání, nekoriguje požadavky, které jsou na něho kladeny, subjektivním zájmem ani kritickým rozumem. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 128.

²¹ V podstatě je Švejk drobný lidový človíček skrovných obzorů, ale veliké praktické zkušenosti, mravních rozměrů kolibřích, ale chuti do života nadmíru zdravé, kterého válka postaví před drtivý úkol ubránit svůj holý život před **nejstrašlivější mašinérií** společensko-mocenských sil a před násilím všech posvěcených i neposvěcených vrchností světa. ČERNÝ, 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 součásti tohoto mechanismu: „*Mechanismus bují sebereprodukci. Jediným okénkem do tohoto vesmíru je blb vědoucí, že je blb...*“ (tamtéž, s. 137). Maska, kterou Kosík diskutabilně je nakloněn považovat jen za pouhé mimikry, za ochrannou strategii, za jeden z dvou polárních extrémů, mezi kterými existuje člověk Haškova románu, Richterová vidí jako symetrickou podobu skutečnosti, jako její odraz, pod kterým nic jiného být nemůže. Protože zrcadlo svůj vlastní svět nemá a přestože 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 součást velké vesmírné blbosti – totiž, že on sám se svou maskou splývá. Problém masky není nijak méně důležitý než problém mechanismu, protože je jeho znovuznázornění. De facto opozitum, je-li dobrý voják protihráčem vůči Velkému mechanismu, nebo jeho součástí, se může formulovat v problému masky jako funkčního prvku Švejkovy postavy takto: je Švejk člověkem za maskou, nebo pouhá věc, která jako věc 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 nekonečně otevřených prostorů interpretace. Dokonce se v nich projevuje právě ta nezachytitelnost, kterou Richterová uvádí jako výraznou zvláštnost Osudů,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 špiona, generál Fink – zběha, a baronka von Botzenheim „*toprá fójak, kriplfójak pýt tapferfójak*“. Jinak řečeno slovy Sylvie Richterové, i literární kritika, jako hrdinové románu, do Švejkovy postavy projektuje své vlastní představy. Tímto skromným textem se pokoušíme o další projekci.

Střetnutí pohledů 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 hrdiny a „nepřítomnost“ války v návaznosti na problém dvojí dimenzionálnosti komiky v románovém světě Osudů – satirické a karnevalové.

²² Jeho **nezachytitelnost** je daná stoprocentní svolností velkému 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 blba i za ruského špiona, za provokatéra, simulanta, hrdinného vojáčka chudáčka před tvář staré baronky v nemocnici atd. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 128.

Shrnuto: pokud je Haškův humoristický román občas považován za „válečný“ (I. Olbracht²³), nebo častěji za protiválečný (rutinní názor kritiky před dobou demokratických změn), anebo dokonce i za román, ke kterému pojmy „válečný a protiválečný“ relevantní nejsou (P. Blažiček), je i jeho hrdina vyhlášen za protihráče vůči mašinérii blbosti, nebo za její organickou součást. Komické příhody se odehrávají ve válečné době a jsou skoro všechny spjaté s postavou dobrého vojáka, však přesto válka i Švejk – umělecká realita i hlavní postava uměleckého díla, nejzákladnější faktory tohoto románu – jsou hodnoceni různě, dokonce tak různě, že se na jejich sémantických polích opoziční 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 dělají interpretační protisměry literárně-kritických přístupů.

Počítaje se všemi složitými specifiky satirického smíchu a se vši jeho složitostí a mnohovrstevnatostí, ba i s různotvárností jeho sémantických obměn, takové problematické křížové body satirický smích 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 nevyčerpateľný. Avšak při celé své různorodosti 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**. Přečetl jsem několik válečných románů a sám jeden i konečně napsal. Ale z žádného nevysvítá celá ta ničemnost, blbost a surovost světové války, tak zřejmě, jako z knihy Haškovy. (citace podle BLAŽIČEK 1991:12)

²⁴ I kdybychom přistoupili k Osudům s ohledem na široké chápání pojmu „satira“, jaké například má Northrop Frye, zase by zůstaly nedotčeny 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 smyslově 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 uměleckých obrazů, jenž je mu blízkým svým smyslově konkrétním charakterem – tj. do jazyka literatury. **Toto přenášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizací literatury**. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. 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 tělo a lidská duše pocítují znovuzrození kosmu v jeho věčné nekončící 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, světonázor, jehož metamorfóze podléhají svět, mysl a slova.²⁶

Přitom, jak zdůrazňuje Bachtin, svátek karnevalu se nehraje, ale žije. V karnevalu není rozdělení na jeviště a hlediště, jeho procesuální chod je všudypřítomný, totální, absolutní. Samozřejmě ne všechny podstatné rysy archaické formy karnevalu (jak to rozsáhlé vykládá Bachtin v čtvrté kapitole své monografii *Dostojevskij umělec* – viz dále citaci) jsou zachytitelné a vysvětlitelné v současné literatuře. Tedy ani v *Osudech* ne. Během staletí se různé formy karnevalu transformovaly a variabilně ukládaly v kulturních vrstvách lidstva. Některé jsou zcela zřejmé, jiné existují jen v rudimentární podobě. Však jedna z jeho konstituujících složek je zřejmě přítomná a vyčlenitelná v Haškově románu.

Bachtin ve své knize *François 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 zmiňuje, 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 obrazů lidové kultury. Avšak je všeplatné tvrzení, že Švejk se ničeho nebojí, minimálně je latentně přítomné ve Švejkově nezájmu o vlastní kůži, 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. Svátečnost karnevalu, pocit obnovy světa a kosmického cyklu života jsou nerozlučně spjaty 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 (próteusově) pohyblivé formy pro své vyjádření* (parafrazí Bachtina). Podstata karnevalového

²⁶ Для раблезианской трактовки данной темы характерна не просто амбивалентность, но и явное преобладание положительного возрождающего полюса. Это – веселая и свободная игра с вещами и понятиями, но игра, имеющая далеко идущую цель. Эта цель – развеять атмосферу мрачной и лживой серьезности, окружающую мир и все его явления, сделать так, чтобы мир выглядел бы по-иному – материальнее, ближе к человеку и его телу, телесно-понятнее, доступнее, легче и чтобы и слово о нем звучало бы по-иному – фамильярно-весело и бесстрашно. Таким образом, цель эпизода – уже знакомая нам **карнавализация мира, мысли и слова**. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 412.

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

smíchu je organicky neoddělitelná 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.

Některé 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 rozřídění jednotlivých jevů v Osudech, znázornit precizněji povahu, funkce a záměrnost komična a nezahalovat ho zbytečně argumentačními prostředky zcela patřícími k jiné oblasti díla, k jinému jeho světu. To je jedno z požehnání a zároveň i z prokletí dobrého vojáka. Jeho nezbystřená tvář je také vinou a důsledkem kontaminace nesourodých analytických přístupů. Švejk je milý, bláhový a bezbranný jako malé dítě a snadno si dá poskvřnit obličej 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**. Karnevalově-groteskní forma (v Bachtinově slova smyslu) jako nositel smíchu ponižujícího a ztělesňujícího *„posvěcuje volnost výmyslu, umožňuje spojit různorodé a sblížit vzdálené, pomáhá osvobození od panujících hledisek na svět, od každé podmíněnosti, 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 nejspeciřičtější rys karnevalového smíchu (kromě 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-tělesné obnovy”* (překlad vlastní): *Smála se „druhá přirozenost člověka“, smálo se materiálně-tělesné „dole“, které nenachazelo 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” kánonů a idolů vyjadřuje osvobození člověka od pout strachu a jeho

absolutní pocit svobody. Utopičnost je však nedílnou temporální složku karnevalového smíchu, protože pocit svobody přechází do perspektivy „nedokončeného budoucna“ a lid v karnevalu si uvědomuje svou samotnou nesmrtelnost v hluboké sociálně historické perspektivě. I pod břemenem těžkého kamene *si musíme představovat Sisyfa šťastného*, prohlašuje na konci svého Mýtu o Sisyfovi Albert Camus²⁸ a jeho moderní filosofie existencialismu, geneticky blízká utopičnosti archaických dob, přechází po mostu času do starých náměstí bujného karnevalového veselí. Pokud je v dvacátém století utopický pocit svobody pro existencialismus paradoxně spjat s absurdním, pro karnevalovou archaiku je ta utopie světovým názorem 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 cykličnost v mytologickém vědomí archaických kultur postupně transformovala a přecházela do linearity historičnosti: od kategorie *tak to je* ke kategorii *tak to má být*.

V Haškově románu absurdnost dosahuje nejvyšší míry lidské existence. Syndrom umučeného 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 řečeno 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 zmnohonásobuje ji.²⁹ Jde spíš o transformaci, ne o symetrický, pasivní odraz. A tato transformace je karnevalová, jako obraz ve vypuklém zrcadlu (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 KAMIO, Албер: *Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането*. София: Народна култура 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 vypouklém zrcadle, jež může být považováno za klíč k Švejkově postavě, který ale Švejka samotného chrání před nebezpečím sebepoznání. Blbost je tu fyzikou i metafyzikou; neviditelná a nespátřitelná, vlastní blbost je mystériem vzbuzující úctu k vlastní osobě. RICHTEROVÁ, S.: tamtéž, s. 138.

1. **Vítězství nad strachem** je dáno nejčastěji obrazem takzvaného *směšného 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 vůči každé ukončenosti a preenzi na autoritu, **absolutizace relativnosti světa** – to je jenom jeden z důvodů, proč dobrý voják není snadno popsitelný a definovatelný, samotný jeho literární obraz nesmí zkamenět v pevné obrysy určité postavy, tak by pozbyl své próteusové povahy.

B) Z relativnosti světa se odvíjejí další specifické rysy – **existenciální svoboda a nepřítelství vůči každé autoritě**. V celkovém pohledu do románového děje se dá spatřit, že se Švejk nepodrobuje žádné autoritě. Nejde o to, že je často zavírán, trestán, verbálně ponižován atd. Musíme si představovat Švejka a Sisyfa jako šťastné – tíha kamene je k nepohnutí, prostor svobody je neomezený. Omezování tvrzením, že dobrý voják překonává každou nepříjemnost pouze proto, že má z pekla štěstí, je jen pouhou technickou podrobností. Elementarizující námitce, že přece je „dobrý“, poslušný a pokorný voják, který si upřímně svých nadřízených váží, mohli bychom odpovědět, že nejde o formu, ale o obsah tzv. pokornosti. Sám nadporučík Lukáš, přímý nadřízený Švejka, je pořád na útěku před svým pucflekem a nebylo by přehnané říct, že se ho vlastně bojí. Pokornost je prostředkem rozvíjení dějové linie příhod, pokud existenciální svoboda v komické relativizaci všeho a agresivita vůči pretencím na věčnost, vůči každé autoritě (armádě, církvi, státu, morálce, kultuře, lásce atd.) jsou kódem ideové intencionality románu.

2. **Snižování a materializace**, přitahování do zóny familiárního kontaktu (*в зоне фамиллярного контакта* „v rovině familiárního kontaktu“³¹) –

A) Každá abstraktní kategorie strachu (stát, moc, válka, říše, smrt a jejich patřičná symbolika) vstupuje **do zóny tělesné senzibility a tělesného ztvárnění**. V této souvislosti poukážeme znova na disput Kayser – Bachtin o podstatě grotesky. Podle Kaysera „*Groteskno, to je odcizený svět*“ (*Гротескное – это мир, ставший чужим*); „*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 vůbec nedá najít v Osudech. Zase podle formulace Bachtina – v karnevalové grotesce je ONO představeno jako směšné strašidlo³³ (překlad J. Kolára – poprvé se termín

³¹ БАХТИН, Михаил: *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 147

³² БАХТИН, Михаил: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 44–46.

³³ В гротескном мире всякое «оно» развенчивается и превращается в «смешное страшилище»... БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 57.

vyskytuje na s. 37.). Dokonce svět Osudů nepřipouští nic cizího, on ho skoro všude vesele snižuje, **přibližuje k lidskému tělu**, materializuje a osvojuje tak, že necítí žádný strach – ani ze smrti, ani ze života (nebo o něj).

B) Sjednocení polarit, sbližování nepatřičných entit a **obnovení významových aspektů jejich prvků** – všude, kde se Švejk zdá banální, známý a nakonec i podle Richterové předpověditelný, existují protipóly. Možná něco v jeho principu transformace (nikoliv jen „odražení“) světa je stejné, podobné, nabývá významu schématu, ale to je jenom ta nekonečná snaha vyhledávat příslušný „protipól“, či **obnova známého**. Komika Švejkova zacházení se vším je v napětí krátce trvající bilance mezi známou formou a novým, vždy překvapujícím obsahem.

Než se pustíme do demonstrace složek karnevalového smíchu jako vyjádření absolutní svobody se zaměřením na jeho konkrétní formy a struktury komična (protože smích je výsledkem komického podnětu), měli bychom v pohledu na tento smích zdůraznit jednu zvláštnost Haškova románu. Ne všechny momenty komična jako zdroj, „technologie“ a podnět karnevalového smíchu vycházejí z podstaty dobrého vojáka. V příhodách i v hospodských historkách kolem jeho osoby osciluje řada jiných lidí. Dobrý voják je východisko, funkce karnevalového smíchu, ale ne také jeho absolutním vládcem. Například jedna z klíčových historek, která znázorňuje velmi přesně zásadu zesměšňujícího ponižování a materializace, patří hostinskému Palivci. Jiné komické transformace absurdity světa patří jednoročnímu dobrovolníku Markovi. Dokonce sami antagonisté Švejka se stávají účastníky v karnevalizaci světa, a právě v plánu smíchu jako pocitu svobody a obnovy (konkrétně v Richterovou citované epizodě, když je dobrý voják úředně uznán za blba, protože při vstupu do místnosti, kde na něj čekají soudní lékaři, křičí: „*Ať žije, pánové, císař František Josef I.*“³⁴). Mnohé komické příchody a formulace různé povahy (scénografické, formálně jazykové, sémantické, obrazotvorné) se tvořejí jinými hrdiny, za účasti Švejka, nebo i přes jeho pasivnost. Mohou se prolínat, doplňovat, konfrontovat – stručně řečeno: „švejkovost“ v románu je větší než ji produkuje její přímý nositel.

Nakonec rádi bychom uvedli jednu citaci z knihy Michaila Bachtina *Dostojevskij umělec*, která nejpřesněji, nejstručněji a nejplněji formuluje zásady karnevalizace ohledně

³⁴ V tomto případě protipóly jsou dvojité konfigurovány: výrok Švejka je parodujícím protipólem (mohli bychom připustit), vůči oficiální řečové plakátnosti; uznávání dobrého vojáka za blba proto, že to manifestně vyslovil, je druhý protipól, který se ztvárňuje kvůli **sémantické slepotě** rakouských byrokratů – podle velmi údajného termínu Richterové – viz. RICHTEROVÁ, Sylvie: Největší vášeň 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 příhodou, jejíž smích přináší pocit svobody: první podle techniky transformace („vlastenecký“ manifest v blázinci), druhý podle formule zesměšněného strašidla (ctitelé císaře provádějí 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 světa**, vypracovaný minulými tisíciletími. Tento pocit světa, který **osvobozuje od strachu**, který maximální měrou **přibližuje svět k člověku a člověka k člověku** (všechno probíhá v rovině **familiárních styků**), svým radostným přitakáváním každé změně a blahým relativismem oponuje omezeně 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 pořádků. Právě od tohoto typu vážnosti osvobozoval člověka **karnevalový pocit světa**. Nebyla v něm ani špetka nihilismu, ani špetka prázdňě lehkomyšlnosti a pokleslého bohémského individualismu“ (BACHTIN 1971:219).*

KAPITOLA I.

Vítězství nad strachem: zesměšněné strašidlo – způsoby komického ztvárnění

Vítězství nad strachem je jen formou karnevalového plánu komična. Jeho existenciální smysl je pocit svobody – osvobození od všech kulturně 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 břemene vnitřně psychologicky a vnější sociální hrůzy. Švejkovy osudy samy transformují hrůzu v směšnost, ale zejména dobrý voják je jejich nejvíce funkčně aktivním prostředkem. Švejk není všemocný vzhledem ke komice Osudů, ale jako hrdina-funkce míří ke karnevalovému uchopení komična.

Karnevalové zesměšnění se nejčastěji uskutečňuje snižováním nebo polárními transformacemi. Těm později také bude věnována příslušná pozornost. Zde budeme pozorovat, jak se vytváří karnevalově komická podoba směšného strašidla tím, že se jeho patřičné atributy hrůzy jakoby „nevědomě“ obracejí ve zdroje smíchu, jenž přináší 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 ty tři kategorie, jejichž pretenze román bourá nezastavitelnou silou komična. 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 nepříliš častých vyprávěních o bojových událostech, státní moc existuje všude. Právě proto je její zesměšnění vysoce frekventováno na stránkách Osudů.

V své rozsáhlé monografii Přemysl Blažiček postupně a důkladně 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 zarývá do mysli čtenářů, je založena na variacích jediné kontrastní formulky: hrozba moci, která v zaslepené zuřivosti míjí svůj cíl a postihuje nanejvýš samu sebe, **komická bezmocnost moci** [...] oficiální činitelé přitom reprezentují mnohem méně manipulující funkci státní moci než její hloupost. BLAŽIČEK, P.: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 26, 31. ISBN 80-202-0294-3

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

1. Autodiskreditace hlouposti

Státní moc axiomaticky řečeno je komicky představena nejdůsledněji jednoduchým mechanismem – sebezničením. Specifikum Haškových komických řešení je vyjádřeno především ve výběru takových situací, kde se státní moc stává obětí smíchu prostřednictvím samotného svého mechanismu. Byrokracie bývá zesměšněna svými normami, důstojnictvo svými rozkazy, policejní mašinérie svými rafinovanými metodami. Není v tom žádný obrat ani převrácení, žádné přímé snižování, žádný zjevný protiklad, kdy by mohl přímo vyznít 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 četnického strážmistra Flanderky, který odhalil ve Švejkovi ruského špiona. Blažíček ve své knize tuto epizodu podrobněji analyzuje a přináší koncepci, že člověk je uzavřen ve svých mezích a nemůže v ničem jednat jinak, než mu zkušenost v jeho vlastním rámci napovídá. Tak je člověk podmíněn vidět svět takový, jak mu nařizuje 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 příhoda strážmistra Flanderky nejtypičtější extrém karnevalové komiky zesměšněného strašidla, dále ještě následuje epizoda s opilým závodčím, 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 pokřiveného výkladu skutečností, takže se rozchází 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 koncentrovaněji raport, který strážmistr píše okresnímu velitelství: „...četnickému strážmistrovi Flanderkovi se situace, čím dále psal tou podivnou úřední němčinou, vyjasňovala“, 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 vůbec místa 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 statní moci si je vědom svého postavení a svých funkcí, ale ty jsou zároveň nasměrovány proti němu. Stručněji – jde o případy, kde se samotné atributy hrůzy u sociálního nebo existenciálního strašidla (statní moc, válka, smrt) stávají prostředky jeho komického vnímání. K tomu účelu jsou potřebné epizody, kde se fantazie a skutečnost nerozcházejí. Mohli bychom připomenout ještě typičtější příklad hlouposti statní 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 většina zástupců státní moci a vojenské mašinérie 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 působivost se zesiluje i faktem, že před odhalením nepříjemného incidentu řada vojenských jednotek poslušně splňovala všechny příkazy nejvyšší instance. Počáteční dojem, systematicky a záměrně budovaný syžetem Osudů, že se všechno v Rakousko-Uhersku točí kolem blbosti (stát, občanský život, politika), se nakonec zjevuje ve své přímočaré, nezakryté podobě: šílený brigádní generál dává nesmyslné rozkazy.

Nežřídká prostředky komiky autodiskreditace spočívají 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 směšným v důsledku **transformace** svých atributů pod vlivem vnějšího, mimořádného zásahu. Taková je například komika převrácených vojenských norem a předpisů v nejvýznamnějších průběžích dvou nejvýznamnějších pitomců románu – náhle „onemocnělého“ před Budapeští kadeta Bieglera a opilého poručíka Duba, který vydal vojákům rozkaz, aby nenavštěvovali nevěstince, a sám „šel se osobně přesvědčit, zdali jeho rozkaz nebyl překročen” (Kn. III, kap. 4).

Ovšem se neúprosný zákon, přísně nařízení mohou samy změnit v svůj protipól, bez vlivu vedlejších příčin. Přesněji by se dalo říct, že jde ne o transformaci atributů hrůzy 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 působnosti – oběťmi se stávají jejich nositelé. Na stránkách Osudů se pravidlo může stát nejčastěji mutačním karikaturním rysem v dialogu se Švejkem a také s nějakým jiným hrdinou, nebo v dějovém 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) směšné strašidlo.

Nejspecifičtější a nejpřirozenější projevy dekanonizace jsou tam, kde se „strašidlo“ vědomě, v mezích svých funkcí a společenských reflexů, podle setrvačnosti svých vlastních pravidel, norem, nařízení a zákonů, mění 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. Blažíček 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 přísné 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 zemřel 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, vždyť je už seznámen se schématem prohlídky a s jeho požadavky. Jeho reakce předbíhá nařízení lékařů zcela svědomitě, tak jak později odpoví i poručíku Dubovi: „*Poslušně hlásím,*“ odpověděl Švejk salutuje, „*že si vás nepřeji poznat z té vaší špatné stránky...Poslušně hlásím, pane lajtnant, že vás chci poznat jen z té dobré stránky, abyste mne nepřinutil 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 říct, že tím předběhnutím známých formulací, že těmi jejich nečekanými zpřítomňováními Švejk realizuje formalisticky princip **ozvláštnění**. Není dokonce zapotřebí, aby byla příslušná 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 „kánonu“ a z něho vygenerovaného novotvaru a v této inkongruenci mezi starým a novým užitím dané normy se rodí komika. Mechanismus je

³ Švejkova specifičnost vystupuje do popředí zvláště v 1. dílu, a právě zde se jeho chování jeví oficiálním orgánům jako neustálá provokace. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 14.

jednoduchý – předběžný souhlas s normou ji zeslabuje, ta pozbývá své tvrdé neměnné platnosti.

Zdali to Švejk dělá záměrně nebo ne, není snadno odpovědět, přestože v některých bodech románového děje jsou určité náznaky toho, že Švejkovo chování je záměrné. Především je tu důležitější, že Švejk plní své úkoly hrdiny-funkce – karnevalizuje obrazy statní moci a proměňuje je v směšná strašidla.

Tupá přímočarost vojenských a byrokratických reflexů je občas znázorněna karikaturně, a jak ukázaly už zmíněné příklady, variabilnost proměny strachu ve směšnost se může pohybovat v docela širokých mezích: od transformace pod vlivem okolností, paradoxní změny v důsledku duševní choroby nebo jiného vnějšího zásahu; přes vnitřní přefunkcionalizaci, mutace směru působivosti mocenských předpisů (na základě sémantické slepoty podle terminologie Richterové); až k modifikačnímu principu ozvláštnění v karnevalizujícím zásahu Švejka. Ve všech příkladech, jak uvádí Blažiček, moc se stává bezmocná, ale nejenom – příznačnější je, že se stává směšná, blízká, pochopitelná ve své lidské slabosti, ve své dezorientaci, ve svých nešikovných omylech. Zesměšnění hrůzy je aktem karnevalového přibližování ke světu lidí.

Moc, síla, hrůza, hrozba, nebezpečí, agrese – vždy jsou spjaty s intuitivně eschatologickým pojetím světa. Člověk pocituje nejen svou konečnost „někdy“, ale i svou „vždy“, v každou chvíli možnou konečnost. Proto i Kayserův postulát o smyslu grotesky utvrzuje ideu, že v groteskně nejde o strach smrti, ale o **strach ze života**. Zjevení strašidla v blízkém, známém, lidském a přitom i směšném plánu náhle osvobozuje člověka od jeho nejtěžších pout. Proto i komické ztvárnění postav státní a vojenské moci, nositelů mocenské symboliky, je v Osudech propojeno s nezastavitelně plynoucí **radostí z pocitu svobody**. To je jedno z možných vysvětlení Švejkovy (a dokonce i Markovy) nebojácnosti, bezstarostnosti a spokojenosti. Naprostý Švejkův klid a otevřenost všemu je také součástí karnevalového systému komiky v Haškově románu. Ne proto, že je blb, ani proto že je podobný dítěti v tom, že vždy jeho jednání postrádá věcné souvislosti.⁴ Švejk je nositelem karnevalově „prohlašované“ svobody člověka⁵ – on ji vyvolává, vyzývá, demonstruje a kolem jeho postavy hrdiny-funkce kolují další účastníci komického přetváření karnevalového strašidla.

⁴ Ještě spíš **připomíná dítě**, které okamžitě zapomene na to, co ztratilo z dohledu, mimo jiné i z pozitivního důvodu: je mimořádně zaujato tím, co právě vidí nebo slyší. [...] malému dítěti unikají nejen nadchvilkové souvislosti věcí, ale už elementární kauzální vztahy, a spolu s tím se pro něj neprofilují ani trvalé věci samy... BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 109, 110.

⁵ Švejk není necharakterní, bezcharakterní, protože není postavou v běžném slova smyslu. Je nesen mimocharakterním principem a **ve své otevřenosti obsahuje základní záruku svobody člověka** v spoutávající dějinné situaci, agresivní vzhledem k individu; nic víc, ale také nic méně. 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 zúčastňují různé složky románu. Pozorovat Švejka izolovaně, bez ohledu na systematické souvislosti v uměleckém textu *Osudů*, je často neplodné. „Zlidštění“ 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 mnohovýstavné kompendium, mozaikovitě složená literární persóna, ve které se snadno setkávají v běžném životě neslučitelné věci, protiklady v běžném životě nesmiřitelné. Celkem vzato, co se týká vůbec Haškovy komiky, uvažovat o Švejkovi jako o obrazu symetricky přeneseném z lidského světa do světa uměleckého 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 Blažíček). Jistě, jak uvažuje Blažíček, 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 řada Švejkových jednání z úhlu pohledu karnevalového přetváření stanovených norem. Nejde tu o komiku, která je způsobena přehnanou loajalitou, ani o odhalení absurdity zvětčením rysů skutečnosti,¹⁰ ale o karnevalové zesměšnění hrůzy a represe statní mašinérie.

In *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. 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 zločinů, protože se to od něho žádá. RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnozřivý genius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 1991, s. 134. ISBN 80-202-0333-8

⁷ Jestliže žádný krok člověka nemůže nebyť vymezený, omezený, pak na druhé straně bez minimální důvěry v bytí by člověk nebyl schopen udělat jediný krok, nemohl by žít: pod hloupostí se tají na jedné straně bytostné meze člověka a na druhé jeho **bytostná otevřenost**. BLAŽÍČEK, 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, agitačně zaměřené verzi, napsané za války v Rusku) **se Švejk projevuje výhradně jako blbec**. BLAŽÍČEK, 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 zvětčuje určité rysy skutečnosti, **a tím odhaluje její absurditu**. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 200.

Už na samém začátku, když pateticky prohlašuje, že půjde „*sloužit císaři pánu až do roztrhání těla*“, a je zatčen Bretschneiderem, cestou k policejnímu ředitelství následuje takový rozhovor, který obyčejně zůstává na periférii analytické pozornosti, navíc i proto, že je letmo pronesen a ukončen bez komentářů: „*Mám slézt z chodníku?*“ „*Jak to?*“ „*Já myslím, když jsem zatčenej, 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 nepřilíš šikovném vtípkování, které dokonce připomíná šílenou konstataci docela blízkou chování a jednání předválečného Švejka, neupoutává to pozornost zkušených analytických přístupů. O několika stránkách 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 záře svou prostotou, vstoupil do kanceláře se slovy: „Dobry večer přeju, pánové, všem vespolek.“*“ (Kn. I, kap. 1). Široce pojato a mimo trestní právo – pravidla, nařízení, normy, příkazy a v dobách represe i samotné zákony nejsou povolením, ale omezením přirozené svobody člověka, je to přesný systém zakazování určitých přístupů. Když se jim dobrý voják poslušně a vyjeveně podrobuje, svým chováním je postupně ozvláštňuje, aby jejich motivace vyzněla v komickém ladění, aby se norma změnila v směšnou frašku.

Automatismus dodržování pravidel lze pochopit, když se na něj člověk podívá z distance od mechanického reflexu nebo když ho vědomě a záměrně splní za všech okolností, ale bez vlastní příčiny. Mohli bychom tento postoj ozvláštňení pracovně pojmenovat (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 blba, aniž by spatřila, že její argumentace k tomuto závěru by mohla platit v mnoha jiných případech za velezradu nebo alespoň za urážku veličenstva: „*Nížepodepsaní soudní lékaři bazírují na úplné duševní otupělosti a vrozeném kretenismu představeného komisi výše ukázané Josefa Švejka, vyjadřujícího se slovy jako „Ať žije císař František Josef I.“, kterýžto výrok úplně stačí, aby osvětlil duševní stav Josefa Švejka jako notorického blba.*“ (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 vědomy tohoto karnevalového ozvláštňení přísných 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 černožlutě žíhaného*“ zase spojeno s bezmocností. Sám osvěcen sémantickým prohlédnutím, musí předstírat sémantickou slepotu. Jde o tu známou situaci z dílu I, kapitoly 6.:

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

„Já nemoh zahálet,” prohlásil Švejk, upíraje své dobré oči v zrak inkvizitora, „já jsem se rozčílil, když jsem viděl, že všichni čtou ten manifest o vojně a nejevějí žádnou radost. Žádný volání slávy, žádný hurrá, vůbec nic, pane rado. Tak jako kdyby se jich to vůbec netýkalo. A tu já, starý voják od jednadevadesátýho regimentu, nemoh jsem se na to dívat, a tak jsem vykřikl ty věty, a já si myslím, že kdybyste vy byl na mém místě, že byste to udělal zrovna jako já. **Když je válka, musí se vyhrát a musí se volat sláva císaři pánu, to mně nikdo nevymluví.**”

Překonán a zkrušen nesnesl černožlutý 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 popřít u „vzorného“ občana náhlý výron vřelého patriotismu a oddanosti říši a císaři.

Komika této situace spočívá, jak jsme řekli, v zpětné působivosti byrokratického kánonu, v mutaci vlasteneckých pojmů a schémat vzorného občanského 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 implicitně přítomné požadavky a obětavě je odehrává, aby je diskreditoval v samotné jejich podstatě.¹¹

Zdržme se u pojmu „ozvláštnění” (rusky *отстранение*). Podle Šklovského ozvláštnění „je skoro všude tam, kde je obraz” (ŠKLOVSKIJ 2003:18). Jako základní příklad „algebraizace, automatizace věcí“ autor uvádí děj, činnost 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 nejvíc v

¹¹ Pokud se vyslovuje předsudek, podle něhož Švejk diskredituje rozkazy jejich nadměrně horlivým plněním, bývá to provázáno poukazem na železničářské stávky: stačí při nich plnit všechny předpisy a se doprava zastaví. MATHAUSER, Zdeněk: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární občasník*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 4. ISSN 0862-657 X

nevědomě prováděných dějích a v „bezobsažných“ jazykových formulích – zvláště ve formulacích příkazů a nařízení. A tím, že jím Švejka dává verbální „obraz“, vytrhává je z půdy sociálních reflexů, ozvláštňuje je. Ozvláštňování je podle Šklovského způsob věci zviditelnit, ne přiblížit je k poznání. Poznání věci je zárukou jejího bezprostředního vnímání, předběžného souhlasu s ní, jejího uvědomování jako konstanty, jako bytostné symboliky v zjednodušené formě algebraizace. Naopak vidění věci z pozice nějakého ozvláštňování (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 zřejmě dobře aplikovatelné zvláště na jeho způsob vyprávění. Tkže je celkem – z hlediska autorova řešení pohledu do prostoru literárního zpracování karnevalového smíchu – zacházení dobrého vojáka s papírovými byrokratickými pravdami, s logikou příkazů a zákazů jistou metodou ozvláštňování.¹²

Věc je zjevnější mimo rámec svého automatického vnímání, takže opačný postoj Švejka – předběhnout příkaz jeho okamžitým splněním, nebo dokonce i jeho parodickým zformulováním (*Já myslím, když jsem zatčenej, že nemám práva chodit po chodníku*) – není nic jiného než karnevalové převrácení relace „nařízení – poslušnost“. Jako důsledek 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 ozřejmuje její tupost a ubohost a nakonec se stává komická. Volání „ať žije“ a „nazdar císaři“ jsou jednak zastíněny sémantickou slepotou, jednak ozvláštňováním osvětleny sémantickým prohlédnutím. Avšak vždy se ty projevy podrobení moci a lásky k monarchii pohybují v poloze odhadnutého a splněného očekávání, předběžně deklarované poslušnosti, přehnaného konformismu a zejména jejich verbálně zvýrazněná póza pokory před násilně budovaným společenským automatismem ozvláštňuje samotné principy jeho postoje v plánu komična, a v důsledku tohoto karnevalového obrácení ho mění ve směšné strašidlo.

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

¹² O tom, že je pro Haškův styl typická metoda ozvláštňování, se zmiňuje ve své poznámce i B. Mathesius, přestože to omezuje jen na užití obecné češtiny: „*Jinými typy ozvláštňování v naší literatuře básnické jsou slezismy v poezii Bezručově, technický slovník Březinův, cizí slova v básních české dekadence. – V jazyku naší beletrie možno do této kategorie zařadit užívání obecné češtiny v próze (K.M.Čapek Chod, K. Čapek, 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 předmětu, 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 „černožlutě žíhaný dravec“) díky své „malé inteligenci“ Švejk jakoby nerozumí rétorickým otázkám soudních lékařů¹⁴ a stále jim slušně a rychle odpovídá v duchu přísnosti všech vojenských pravidel. Manifestačně, plakátově hlášená poslušnost je jen „zvláštní vnímání“ této abstrakce, „vytváření vidění“ její nesmyslnosti, vnitřní ztroskotání samotnou, organickou její formou a funkcí. To není Švejkův idiotismus, to je jeho karnevalové vstupování do zóny hrůzy, aby ji zkarikoval, aby poskvřnil její krvežíznivou symboliku a obrátil ji ve směšnou potvoru. Dovolíme si tu delší citaci kvůli její vysoké příznačnosti v komice Osudů:

Vrchní štábní lékař přistoupil těsně k Švejkovi: „To bych rád viděl, vy mořské prase, co si asi teď“ myslíte?“
„Poslušně hlásím, že já vůbec nemyslím.“
„Himldonrvetr,“ hulákal jeden z členů komise, břinkaje šavlí, „tak von vůbec nemyslí. Pročpak, vy jeden siamskej slone, nemyslíte?“
„Poslušně hlásím, že já proto nemyslím, poněvadž je to na vojně vojákům zakázáno. Když jsem byl před léty u 91. regimentu, tak nám náš pan hejtman vždycky říkal: ‚Voják nesmí sám myslet. Za něho myslí jeho představení. Jakmile voják začne myslet, už to není voják, ale nějaký prachvšivej civilista. Myšlení nevede...‘“
„Držte hubu,“ přerušil Švejka zuřivě předseda komise, „o vás už máme zprávy. Der Kerl meint: man wird glauben, er sei ein wirklicher Idiot...“
Žádnej idiot nejste, Švejku, chytřej jste, mazanej 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 nečekané a prudké – respektive komické s ohledem na předcházející situace sémantické slepoty – uvědomování nějakého prvku každodenní algebraizace vojenského aparátu a nevědomých společenských reflexů. Odhalení mechaničnosti oproti lidské přirozenosti vyvolává komický dojem, jehož výsledek – smích – působí jako sociální korektiv. V těchto příkladech se zcela zřejmě uplatňuje známé

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

Bergsonovo pojetí podstaty komična je do jisté míry příbuzné makroteorie superiority. Ovšem je očividný 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 Přece z hlediska podstaty smíchu jakožto sociálního korektivu civilně oblečený jednoroční dobrovolník Marek s cylindrem na hlavě na cvičišti jednoručáků je v psychologickém vnímání situace v nadřazené pozici oproti obrstu Schrödovi. Ten si až po dlouhém rozhořčeném čtení levit všímá, 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 hněvem Schroder nevšímá, že jednoroční dobrovolník ponižuje samotný akt salutování, nejcitlivější strunu důstojnické pýchy.

Salutování není pro vojáka jenom povinnost, je to sociální gesto veřejné demonstrace 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 věčného 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 přitom na stole* (Kn. II, kap. 3).

Sám nadporučík Lukáš je přistižen plukovníkem Krausem von Zillergutem v okamžiku neodpuštělné roztržitosti, v důsledku čehož se k plukovníkově zuřivosti ze ztráty a nálezu Maxe-Foxe přidává ještě další hněv, zformulovaný ve výtce Lukášovi, že „*nižší šarže musí vždy vzdát čest 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 budějovické anabázi Švejk vrací k nadporučíku Lukášovi, vstupuje do kanceláře s rukou zvednutou k čepici a v chůzi vzdává čest:

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

Lukáš otočil se na židli ke dveřím a zpozoroval, že se dveře pomalu a tiše otvírají. A stejně tak tiše vstoupil do kanceláře 11. marškumpanie 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, počínaje s Berlynem, k zařazování 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 tvůrčím dynamismem je přinejmenším 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 protokolárně nařizující formulaci nápisu, tak i samotný akt salutování. Při tom to vykonává dvojným způsobem a to svědčí o bohatství přístupů Haškovy komiky. Zaprvé Švejk salutuje předběžně, ještě před zavřenými dveřmi a k tomuto typu komického ozvláštňení patří ještě jedna významotvorná složka: formálně pozitivní postoj, splnění předpisu salutování, formální souhlas s vojenskou normou, byť v jejím karnevalovém spodobnění. Naopak tím, že na dveře klepá, se Švejk formálně protiví úřednické normě, jež je stanovena cedulí. Tak je jeho vstup komicky protikladný, inkongruentní: blbě narušuje (klepá) a „pokorně” splňuje (salutuje).

Interpretace však může proběhnout i opačným směrem. Ovšem zaklepání není narušení, je to znovu zdůraznění reflexu vojenské disciplíny, poslušnosti a pokory. Důležitější faktor – předvést řádnost, podrobení byrokratické etiketě moci, odhadnout předběžně to, co by se jí hodilo – eliminuje ten nižšího ranku: ceduli neklepat a vkročit. Přesně tak, podle toho typu karnevalového ozvláštňení, dobrý voják odpovídá „poslušně hlásím“ na každou rétorickou otázku soudních lékařů. Nesouhlasit s falešným liberalismem armádní administrativy, ale vyčíst jí její pompézní vznešenost neustálým přísným setrváváním 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 uskutečněno v rozporu s normou: voják vzdává čest ještě na chodbě, před zavřenými dveřmi, je presumpktivně připraven na to odehrávání, není (podle ubohého pojetí von Zillerguta) ten pravý voják, který „*do salutování má vkládat duši*”. Do tohoto činu Švejk vkládá fyzicky předpojatou pózu, prázdné zmechanizované gesto panenky v uniformě, **ozvláštňení sociálního reflexu** v jeho parodované karnevalové podobě. A když se máme vrátit k výchozímu bodu, zase je Švejkův postup komicky protikladný, inkongruentní ohledně stanovených příkazů: blbě narušuje (salutuje) a „pokorně” splňuje (klepá).

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

Ale vraťme se k jednoročnímu 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 předeepsány v dienstreglamá*”.

Ohledně Haškem zvlášť oblíbené karnevalizace symboliky vzdávání cti bychom měli zmínit ještě jednu epizodu. Jeden ze známých šilenců, hejtman Dauerling, předvolal k batalionsraportu jednoho vojáka za to, že mu nezasalutoval, „*když Dauerling jel přes náměstí ve fiakru v neděli odpůldne s nějakou slečinkou*”. Až během rozzlobené reakce pana majora Wenzla čtenář pochopí, jaká byla obranná strategie viníka: Wenzl křičí na Dauerlinga: „*Jestli voják vám již tvrdil, že vás neviděl, poněvadž právě na korze vzdával čest mně, obrácen ke mně, rozumíte, k majorovi Wenzlovi, a že nemohl se dívat dozadu na fiakr, který vás vezl, myslím, že se tomu musí věřit.*“ (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 nařízení samo oslabuje paradoxně v aktu svého zrodu. Tak i obviněný voják prostě postavil dvě autority jednu proti druhé. V monologu majora Wenzla se přísnost a nekompromisnost armádních předpisů obrací na žalobce – nižšího důstojníka: salutování je jedno, ale patří vyššímu důstojníku. Uplatňuje se princip byrokratického sebezničení podle zákonů velmi podobným zákonům divoké přírody. Důvěryhodné 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 věřit*“. Hejtman Dauerling je zesměšněn svým vlastním postojem, jeho nejmocnější argument týrání se stává jeho obviněním a trestem. Byrokracie samá požívá své obludné 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 řemeny kolem krku*“. Za to ho Dub prohlašuje za idiota, ale je za to pokárán „*latrínengenerálem*”, který mu velí Švejka „*při nejbližší příležitosti navrhnout k bronzové medali*“ (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 děsivých obrazů v směšné strašidlo může, ale nemusí proběhnout za spoluúčasti 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 věcí, který se zapojuje do inkongruetních dvojic a spolu s prvky „vysoké“ abstraktní hodnoty ducha, morálky atd. provádějí 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 hrdé vědomí, že díky své chytrosti a vynalézavosti stvořili 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 štěkat, 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, čuňata?” „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 zvěrstvech gestapáků v koncentračních táborech (RICHTEROVÁ 1997:15). Interpretační záměr Richterové v návaznosti na citované pasáže Kolářovy knihy míří k otázce absurdní demonizace boží spravedlnosti – v centru analýzy je Bieglerův 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 nadřazenosti, vědomí „božské moci“ je nesporný psychologický rys hejtmana Tayrleho, i šikovatele etapy v Dobromil. 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. Týrání vojáků, pokora před absolutní

(božskou) mocí velitelů, stálé vědomí slabých a bezprávných, že se každou chvíli mohou stát oběťmi rozmarů kruté zvůle – všechno to, co není výslovně vyjádřeno ve Švejkově historce, je tam samozřejmě a bolestně přítomné. Ale v postupném rozvíjení příběhu se hrůza mění v karikaturu, děs se mění v nezadržitelný smích. Celá historka začíná tím, že dva vojáci byli umučeni k smrti – krvežíznivá krutost je podána jen jako faktické upřesnění, mající konstruktivní a informativní vztah k situaci: „*Jednou měl jeden vopravdovskej tyfus a druhej vedle něho černý neštovice. Voba byli svázani do kozelce a regimentsarct je kopal do břicha, že jsou prej simulanti. Pak když ty voba vojáci umřeli, přišlo to do parlamentu a bylo to v novinách.*“

Obršt Švejkova regimentu po odjezdu komise, která měla zjistit, zda jde v regimentu o „*tejrání vojáků*“, přikázal všem kumpačkám, aby před ním defilovaly a opakovaly to, co jim řekl: „*Tak jsme si, lumpové, mysleli, že nám ta komise pomůže, drek nám pomohla*“ (Kn. I, kap. 8).

Strach je přítomen, i když není vyjeven zdánlivě nedbalým tónem Švejkova vyprávění, strach existuje jako existenční model absolutní, „boží“ všemocnosti, jako předurčená osudová cesta pokory, bolesti a smrti, po níž člověk jde podle jednoho metaforického Haškova přirovnání „*na jatka jako dobytek*“. Tento příběh není příliš odlišný ani od nelítostných inscenací gestapáků, zmíněných v knize Jiřího Koláře, ani od interpretace S. Richterové o „popření božích atributů“ ve snu kadeta Bieglera¹⁶ – přece vojáci („lumpové“) si mysleli že jim „*ta komise pomůže*“, očekávali od ní spásu a spravedlnost. Strach je přítomen latentně, ale zároveň je všeobjímající a má nejen konkrétně sociální, ale existenciální charakter. Přesně o vítězství nad podobným typem strachu mluví M.M. Bachtin¹⁷ – vítězství nad morálním strachem, nad strachem předurčeným, který paralyzuje, tísní, sklíčuje vědomí člověka, vytváří v něm pokorné smíření s předpovězeným osudem stát se obětí něčí despotické moci, něčího tyranského rozmaru.

¹⁶ V optice vojáka se ztotožňují dvě pro něho nejvyšší instance, vojenská plus nebeská, a hodnoty jako „spravedlnost“, „vyšší vůle“ nebo „dobro“ splývají s hrůzovládou. Jejich ztotožnění je naprostým **popřením božích atributů**: stvořitel je ničitel, dobrotivý otec tyran. Spojení krajních protikladů, dobra a zla, zaplavuje snícího vojáka děsem – a čtenář se směje RICHTEROVÁ, Sylvie: Ticho a smích. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997, s. 14. IBSN 80-204-0662-X

¹⁷ Особенно остро ощущал средневековый человек в смехе именно победу над страхом. И ощущалась она не только как победа над мистическим страхом («страхом Божиим») и над страхом перед силами природы, – но прежде всего как **победа над моральным страхом**, сковывающим, угнетающим и замутняющим сознание человека: **страхом перед всем освященным и запретным («мана» и «табу»)**, перед властью божеской и человеческой, перед авторитарными заповедями и запретами, перед смертью и загробными воздаяниями, перед адом, перед всем, что страшнее земли. Побеждая этот страх, смех прояснял сознание человека и раскрывал для него мир по-новому. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература 1965, s. 102.

Jinými a zase Bachtinovými slovy smích vítězí nad strachem „*Neosvobozuje jen od vnější cenzory, nýbrž především od vnitřního cenzora, totiž od stracha před posvátností, před autoritářským zakázem, před minulostí, před moci ...*“ (překlad J. Kolára, s. 81.).

Právě to nejvíce rozzlobilo obršta Švejkova regimentu – „vzpouza“ jedenácté kumpanie je vytržení ze základního morálního strachu, vytržení z moci armády, z mříží sociální kontroly represivního státu, z opojné ideologie pokory. Chvilí poté, co je blbý rozkaz vydán a kasárenská přísnost a vojácká disciplína se začínají měnit v karnevalové karikování, se komický proud zastavuje – jedenáctá kumpanie svým mlčenlivým protestem přerušuje smích čtenáře nad blbostí obršta i obrštův smích nad „*vlastní blbostí*“. Zpětným směrem scéna nabývá vážnosti a pocitu sebeuvědomění lidské hrdosti – je to jeden z mála podobných okamžiků v románu. Ale rozhodnutí obršta, zběsilého z vlastní bezmocnosti, napsat „*vlastnoruční dopis k císaři pánovi, že se jedenáctá kumpačka vzbouřila*“, prudce obrací zatím vybalancované významové napětí této epizody v bujnou karnevalovou komiku. Tady jsou zřejmé bezmocnost instituce (strašidla), její tupost a ubohost po celé vertikále mocenské hierarchie i inkongruentní míšení vysokého a nízkého: adresování a patřičná formulace dopisu leží v úrovni protokolární vznešenosti a oficiálnosti, dokonce i vážnosti (jde o vzpouzu v armádě) a ty jsou komicky sjednoceny s jeho vulgárním obsahem a nicotností. Nicotnost, v jejíž působivosti jsou aktivovány skatologický prvek a forma nadávky, je představena jako velká, důležitá a výjimečná záležitost. Ze strašidla se stává strašpytel, pocit morální svobody, který se nejdřív vážně zmocnil jedenácté kumpanie, se teď realizuje i v bujnosti karnevalové komiky, v jejím nezastavitelném, vítězném smíchu.

Vlastnoručním dopisem císaři přecházíme do pole materializace normy morálního strachu, do pole pravdy papírované. V zesměšňování úřednických papírů, nesmyslnosti jejich nařízení, respektive i blbosti státních a armádních institucí, jejich myšlenkových stereotypů a hlavně jejich psychologické povahy jsou nespornými favority Haškovy komiky raport putimského strážmistra Flanderky a bataliónní deník jednoročního dobrovolníka Marka, oficiálně jmenovaného na generálův příkaz za „*batalionsgeschichtsschreibra*“. Karnevalového smíchu je ve dvou výplodech vášnivého papírování hodně, i když rozdílů mezi nimi také není málo. Blížkost je v tom, že oba představují formu prázdné administrativy a kancelářského fungování společenského organismu vystupňovanou až na úroveň banality, absurdity a nonsensu; také i v tom, že oba parodují podle Bachtinova pojetí, že parodie je „*vytvářet si*

zesměšňujícího dvojníka¹⁸ a v tomto chápání patří i k další části naší práce. Rozdílly jsou však důležitější: strážmistr to dělá nevědomky, Marek záměrně; podle Flanderky je to pracovní poctivost – jeho fantazie jsou symetrickým odrazem byrokratických očekávání státní mašinerie, a podle Marka deník není jenom povinností, ale i krásnou možností projevit v tvůrčí formě absurdních koláží vzpouru intelektuála. Jeho fantazie jsou odrazem hrdinských ambicí říšské a armádní ideologie, ale zároveň parodickou travestií samotného vznešeného pojetí hrdinství. Oba však v různé míře znázorňují ty dva už prezentované principy karnevalového zesměšnění: záměrné plnění předpisu, dokonce předběžný odhad očekávání předpisů („*Já myslím, když jsem zatčenej, že nemám práva chodit po chodníku.*”) a tím jeho samoučelnou eliminaci (Marek) a sebezničení ve vřelé oddanosti systému a v přehnané realizaci jeho požadavků (Flanderka).

Putimský raport a bataliónní deník však otevírají poslední bod zdejších úvah o zkarikovaném strašidle a zejména o karnevalovém výsměchu nad silou papírů a psaného slova, uzavřeného do hloupých byrokratických šablon a formulací. Moc státního byrokratizmu se zakládá na přísném, často puntičkářsky strukturovaném právním systému, zbytečně přeplněném prázdnými administrativními formulacemi. Avšak je typické pro represivní stát a jeho byrokratický mechanismus právě nicotností přidávat význam vysoké platnosti zákonné normy. Sociálním ztělesněním absurdity státního byrokratizmu je zkamenělý úředník a jeho symbolickým vyjádřením (ekvivalentním salutování v armádě) jsou jeho papíry.

V papírech státní moci se vytrácí individuální lidská bytost. V papírovém moři Osudů individualita neexistuje, s ní se nakládá – podle přesné formulace Kosíkovy – jako s věcí nebo s veličinou. Člověk je zinventarizován a změněn na inkoustovou skvrnku, na grafickou jednotku, která se může pohybovat dál donekonečna, dokonce i po smrti jedince (viz historiku Cikána Janečka – Kn. II, kap. 4). Lidský život se vyvíjí ne ve skutečnosti, ale na papíru, osud člověka je redukován na pouhou papírovou katalogizaci, na matematickou a často i svévolnou statistiku. V blbých paragrafech, nařízeních a byrokratických formalitách, krutých zákonech se ustalují a zjevují slova represe, prostředky represe, výmysly represe, nepravdy represe.

¹⁸ Parodovat znamená vytvářet si zesměšňujícího dvojníka, vytvářet právě onen „svět naruby“. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 174.

KAPITOLA II.

Vítězství nad strachem: zesměšnění papírové pravdy

1. Praktický balast 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 přímo do srdce. Kulka vyletěla panu hejtmanovi ze zad a ještě udělala škodu v kanceláři. Rozbila flašku inkoustu a ten polil úřední akta.*” (Kn. I, kap. 1). Z opačného hlediska jde o parodické imitování důležitosti, vnímání situace z „hlediska ideologie“ (podle terminologie Uspenského) byrokracie, a uvedení dvou záležitostí (smrti člověka a služební dokumentace) do absurdního hodnotného vyrovnaní, dokonce s tendencí převahy „*škody v kanceláři*”. V pojetí despotické a megalomansky maniakální symboliky mocnářství se v Osudech úřední papíry pohybují v nejvyšší vrstvě hodnotové emblematickosti. Mohutný staletý říšský kolos má papírová kolena a korunu z celulózy, a proto komická optika karnevalového výsměchu se hodně soustřeďuje na toto centrum, aby státní moc ztratila svou symboliku byrokratické organizace a monarchického absolutismu jako nejzákladnějšího prostředku svého represivního fungování, aby spolu s ní ztratila v karnevalové vichřici smíchu i svou rovnováhu.

Už bylo řečeno, že je dobrý voják vždy o dva tři kroky před systémem. Avšak funkce a prostředky tohoto systému mohou být využívány k prospěchu jeho oponentů, a navíc dokonce k účelu porazit systém jeho vlastními nástroji tak, aby se jeho moc obrátila v směšnou bezmocnost. Dá se uvést několik epizod karnevalového zacházení se symbolikou psaného slova – občas se symbolikou slova rituálně mluveného – obě vnímána jako formy dokumentárního a ideologického ztělesnění státní a armádní ubíjející moci.

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

uniformovaných loutek, jejich zbožňování papírové autority a jejich lpění na psané formě státní a armádní moci dávají hrdinovi ten pocit svobody, který sám považuje za drzost. Hluboce přesvědčen o bezvadném fungování obsahově „prázdného“ (formálně je kniha plná různých jmen vymyšlených pacientů s diagnózami a stupni horečky atd.), ale symbolicky posvátného papíru, se Marek dokonce přestal převlékat do civilu. Papír nahrazuje všechno – legitimaci, služební postavení, dokonce i člověka. Přesně to zbožňování administrativních schémat, psaného slova byrokratické moci je v Kosíkových úvahách určeno jako redukování člověka na věc.¹ Karnevalový smích vrací člověku jeho původní obraz – zesměšňování strašidla jeho vlastními atributy přináší pocit svobody, úlevu z morálního strachu, a navíc právo na vlastní výběr. Markův Krankenbuch je právě to zrcadlení blbosti, o kterém mluví Richterová, ale do křivého zrcadla karnevalu. Výsledek není pouhý obraz totožnosti, ale transformace, která nabývá nového komického významu: *prázdny symbol řídí zpětně mechanické prostředky a funkce represivní moci a zjevuje sekundárně jejich vlastní prázdnotu*. Epizoda s Krankenbuchem je pro tento typ komiky Haškova díla příznačná. Vytváří se vedlejší, zkarikovaný obraz papírové pravdy, kolem kterého se otáčejí logické souvislosti situace. Nařízení a předpisy, příkazy a zákony už působí zpětně na své hloupé stvořitele a uživatele. Paradoxně se jejich výklady pouhými drobnými sofistickými kejklemi stávají překážkou pro systém a úlevou pro jedince. Manipulační mechanismus je sám sebou zmanipulován. Tato paradoxnost spočívá především v praktické aplikaci prakticky neuplatnitelných, pasivních prvků. Každý předpis má svůj **praktický balast**. Protagonisté Osudů často zauímají formálně „stejně“ ideologické hledisko,² jako mají samotné hlasy papírové pravdy. Jenomže tyto samotné hlasy v jejím reduplikovaném obrazu vedou do čiré prázdnoty p r a k t i c k é h o b a l a s t u , občas do zón vymyšlených pseudonorem. Tak je zesměšněna samotná anatomie veličenstva papírů, karnevalovou parodií „*zesměšňujícího dvojníka*“ je poskvrněna sama jeho byrokratická posvátnost.

Cestou vlakem z Budějovic na Bruck v trestaneckém vagonu jsou Marek a Švejk ve společnosti nafoukaného a hloupého kaprála – jeden z obrazů románu ztělesňující

¹ ...člověk má být a je neustále zařazován do zracionalizovaného a propočitatelného systému, kde je s ním nakládáno, disponováno, smýkáno a pohybováno, kde je **redukován** na něco nelidského a mimolidského, tj. **na propočitatelnou a disponovatelnou věc či veličinu**. KOSÍK, Karel: Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In *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. 109. ISBN 80-85778-38-6

² Отметим, что столкновение разных идеологических точек зрения нередко используется в таком специфическом жанре художественного творчества, как **анекдот**; анализ анекдота в этом плане, вообще говоря, может быть весьма плодотворен, поскольку анекдот может рассматриваться как относительно простой объект исследования с элементами сложной композиционной структуры... УСПЕНСКИЙ, Борис: *Поэтика композиции*. Москва: Азбука, 2000. с. 26. Серия АСADEMIА. 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. Vo nás se musí pečovat. My nejsme žádný vobyčejný vojáci, který se musejí sami vo sebe starat. Nám se musí všechno přinést až pod nos, poněvadž jsou na to nařízení a paragrafy, kterejch se musí každěj držet, poněvadž by to nebyl žádněj pořádek. ‚Zavřenej člověk je jako dítě v peřince,‘ říkával jeden známěj syčák, ‚ten se musí vopatrovat, aby se nenastudil, aby se nerozčílil, aby byl spokojenej se svým osudem, že se mu chudáčkovi neubližuje...‘” (Kn. II, kap 3.)

Příznačné pro komické utváření situace je zacházení s úřednickým jazykem, jde právě o to „jakoby“ zaujímání známého ideologického hlediska – „*poněvadž jsou na to nařízení a paragrafy*“, „*poněvadž by to nebyl žádněj pořádek*“. Ale pokud se jazyk drží ideologické formulace sdělení, je význam dislokován do zóny vymyšlené normy, byť navazuje na objektivně existující předpisy – práva vězňů, pravidla péče o ně. Z toho důvodu výše v diskusi s názorem Richterové na odraz v nekonečném zrcadlu blbosti bylo uvažováno spíše o způsobu transformace, a ne o pouhé symetrii. Pokud jde o komickou reduplikaci, novotvar je nejčastěji tvůrčí významový posun prototypu. Komika se nerodí v pouhém násobení jednoznačného prvku všeobecné, všudypřítomné blbosti, ale v inkongruentním protikladu ve splývání novotvaru s originálem. Podívejme se na to, jak nejzákladnější právnícký pojem „zákon“ a dále i byrokratický „nařízení“ posouvají svůj význam v rámci komické reduplikace.

Jednoroční dobrovolník Marek nejdřív přivádí desátníka do zoufalství podrobným objasněním, že se dopustil chyby, když dovolil polnímu kurátovi jet s nimi („*I kdyby se k nám chtěl přidat císař pán, tak jste to nesměl dovolit.*“), a navíc že je ta chyba nenapravitelná, protože se nesmí od trestaných vzdálit, aby to oznámil, ani nesmí pustit někoho z eskortovaných vojáků, aby to oznámil za něj. Švejk nadále vystupňuje dilema, že v jedenáct musí byt osvobozen, jelikož „*Žádnej voják nesmí bejt dyl zavřenej, než mu patří, poněvadž na vojně se musí zachovávat disciplína a pořádek*“, načež ho Marek dovádí až do klasicky zformulovaného paradoxu: „*Rozhodně nesmíte zadržovat nikoho, který má vyjít na svobodu. Na druhé straně nesmí nikdo opustit podle platných předpisů arestantský vagón*“. Reakce zesměšněného strašidla je zcela přirozená, desátník namítá, „*že nedostal žádných papírů*“, drží se pevně svého byrokratického těžiště, papírové pravdy. V důsledku toho následuje Markův protiargument, jeden z nejkrásnějších výtvorů jazykové komiky Osudů,

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

spočívající v syntagmatické kontaminaci známého přísloví a situačně vyplývajících závěrů: „*Milý pane kaprále,*” ozval se jednoroční 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 příliš úzký („*váš duševní obzor se vám ještě víc zoužít*“), její ubohé alogické křížení s paremiologií působí přesvědčivěji: jednak kvůli citelnému nádechu „moudrosti”, obsažené v přísloví, jednak kvůli elementárnímu předpokladu, že psaná „pravda“, pravda papíru, vždy nalezí svému adresátovi, že jsou neodlučitelně spjatí. Připomeňme si fatální setkání plukovníka Bedřicha Krause von Zillerguta s nadporučíkem Lukášem, při kterém nadřízený vyčítá svému podřízenému, že nečte zprávy v novinách: „*Vy jste nečetl inzerát, který dal váš představený do novin? [...] Kde je disciplína? Plukovník dá inzeráty, a nadporučík je nečte.*“

Čili nejkomičtější ostří tohoto přirozeně komického výroku je v tom, že desátník tomu věří. Papírová pravda může 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 před generálem Finkem von Finkensteinem, nemilosrdným odborníkem na náhlé soudy: „*Pane generále, já jdu domů, už jste mě pověsili, a podle zákona nemohu být za jednu věc dvakrát pověšen.*“⁴ (Kn. IV, kap. 1).

Ve stejné epizodě jízdy vlakem na Bruck jednoroční dobrovolník Marek vyčítá kaprálovi, že v trestaneckém vagónu nejsou přesně dodržena všechna pravidla a nařízení, při tom svévolně cituje přesné nařízení, avšak pro desátníka přesvědčivým byrokratickým tónem:

V doplnění c. k. nařízení ze dne 21. listopadu 1879 má se nacházeti v každém arestantském vagóně záchod. Není-li takového, má být opatřen vagón krytou nádobou na vykonávání velké i malé tělesné potřeby arestantů i provázející stráže. Zde vlastně u nás se nemůže mluvit o arestantském vagóně, kde by mohl být záchod. Nalézáme se prostě v jednom přepaženém kupé, izolováni od celého světa. A také zde není oné nádoby...

Zákeřná rafinovanost Markova manipulačního přístupu je založena na tom, že text vykládá na rozhraní pravdy a výmyslu. Po příchodu inspektora, důstojníka doktora Mráze, do vagonu s trestanci je nešťastný desátník opravdu pohnán k raportu. Krutost a absurdní bezohlednost v přehnaném dodržování armádních předpisů se nejednou projevuje na

⁴ Přirozeně tato epizoda komický účinek nemá. Krutý generál se sice nelekl hlasu papírů, ale jeho smích – nevysvětlitelný v proudu vyprávění – jako by byl radostným smíchem uvědomené absurdity. Nebo ještě hlouběji – uvědomené skutečnosti, že se Žid naučil žít v absurditě a zacházet s absurditou, která tak lehce stírá rozdílnost života od smrti.

stránkách Osudů v situacích, kde vojáci přicházejí o život („...*jeden infanterista byl nedávno v Srbsku zastřelenej, poněvadž sněd najednou svou konzervu, kterou měl si nechat na tři dny...*“ – Kn. II, kap. 3). Jako článek Velkého mechanismu si je blbý desátník plně vědom toho, jak vysoko a široko se mohou rozprostřít znění a uplatnění paragrafů. Proto směšné fantazie Švejka a Marka mu připadají zcela pravděpodobné. Ideologické hledisko vypadá stejné – přece je ocitováno datum vydání tohoto nařízení, i když v parodickém zdvojování Markova případu jde o aktivování p r a k t i c k é h o b a l a s t u : je všem jasné, že za války přesnost hygienických norem zařízení 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 „*zesměšňující 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 předpisu: „*doplnění c. k. nařízení ze dne 21. listopadu 1879*“. Nařízení má své „znění“, svou jazykovou „melodii“, svou „orquestraci“. Z jazykového hlediska je docela zajímavé podívat se na to, co je přesně 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 hrobě 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 „*Vídeňský řízek z c. k. polní kuchyně. Ohřál Artur Lokesch*“ (Kn. IV, kap. 1); a ještě jsou k dispozici výrazy a formulace jako „*Ať žije c. k. kretenismus!*“ (Kn. II, kap. 2); „*C. k. dodavatelé mrtvol s hvězdičkami i bez hvězdiček.*“ (tamtéž); „...*zářily světla z c. k. továrny na masité konzervy, kde se pracovalo dnem i nocí a zpracovávaly se různé odpadky...*“ (Kn. II, kap. 3); „*C. k. kočky v mnohých případech nekonaly však svou povinnost*“ (Kn. IV, kap. 1); „*Kamaráde,*“ ozval se naříkavě *c. k. padouch*, „*ty mně nevěříš. Vždyť 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, či fiktivnost míří až k faktické bezobsažnosti navzdory formální přebujelosti grafických náčrtů, jak je to krásně znázorněno v povídání o utrpení strážmistra Flanderky: „*A okresní četnické velitelství bombardovalo ho denně dotazy, proč není zodpověděn dotazník pod číslem (72 345)/(721 a/5)*

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

Ostatně k manipulačnímu výkonu zesměšnění papírové pravdy stačí i jen přesvědčivé, sebevědomé vyhlášení něčeho za platný zákon, aby bylo byrokratické strašidlo přilákáno do zóny vymyšlené pseudonormy. Přesně takový je případ verbálního souboje Švejka s velitelem jiné eskorty, té, kterou byl doprovázen do štábu brigády do Wojalydze poté, co se zjistilo, že není dezertérem. Navíc je situace zesměšnění doprovázena vypravěčovým hodnocením:

Když totiž Švejk na nádraží projevil přání, by dovoleno mu bylo se vymočít, řekl mu frajtr docela hrubě, že bude močit, až přijede k brigádě.

„Dobrá,“ řekl Švejk, „to mně musejí dát písemně, aby se vědělo, až mně praskne močovej měchýř, kdo mně to udělal. Na to je zákon, pane frajtře.“

Frajtr, chlap od volů, se lekl toho močového měchýře, a tak slavnostně 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 „nařízení“, nebo o vymyšlení neexistujících zákonů, pravda papírů je nespornou samozřejmostí, které se každý armádní „chlap od volů“ lekne. To umožňuje karnevalové zacházení jak s každým hlupákem v uniformě, tak i se samotnou podstatou institucionálního papírování.

Karneval osvobozuje člověka od všeobecných, všeplatných norem chování, ale pokud za antické doby a středověku se to projevovalo na městském náměstí jistou familiarizací mezilidských vztahů, karnevalizace (podle obecného Bachtinova pojetí „*přenášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizaci literatury*“⁵) v Haškových Osudech obrací funkčnost normy a dává ji do komického protisměru, přičemž jen částečně mění její formální stránku: buď ji redukuje do praktické nicotnosti, která sice existuje jako součást většího předpisu (nebo alespoň by mohla existovat⁵), nebo vytváří zvláštní, neexistující, ale hypoteticky možný předpis v systému všemožných nesmyslných předpisů. Důležitější je posun významu, který pro zesměšněné strašidlo není pochopitelný. Nadále v analýze budeme pozorovat, jak bývá papírová pravda (která občas mluví, protože je její verbalizace primárně založena na psaném dokumentu a posvátném statutu zákona) zesměšněna postojem karnevalového snižování, vulgární materializace a hrubého ztělesnění,

⁵ V Liskowci, když hladoví vojáci čekají na uvaření houževnaté krávy, účetní šikovatel Vaněk čte nový rozpočet, který dostal v Sanoku v brigádní kanceláři, „*týkající se zásobování vojska produkty*“, a dokonce s e usmívá nad jedním „*paragrafem rozkazu, ve kterém se zakazuje používatí při úpravě 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 nařízeních je symptomatický projev nejenom megalománie statní mašinerie, ale i její šelmovské snahy zachytit všechno do absolutní pokorné propočitatelnosti (podle citované Kosíkovy myšlenky), obrátit člověka, společenstvo, živý život v **technokratickou kartotéku** na dosah ruky, jejíž prvky jsou hotové k dalšímu bezbrannému zpracování.

2. *Dutý patos*

Další příběh karnevalizace papírové pravdy je docela zvláštní, za prvé 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, zvěčňuje 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 přesvědčení, že Švejk všechno dělá nezámyslně, že všechny jeho průšvihy 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 česky: „Ty mně piješ krev, vid’?” „Piju,” odpověděl důstojně Švejk.*“ (Kn. IV, kap. 3). Podstata komičnosti citování celého textu vojenské přísahy však v doslovnosti není.

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

⁶ Vyjadřená myšlenka se stává směšnou, 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 přísahy, poprvé je její malý fragment použit v jedné pasáži vypravěčem, ve které je smutně a vážně, ale zároveň i jednoznačně a nesporně vyjádřena pozice antimilitaristického postoje, přestože, jak ukazuje i Blažíček, podobné pasáže v *Osudech* vůbec nejsou častým jevem.⁷ Porovnejme obě citace: Švejk cituje „...*nařízení a rozkazy ve všech službách plniti, proti každému nepříteli, buď kdo buď a kdekoliv toho požádá vůle Jeho císařského a královského Veličenstva, na vodě, pod vodou, na zemi, ve vzduchu, ve dne i v noci, v bitvách, útocích, zápasech i v jakýchkoliv jiných podnikcích, vůbec na každém místě...*“ (Kn. III, kap. 2); a vypravěčova nenápadná mikrocitace, přirozeně zabudovaná do jeho delšího zarmouceného proslovu: „*Lidi šli v celé Evropě na jatka jako dobytek, kam je vedli vedle řezníků císařů, králů a jiných potentátů a vojevůdců kněží všech vyznání, žehnajíce jim a dávajíce jim falešně přísahat, 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, při tom však není nijak silně pocíťován, zde karnevalový smích neexistuje. Spíš jedovatý sarkasmus – typický výplod smíchu satirického – v odrazu slavnostně opakované, nazpaměť naučené přísahy do názoru historického pozorovatele, odhalujícího pravdivost dobových událostí, že lidé přísahali falešně. To je jedno ze vzácných míst *Osudů*, kde se falešnost přímo odhaluje a hodnotí.

Za druhé komický efekt – už ve své vitální, relaxující podobě – se projevuje v čistě scénografickém ztvárnění situace, v její zjevné inkongruenci mezi verbálním postojem a postojem gestikulačním: Švejk recituje text přísahy, ale při tom 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 vědomě drží svých pragmatických záměrů uvařit slepičí polévku (protiklad slov a myslí), jednak během svého vznešeného proslovu drží v ruce oběť svého marodérského zločinu, přitom se k ní chytrácky znovu dostává za své verbální kanonády, kdy je pravděpodobně nadporučík Lukáš paralyzován překvapením. Vysoká slova „věren“, „vojsko“, „prapor“, „korouhve“ atd. jsou v komicky neshodném sousedství s nízkou polohou Švejkova výkonu a jeho scénograficky imanentních pohybů a gastronomických chtění. Nezapomeňme ani na komickou reduplikaci slova „amen“, které se pocíťuje jednak jako slavnostní konec rituálu, jednak ve faktickém vztahu k slepičí 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 trčí rušivě z ostatního kontextu: komentují vlastní dění *Osudů* jakoby z jiného, duchu románu nepřiměřeného světa. BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 150.

⁸ O skutečné falešnosti přísahy a o násilí, kterým k ní vojáci byli nuceni viz: DOBOSSY, László: Některé prameny Haškova Švejka. Přel. Rossová, Marcela. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 60-63. ISSN 0009-0468

přirazování do „rituálu“ láká k interpretaci o možném překrývání dvou sémantických polí). Výška ducha je proniknuta nízkostí střeva – jemně se pocituje známý význam vertikály těla a kosmu z Bachtinových teoretických výkladů (v českém překladu J. Kolára „*význam topografického tělesného „dole“* – s. 237, v originálu – „*значение топографического телесного низа*“).

Za třetí – a právě v tom je nejzákladnější komický účinek situace – zopakování přísahy je autentická citace. Blažiček zcela jasně představuje funkce a příčinně-důsledkové vztahy podobné autentické citace – „*brigádní příkaz o tom, že Itálie vypověděla Rakousko-Uhersku válku.*“⁹ Právě Blažičková formulace „**dutý patos**“ je jádrem komického vyznění této situace. Ocitováním Švejk aktualizuje smysl vojenské přísahy, ozvláštňuje ji, zviditelňuje ji, vytrhuje ji z každodenního automatismu, kde se objevuje jako vnucená papírová povinnost. Její plné vyznění obnažuje její absurditu, nesmyslnost jejího smyslu, bezobsažnost a prolhanost jejích hromových frází. Citace se odráží v hluboké perspektivě dosavadního dění. Čtenář dobře ví, že tu přísahu složili všichni krotcí nešikovní Balounové; všichni simulanti; všichni vojáci zastřelení za to, že snědli svou konzervu najednou, nebo za to, že se rozčílili, když pan hejtman sekl šavlí někomu ženu (Kn. I, kap. 9), jinému chlapečka (díl. II, kap. 3); všichni pověšení za to, že „*zdráhali se propíchnout ženu a chlapce jednoho čúzáka pod Šabacem*“ (Kn. II, kap. 4) a dokonce i vojáci těch dvou batalionů „*c. k. pěšího pluku čís. 28.*“, které „*přešly ... i s důstojníky k Rusům za zvuků plukovní kapely*“.

Jak vyčítal Švejkovi černožlutý dravec: „*takový vlastenecký projev mohl a musel účinkovat na obecenstvo spíše ironicky než vážně*“. A jde právě o to – o karnevalovou parodii, o vytváření dokonalého zesměšňujícího dvojníka, jehož kontrapunktická papírová oficióznost budí svou významovou prázdnotou jen osvobozující vítězný smích. Není asi zapotřebí dodávat, že ohledně své komiky je tato epizoda polyfunkční, že tři její ukázané komické roviny jsou navzájem propojeny a že se také navzájem doplňují.¹⁰

⁹ Například brigádní příkaz o tom, že Itálie vypověděla Rakousko-Uhersku válku, není ocitován kvůli jeho věcnému sdělení; to podal už předtím vlastními slovy vypravěč. Vyprávění se navíc „zdržuje“ doslovnou obsáhlou citací příkazu, protože jeho autentické formulace **ztělesňují dutý patos**, který se ocitá v příkrém rozporu s postojem vojáků, a podstatně tak spoluutváří významové napětí epizody: primární roli nehraje zprostředkovávaná skutečnost, o níž brigádní příkaz referuje, nebo k níž vyzývá, ale (nechtěná) výmluvnost skutečnosti, jíž tento příkaz sám je. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž – s. 95.

¹⁰ V mezitextových souvztažnostech a komunikacích jednotlivých částí díla významové pole přísahy je „obohaceno“ i dalšími sémantickými nuancemi, které s ní zachází zcela podle logiky karnevalového topografického „dole“ a přemísťování center vysokého a nízkého: „*Nešetři mne,“ vybízel toho pochopa, který mu dával klystýr, „pamatuj na svou přísahu. I kdyby zde ležel tvůj otec nebo vlastní bratr, dej jim klystýr, aniž bys mrkl okem. Mysli si, že na takových klystýrech stojí Rakousko, a vítězství je naše*“ (Kn. I, kap. 1. / 8.)

3. Jazyk papírů

A) Elidování – algoritmizace cenzury

Nakonec existují v Osudech takové momenty, kde se papírování zesměšňuje uvnitř svého světa a již za svého zrodu. Komika se neprojevuje v napětí mezi pravdou papírů a člověkem nebo společností. Paradoxní obludnost byrokratických výtvorů soustřeďuje pozornost na samotnou **podstatu jazyka nebo komunikační realizaci**. V tomto smyslu je pro Haškův román příznačný už uvedený příklad nestvůrných krkolomných indexových hesel různých nařízení, která mátlu 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), čili šíře pojato na nedostatečnosti 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 černé..... Jinak je vše v pořádku. Jídla máme dost a sbíráme bramborové..... na polívku Slyšela jsem, že je pan Švejk už..... , tak nějak vypátrej, kde leží, abychom po válce mohli mu dát ten hrob obložit. Zapomněla jsem ti říct, že na půdě v pravém rohu je v bedničce jeden malej pejsek ratlíček, štěňátko. 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 z nějakých důvodů „nechtěná“. Vynecháváním může elipsa způsobit dvojsmyslnost (na tomto principu je založena jazyková komika v historce o sklepmistrovi, který v hospodě U Brejšků dostal přes hubu za to, že při přípitku 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 spočívá v tom, že vypuštěním slova z kontextu se aktivují kompenzační významové mechanismy. Jazyková recepcce se snaží elidované slovo najít, zvláště v případech, kdy jde o tabuizování. Zákaz vábí tvůrčí uchopení myšlenky a záměrně elidované, nevyslovené slovo rezonuje v neuzamykatelných kulturních prostorách vědomí. Elipsa v případě dopisu od paní Müllerové funguje tak, jako by fungovala přímá *nominace*. Papírová pravda se mechanicky soustřeďuje na „zakázaná“ slova, avšak nedbá na kontext. Mechaničnost, **algebraizace** cenzury (nazveme ji ještě „**algoritmizace**“) se vrhá na jednotlivá slova, považovaná za nebezpečná, jejichž potenciální náplň by mohla uškodit svatozáři ideálnosti monarchie, systému, říše atd. Dokonce slovo „zemřít“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 světa českého člověka ubohá podezíravost, bdělá maniakální ostražitost, schizoidní nedůvěra ke všemu a ke všem. Přitom je strach z vševidoucího oka směšný 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 dějinný obzor. Takové algoritmy čtenáři Osudu 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 jasné „nejasnosti“, se rozrůstá na rovinu 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 věty zcela jasný. Tato ubohá a zároveň i komická omezenost nemožnosti pocítit elementární jazykové vztahy a souvislosti je v tomto případě projevena 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 **Řetězení 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 při mši: *‘Pust’te se krucifix do hledání boha a vši si hledejte doma’*.“ RICHTEROVÁ, Sylvie: Jasnouřivý génius a jeho slepý prorok. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 1991s. 135. IBSN 80-204-0662-X

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

Zároveň má cenzura v dopisu i svá „silná místa“ („*všichni jsme zdraví*“, „*jídla máme dost*“), příliš nešikovně zamaskovaná jako autentický, nevnucovaný text, která jsou v logicky kontradikčním rozporu (a zároveň i v rozporu komickém) se všemi místy prázdnými, a tak potvrzují jejich němý hlas (neštovice, tyfus, slupky, zemřel). 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 zřetelnost původního významu vět v pasážích stěžování – tendence také záměrná jako podnět, ale zcela neúčinná jako výsledek. Logická kontradikce působí podle zákonů komické inkongruence směšně.

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

Sylvie Richterová vidí v *Osudech* ne jenom *zrcadlení* okolní všudypřítomné blbosti, ale i zničující krizi „*vztahu mezi znakovou a tím, co je označovalo*“ („*Ve všech dosud citovaných případech Hašek vyvolává krizi vztahu mezi znakovou a tím, co je označovalo, 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 znaků, totiž jeho rozpuštěním.*

A ještě:

Tautologie a kontradikce nejsou obrazy skutečnosti. Nepředstavují žádnou možnou situaci. Neboť první připouští každou možnou situaci; druhá žádnou. WITTGENSTEIN, P. Ludwig.: *Tractatus logico-philosophicus* (1918), 1993, věta 4.466, s. 83. a 81. – citace podle RICHTEROVÁ, Sylvie: *Největší vášeň 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 vůči 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 či nejsou zdraví), jsou si rovny jejich „nemoci“ i nemoci (bez výjimky léčené klystýry), na frontě jsou stejní všichni vězni (nutno je pověsit) atd.: nevyčerpatelným proudem Haškovy přehlídky *blbosti* postupuje *absolutní tautologie, princip lhostejné*

Jestliže poslední analyzovaný příběh představuje do nějaké míry kontradikce jako „rozpouštění spojení znaků“, zároveň se dá pocítit, že logická destrukce je významotvorný impulz komiky. Tam, kde končí racionální logika věcných souvislostí, začíná neuchopitelná logika komiky, zvláště karnevalové. Jak uvádí Bachtin, archaický jazyk karnevalu se dá do nějaké míry transponovat do jazyka literatury (ještě jednou: *Toto přenášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizací literatury*). Avšak během historického vývoje literárních žánrů pozbyly původní formy, symboly a rituální souvislosti karnevalového „jazyka“ své autenticity. Karnevalový obraz (v čistě 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 „literárně žánrovou tradicí“.¹⁶ Avšak „*Haškův humoristický román*“ (podle níže citované definice Richterové) zachoval jisté rudimenty prototypu karnevalového obrazu, které se projevují v zákonitostech výstavby komických útvarů různého druhu, a jeden z nejdůležitějších je **sjednocení polarit**. Hlavně zejména proto nemůžeme pokládat nespornou logickou kontradikci za „rozpouštění znaků“ – naopak: ohledně podstaty vytváření karnevalového obrazu zesměšněného strašidla je kontradikce překročením dosavadního významového rámce znaků v hledání jejich nových spojení a významů. A to je samotná podstata komiky.

Věnujme nakonec i příslušnou 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 lhotejné 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 nepřímou, navádí k závěru, že „*absolutní tautologie*“ je *kontradiktorní*. V chápání L. Wittgensteina jsou alespoň funkčně odlišné – „*první připouští každou možnou situaci; druhá žádou.*“ V interpretaci Richterové „každou možnou“ inklinuje k „žádou“. Přece „ano“ ke všemu je neodlišnost všeho, co splývá v nedělitelné „nic“.

totožnosti a významové jednotejnosti. Haškův humoristický román předvádí 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 literárně žánrové tradice. Karnevalové prvky v této literatuře, už odtržené od svého přímého zdroje – karnevalu, poněkud mění svou podobu a nabývají poněkud jiný smysl. BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 180.

B) Opakování jako ritualizace výsměchu

Když Švejk napsal na zeď „*Supák Schreiter je hnát*“ a nad jeho skromným příspěvkem do vojenského folkloru stál nápis docela jiný „*My na vojnu nepůjdeme, my se na ni vyséremo*“ (Kn. II, kap. 3), začala dlouhá, nudná a pantičkářská procedura pátrání po viníkovi těch ve smutném roce 1912 hanlivých slov. Papírová pravda má své „vědecké“ metody, svůj pevně propracovaný detektivní systém stíhání zločinců a dobrý voják musel napsat obě věty znovu mnohokrát, aby porovnali jeho písmo s tím, čím byla zeď 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 Silvii Richterovou je to pouhá tautologie, jednotejnost dvou jevů, a tedy bezobsažnost. Pro karnevalovou komiku díla je to bujení poskvřňujícího textu, snižující a obnovující zaklínadlo, materiální hojnost slova provokující produkci těla, 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 zakořenění do suché půdy zamračené autority. V literárním plánu Hašek – zcela vědom toho, jak by bylo nudné podrobné opisování procesu – redukuje všechno na lapidární výraz „*desetkrát mně dali napsat*“, však ten obsahuje hlubší situační perspektivu, která působí na **imaginární rovinu** čtenářova vnímání. Oproti dopisu paní Mullerové, kde se algoritmizace papírového idolu soustřeďovala na samotnou formu, aniž by si uvědomovala její syntagmatické významové uplatňování 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 těch papírech, na kterých stojí pevnost předpisů, nařízení, zákonů: 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 těch deset opakování, ale diktuje

dobrému vojákovi tyto věty: „Bylo 29. července 1897, kdy Králové Dvůr nad Labem poznal hrůzy prudkého a rozvodněného Labe.“; a potom „Také začíná už slunko pálit, horko je znamenité.“; a mezitím slova, „kde je hodně s a r“ – „Srb, srub, svrab, srabařina, cherubín, rubín, holota“ (nejnápadnější je to poslední). Zatímco posledně citovaný grafologický zásah má jasné praktické odůvodnění („To ještě nestačí, povídal auditor, nám se jedná o to vysrání. Nadiktujte mu něco, kde je hodně s a r“.) a působí komicky nejvíc svým posledním slovem, kde žádné s ani r není, motivace nadiktování dvou prvních vět je více než nejasná. Tady se velice dobře nabízí idea Richterové o **absolutní tautologii**, a zcela se ozřejmuje i její blízkost ke kontradikci, základní věta nemá žádný formální a významový vztah k větám indukujícím (dokonce to lze pozorovat i u řady slov se sykavkou a vibrantou – slovo *holota* se rovná ostatním indukujícím slovům, přestože je irelevantní k používanému příznaku srovnání).

Spočívá komika v absurditě, nebo jde o zrcadlení blbosti, o *lhostejnou totožnost*, ve které se podle Richterové zjevuje i *lhostejnost k dějinám*¹⁷ (proti takovému chápání Švejka se rozhodně postavil Milan Jankovič – viz JANKOVIČ 1991:157-159; odlišný názor má také i Radko Pytlík – viz PYTLÍK 2003:11-14), a konkrétně i jejich nesmyslnost? Porovnejme však, jaké situační zkreslení ohledně svých stylistických rysů nám nabízejí ty tři věty. První je nesporně typickým příkladem kasárního folkloru; druhá má jisté náznaky pateticky přehnané kroniky; třetí se nejspíše podobá replice sdíleného pohodlí, přecházející v jemné trápení (jako se staří lidé ohřívají na dvoře pod slunečními paprsky). Nemají mezi sebou nic společného, motivace jejich patřičnosti do stejné logické řady je nulová, grafologická analýza je jen formální situačně spojující komponentou a jedině, co se nabízí jako závěr, je to, že jsou věty vybrané podle *principu lhostejné totožnosti a významové jednostejnosti*.

K tomu se odhodláváme navrhnout další interpretační úhel. Indukující věty představují stylistické „odeznění“ jazyka kroniky a každodennosti, dva protipóly časového vnímání dějin: vysoký a nízký, objektivní a subjektivní, distančně pozorující a „nevědomě“ prožívající (podle tohoto schématu se vytvářejí střetnutí vysokého dějinného a nízkého každodenního kontextu v Švejkových historkách). Ke Švejkově větě (kterou napsal desetkrát) je přiřazeno,

¹⁷ Lhostejnost konkrétního průběhu dějin, záměnnost událostí jako záměnnost hrdinných smrtí vojáků v Markově kronice – tedy **nesmyslnost dějin** není Švejk prorokem právě tohoto poselství? Jeho otázka „Kerýho Ferdinanda“ (zabili v Sarajevě) otevírá úhel pohledu, v němž je všechno možné, **lhostejné a zaměnitelné** [...] je lhostejné, kterou uniformu na sebe navleče, jako je jedno, kterým směrem bude putovat do Budějovic. Není to o nic závažnější nežli jeho obchod se psy, v němž je lhostejné, jakého bastarda vydá za jakou rasu, komu psa ukradne a komu věnuje. Je to týž princip, podle kterého auditor Bernis u vojenského soudu zaměňuje a ztrácí soudní spisy týkající se zavřených vojáků [...] Jeho hlavní činností je řeč – avšak mluví-li blb, řeč postrádá ručitele, stává se samohybným mechanismem **klišé neustále tautologicky potvrzujících vlastní kontext**. RICHTEROVÁ, Sylvie: *Jasnozřivý genius a jeho slepý prorok*, Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 1991, s. 140-141. ISBN 80-202-0333-8

nebo do jeho smysluplného kontextu vtaženo jako do rámujiícího kontextu **dialogického pozadí** v bachtinovském pojetí (*диалогизирующий фон*)¹⁸ schéma, které stylizuje tok dějin mezi individuálním a společenským prožitkem, a je zcela paralelní s hanlivou větou ohledně jejích prvků vysoké společenské organizace („vojna“) a polyvalentního individuálního vědomí každodennosti („my nepůjdeme“).

Dějinný kontext je implicitně přítomen a s ním se rozhodně nezachází s lhostejností, protože se jeho obraz otáčí kolem centra vulgárního apelu – **překcentuje se** podle Bachtinova pojmosloví, snižuje se do zóny familiárního kontaktu a karnevalového výsměchu. Projevuje se komický postoj k dějinám, nikoliv lhostejnost k nim. Papírová pravda mimoděk představuje dekanonizaci autority dějin, ne všeobecných, ale „svých“ – týchž dějin, které se sama pokouší napravovat, měnit a tvořit ohněm a mečem navzdory přirozenosti lidského života. Tak sama znázorňuje pád svých snah podrobit člověka své ubíjející válečné ambici. Absolutní tautologie je jen jazykovým a sémantickým prostředkem pro komickou transformaci vysokého pojetí dějin. Samozřejmě při povrchním čtení by komicky mohla působit i inkongruentní povaha tří vět, zabudovaných do celku „*absolutní tautologie*“. Ovšem v nesmyslnosti této situace není nic kontradického: naopak – vytváří se zcela nový, nepodléhající konvenční logice komický význam. Prožívat karneval a číst Haškovy Osudy znamená „překcentovat“ vlastní způsoby uvažování i objektivní jazykové souvislosti. Protože **komika je atypickým jevem** – v skutečnosti, v jazyce a v logice.

Tautologie (konec konců – kontradikce) je jen na úrovni přístupu papírové pravdy, ale na úrovni komického působení Haškova jazyka a recepci díla je to zrození nového významu.

D) Zobecnění: prvky středověkého karnevalového smíchu v Haškově románu

Tímto postupně končíme s přehledem karnevalového vítězství nad strachem prostřednictvím zesměšňování jeho nositelů a jeho atributů. Pozorovali jsme, jak se státní moc

¹⁸ Необходимо отметить следующее: включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает **диалогизирующий фон**, влияние которого может быть очень велико. [...] Особенно легко повышать путем контекстуального влияния степень объектности чужого слова и вызывать связанные с объектностью диалогические реакции; так, **очень легко сделать самое серьезное высказывание комическим**. БАХТИН, Михаил: Слово в романе. In *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975, s. 152.

a Velký mechanismus, jejich ideologie, symbolika a rituálnost zesměšňují buď za katalyzační účasti Švejka jako hrdiny-funkce (nejčastěji), nebo samy. Karnevalové zesměšňování přináší univerzální pocit svobody, který se nedá připsat všem hrdinům Osudů, ale rozhodně je jedním z příznačných rysů dobrého vojáka, který se neohroženě pohybuje cestami románového dění, aniž by pocítil trápení a strach. A ne proto, že je Švejk postava apychologická, ale protože je **nositelem univerzální svobody**, která pro něho zůstává existenčním fenoménem.

Zobecníme těsně před koncem kapitoly o vítězství nad strachem, jaké přesně prvky – rysy, odstíny, vlastnosti a funkce – středověkého karnevalového smíchu jsme našli v Haškově románu. Jak se tyto prvky projevují v Osudech, v jakých vztazích jsou s jejich uměleckým světem.

1. Scéničností komiky v Osudech je sám život,¹⁹ není rozdělení na jeviště a hlediště. Karnevalový proud komična je pocíťován 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 formu seberealizace*“ (překlad J. Kolára s. 10.).
2. Světonázor Haškovy komiky je nepřátelsky naladěný vůči každé pretenzi na věčnost a absolutnost. To by se dalo říct, že je platné pro komiku celého románu.
3. Komika díla je ve své karnevalové rovině **univerzální**, v bachtinovském pojetí slova – nasměrovaná je na všechno, včetně i na 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 jásavě 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 Итак, в этом отношении карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле (на срок карнавала). Это можно выразить и так: **в карнавале сама жизнь играет, разыгрывая – без сценической площадки, без ramпы, без актеров, без зрителей, то есть без всякой художественно-театральной специфики – другую свободную (вольную) форму своего осуществления...** БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 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 světě komiky Osudů je svoboda představena jako osvobození od dogmat strachu, při tom nejvíce od dogmat **morálního strachu**, podle Bachtinova pojmosloví od „**vnitřního strachu**“. Nejvíce a nejtýpčtěji 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 prvé je Švejk 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 Švejk **nedotknutelný**, a to nevyplývá pouze ze šťastných okolností obsahové výstavby díla. Podívejme se jen krátce na všechna z pekla štěstí, která Švejk měl. Po budějovické 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 průšvihů s rodinou Kákonyiovou a po rvačce s Vodičkou je už plukovník dojat Švejkovým důstojným chováním (snědl 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 kumpanieordonance (Kn. II, kap. 4); nakonec se těsně před pověšením Švejka generál Fink pod nátlakem majora rozhodl počkat na informaci od brigády o totožnosti obžalovaného, zorganizoval zábavu, všichni se opili, ráno přišel telegram, že Švejk není ruským špiónem, ale ztraceným kumpanieordonancem 11. kumpanie 91. regimentu, a když šťastně přijel ke své brigádě, nebyl ani za to potrestán – právě začínaly prasečí hody (Kn. IV, kap. 3). Vypadá to jen jako vynikající šťastná shoda okolností, jenomže nesmíme zapomenout, že během svých trampot dobrý voják nikdy **neprojevilo 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 oceňovaná relaxace jsou jenom důsledky této vnitřně prožívané svobody. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s.144. 42753

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

Končíme tento přehled karnevalové komiky v Haškově románu v plánu vědomého vítězství nad strachem heslovitou citací ze známé práce Michaila Bachtina: „*Všechno, co se v obyčejném světě jevílo jako děsuplné a strašidelné, mění se v karnevalovém světě ve „směšná strašidla“*. *Strach, to je krajní výraz jednostranné omezené vážnosti, nad kterou vítězí smích...*“ (BACHTIN 1975:44). Ale v karnevalové komice Osudů po distančním zesměšnění strašidla následuje jeho vtahování do zóny tělesného kontaktu, jeho uzemnění – tj. jeho profanisace, jeho snižování.

KAPITOLA III.

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

1. Základ karnevalu a čtyři jeho kategorie vzhledem k ambivalenci

Snižování a materializace v Osudech na první pohled vypadá jako prvořadá záležitost díla. Není nic posvátného na jeho stránkách, nic, k čemu by vypravěč, hrdina nebo čtenář mohli zachovat zcela vážný postoj. Občas jsou jako ostrůvky malé „lyricko-filozofické“ odbočky reportážního typu, které však za prvé stojí nějak 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 lůnem, 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 říše.

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

To je neodmyslitelná složka komiky Osudů a právě v ní je patrný vztah k středověkému karnevalu a k Bachtinově koncepci. V tom je funkční projev karnevalizace Haškova románu.

Smích snižování a materializace, tělesného „dole“ v Osudech destabilizuje, bourá, ničí, obrací vzhůru nohama.¹ Kdyby byly ty zákroky komiky jen pouhé terče posměchu moci, institucím, válce, říši, 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 občas odporné bláto posměchu je spisovatelovou demiurgickou hmotou tvoření celého vesmíru díla. Je paradoxní, ale skoro nevyvratitelné, že aby mohl určitý logický objekt existovat ve světě Osudů, musel by být nějak zesměšněn, nejčastěji poskvrněn. Ta absolutní živelnost smíchu není pouhou komickou atmosférou díla, všeobecným laděním tvůrčího postoje, které je nakloněno zlehčovat všechno, aby s ním mohlo snadněji v jeho beztíži zacházet. Jaké jsou tedy **znaky snižujícího a materializujícího smíchu**?

Často je to smích na první pohled neslušný, veřejně nestydatý, hospodsky hanlivý, vulgární ve svých vyjadřovacích prostředcích a obrazotvornosti a všeobecně ve svém denotačním² repertoáru. Nejčastěji je to spjato s těsným prostorem lidské fyziologie, i když ve své rozsáhlejší a dokonce ve své plné podstatě komika snižování a materializace nelpí jen na prostranství latríny (bereme to slovo jako lexikální náznak tady míněného všeobecnějšího abstraktu „intimní“ fyziologie).

Snižování vysokých hodnot do polohy hrubé, odpadní tělesnosti je jen ta nejatraktivnější část karnevalového přístupu Haškovy umělecké komiky, všeobecněji jde o ten plán ztvárnění, základ karnevalu, který Bachtin nazývá podle francouzského pojmu „**monde à l'envers**“ (*жизнь наизнанку, мир наобором*) – **svět naruby**, život vzhůru nohama. Aby byl daný objekt karnevalově snižen, nemusí však být povinně zašpiněn řadou nečistot.³ Stačí, aby byl vtažen do zóny bezprostředního styku, podle přesného Bachtinova pojmosloví – do „*з о н ы ф а м и л и а р н и х о к о н т а к т у*“ jako „*звlastě důležitý moment karnevalového*

¹ Народный смех, организующий все формы гротескного реализма, искони был связан с материально-телесным низом. **Смех снижает и материализует.** БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 26.

² Vzhledem k složitějšímu a z úhlu pohledů různých hledisek i nejednoznačnému terminologickému uplatnění (viz Encyklopedický slovník češtiny, s. 106.) máme uvést následující upřesnění: používáme termín „referent“ ve významu „individuální, specifický objekt“, používáme termín „denotát“ ve významu „**třída objektů, objekt chápán obecně**“ – viz ČERMÁK, František: *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 26. ISBN 978-80-246-0154-0

³ V své populární studii *Формы времени и хронотопа в романе* Bachtin postuluje jako specifickou vlastnost umělecké metody Rabelaise budování řad – je jich celkem sedm typů: 1-řady těla v anatomické a fyziologické projekci; 2-řady lidského oděvu; 3-řady jídla; 4-řady pití a pijáctví; 5-řady pohlavních styků; 6-řady smrti a 7-řady vyprazdňování. Těmito řadami a vlastně jejich kříženími Rabelais slučuje tradičně vzdáleného a rozděluje tradičně propojeného. Viz БАХТИН, Михаил: *Формы времени и хронотопа в романе. In. Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература. 1975, s. 234-407.

pociťování světa“. Samozřejmě doslovné formy monde a l'envers mohou být v Osudech spatřeny stěží, přestože je velmi příznačná opačná relace vztahů mezi sluhou a pánem – Švejkem a Lukášem, ale jejich zastřené, ve své podstatě hluboce karnevalové reflexe mohou být nalezeny v celém díle.

Čtyři kategorie karnevalového vnímání, pocitu světa, (**мироощущение**) určuje Michail Bachtin ve svých úvahách o poetice Dostojevského. Kromě základu karnevalu – výstavby *opačné kosmogonie, světa vzhůru nohama* – a **první kategorie** „převodu všeho zobrazovaného“ do *zóny familiárního kontaktu* (s níž je spojena stejnorodá **druhá kategorie** *vystřednosti*), další důležitou, **třetí kategorií** karnevalového světónázoru jsou karnevalové mezaliance. V nich se rodí osobité verbální (ale ne jenom) locusy sjednocení neslučitelného, kde se sblíží a vstupují do funkčních vztahů složky sakrálního a profánního. Až na konci tohoto postupně se rozvíjejícího systému přichází **čtvrtá kategorie** *profanace*, karnevalových rouhání, snižování a nepřístojností spojené s produktivní silou země a lidského těla.⁴

Aby to nebylo jen technické převádění pojmu karnevalu na haškovské karikaturní zlehčování, musí zde být všeobecný funkční mechanismus, který základ karnevalu a jeho čtyři kategorie právě jako karnevalové atributy oživuje a nepoužívá je jenom jako prázdnou dutou formu pro odlévání ornamentů v řemesle literárního štukatérství. Právě za takové pojítka považujeme **smích**, ale nejenom smích útočný a zlostně ničící – 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 obecně řečeno „**jinakosti**“ – ten právě je sjednocujícím funkčním prvkem karnevalové komiky Osudů, který propojuje karnevalový základ „**monde à l'envers**“ a výše zmíněné čtyři kategorie. Takže pokud v prvních kapitolách byl dán důraz na svobodu pociťovanou v komice Osudů, teď budou zkoumány možné aspekty **ambivalence** komiky Haškova díla.

Bachtin chápe ambivalenci karnevalového světónázoru jako splynutí, současnost dvou protikladů, přitom dva opozitní prvky jsou od sebe neoddělitelné, koexistují jako na molekulární úrovni v chemické sloučenině. Nerozlučitelné jsou i v lidských citech a emocích, nejvíce je ta 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 směje 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 příkladové metaforičnosti ne „chemického“, ale „fyzického“: ambivalenci si lze představit jako kolísání kyvadla mezi dvěma opozity. 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 uklidněné zdrželo u pólu protikladného. Tedy tíhnutí 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 *Osudů* se ve svém samotném začátku nachází (podle metafory kyvadla) právě v „mrtvém bodu“ – z hlediska sociálně dějinného aspektu panuje absolutní strach, řádí nemilosrdná statní represe, nad horizontem Evropy se sklání krvežíznivý přízrak války. Není vůbec divu, že dílo začíná rozpoutávat příběhy a vršit hodnoty zcela protikladné strachu, hrůze, pokoře před osudem a co víc – nevážné, banální, každodenní, pokleslé oproti zlověstnému toku dějin; v své nicotnosti vesele zajímavé a komické nejen ve své **banálnosti** (a všeobecně – ve své nevážnosti), jak to nesporně pravdivě odhaluje Blažíček,⁵ ale nejvíce svou **nedbalostí** – podle Blažíčka svým **znevažováním**.⁶ Nedbalostí, znevažováním a to nejen vůči démonické tváři dějin, ale vůči všemu. Až po nedbalosti, která je jedním z příznakových rysů komiky *Osudů*, 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 záměrný – ve své dokonalosti či 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 komičnosti do nečekané perspektivy: *Osudy* ukazují **zajímavost banálního**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův 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. BLAŽÍČEK, 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 pečeť svého záměru, a seberozevíjení 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“ (tendenční komentář), tedy z nedostatku sebekázně.

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

Ostatně pojem ambivalence v Bachtinově pojetí karnevalového smíchu *odmítá pouhou satiričnost* s její ničivou silou opovržlivého výsměchu. Karnevalový smích je ponižující, ale zároveň šťastný, veselý a jásavý – plný energie a vitality. V karnevalovém smíchu, čili analogicky v komickém ztvárnění tohoto karnevalově pojatého literárního díla, je nejdůležitější ne složka bourající, ale složka obrozující. Stručně řečeno podle heslovitého titulu recenze (i když sám autor uvádí, že to recenzí není) M. Jankoviče „svět umíraje rodí“⁸.

Komika Haškova díla přece není tak krajní ve své karnevalové podstatě, přece jde tu o karnevalizaci světa v plánu komičnosti jako o zachycení zbytků bývalého, mohutného a celistvého kosmicky prohloubeného systému lidské existence. Specifikace karnevalové sociální a celkem logické mnohotvárnosti není v Osudech tak hluboce rozvrstvena, není tak podrobně detailizována. Proto *chápeme ambivalenci zejména jako snahu o překonání pólu zla a hrůzy radostí z komického zlehčování všeho*, aby byl obnoven, obrozen ne každý jednotlivý objekt zvlášť (zesměšněn král, kněz, aristokrat atd.), ale celý svět, při tom jak určuje Bachtin – „на лучших началах“, „*na lepším základě*“.⁹ Ambivalenci v světě Osudů lze spatřit například tam, kde je primárně negativní objekt nebo pojem karnevalově reduplikován v aspektu veselosti a významové obnovy, ambivalence koresponduje s komickou reduplikací – o tom budeme později uvažovat konkrétněji.

Víceméně je karneval spjat s cykličností – po bujném veselí na náměstí následuje návrat do známého lůna. Přece „velké všelidské tělo“ (tamtéž, s. 46, v originálu – *большое всенародное тело*) už pocítilo svou nesmrtelnost v plánu historičnosti, a řečeno parafrází slov Bachtinových – časový kruh cykličností (co se týká groteskních obrazů karnevalu¹⁰) a hierarchická mimočasová vertikála se překonávají a vědomí člověka se – jak v Dantových renesančních obrazech,¹¹ tak i v světonázoru národa, v jeho kontemplaci – rozevívá do

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

⁸ **Existující svět se náhle ukazuje cizím** (máme-li použít terminologie Kayserovy) právě proto, že se objevuje možnost **vpravdě domovského světa, světa zlatého věku, karnevalové pravdy**. Člověk se vrací k sobě samému. Jsoucí svět se rozpadá, aby se obrodil a obnovil. Svět umíraje rodí. JANKOVIČ, M. Svět umíraje rodí. *Orientace: literatura – umění – kitika*. 1966, roč. 1, č. 1, s. 86-87.

⁹ *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon 1975. s. 10. Všechny české ekvivalenty Bachtinovy terminologie jsou uvedeny podle tohoto prvního vydání Bachtinova díla v češtině, nadále bude ukazováno v závorkách jen na stránku, kde se příslušný termín vyskytuje.

¹⁰ Но гротескные образы не остаются, конечно, на этой примитивной ступени развития. Присущее им чувство времени и временной смены расширяется, углубляется, вовлекает в свой круг социально-исторические явления; преодолевается его цикличность, оно **подымается до ощущения исторического времени**. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 30.

¹¹ Мир Данте очень сложен. Исключительная художественная сила его проявляется в том громадном напряжении противоборствующих направлений, которыми полны все образы его мира. Могучему **стремлению по вертикали** вверх противоборствует такое же могучее стремление образов вырваться на **горизонталь реального пространства и исторического времени**, стремление осмыслить и оформить свою судьбу вне иерархических норм и оценок средневековья. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа*

lineárnosti historičnosti.¹² Ale ta historičnost zraje v jinak prakticky nijak nezměněné existenci národa a čeká na dobu své dějinné plodnosti.

Jiná je však situace v Osudech – je příliš dějinně osudová a nenávratná: je to čas vyžadující totální změnu, totální obnovu, totální přerod, návrat do cykličnosti není možný. Je to čas smrti ergo – čas života, aby byl obnoven „**na lepších základech**“. V tom je právě **ambivalentní uzel Haškova díla a komiky tohoto díla**. V počátku války začíná bujet veselý, nedbalý, šťastný ve své prosté každodennosti, nevážný, znevažující, náhodný, nízký, absurdní a souhrnně – zcela nelogický chod života oproti „logickému“ toku dějin, a to je právě v duchu karnevalové logiky, nic logičtějšího by se jejími prostředky nedalo vytvořit.

2. Karneval a komika „Švejka“ – některé styčné body a některé výhrady

S rizikem předběhnutí úvahy tady předkládané lze upozornit na to, že sám karneval je výjimečná existence, existence sváteční, a respektive ve své podstatě i „válečná“ z hlediska inverze binárních protikladů. Podle Bachtinova názoru je spojena „s krizovými, přelomovými momenty života přírody, společnosti a člověka“.¹³

Existence karnevalu je existence směn a obnov – zcela válečná existence.

Časoprostor války v dějinné poloze lidské existence se dá přesně popsat dvěma skoro terminologizovanými Bachtinovými pojmy: po svých polích válečných, vzdálených od polí orných, **je válka život vytržený ze života** (*жизнь, изъятая из жизни*); ve své temporální poloze mezi bytím a smrtí, mezi známou dlouhou minulostí a apriorní krátkostí každého budoucího okamžiku **je válka čas na prahu** (*время на пороге*).

Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965, s. 438.

¹² Не подъем индивидуальной души по **вневременной вертикали** в высшие сферы, но движение всего человечества вперед, **по горизонтали исторического времени** становится основным критерием всех оценок. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература, 1965, s. 439.

¹³ Празднество всегда имеет существенное отношение к времени. В основе его всегда лежит определенная и конкретная концепция природного (космического), биологического и исторического времени. При этом празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с **кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека**. Моменты смерти и возрождения, смены и обновления всегда были ведущими в праздничном мироощущении. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* Москва: Художественная литература, 1965, s. 12.

Chronotop války je krizový chronotop – zcela karnevalový chronotop.

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

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

Komika Osudů nesporně má své složky satirické, ale přece, jak s odkazem na F. Schillera uvádí i Blažiček, se pojem satiry v našich časech 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 nepřímocarosti života. Zřídka román ukazuje regulérní život a není sporu, že je průběh 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 řečeno „smutnost“ smíchu Osudů, 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 Osudů – umíraje, svět 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 Paňkovského čtvrtletní časopis, věnovaný životu a dílu Michaila Bachtina: *Диалог*.

¹⁴ Za osvícenství byla komičnost pojmána převážně v rámci satiry jako žertovné provedení kriticky etického záměru, při němž je „skutečnost postavena jako nedostatek proti ideálu jakožto nejvyšší realitě“ (F. Schiller: *Über naiv 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 překračuje pouhou satiru**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův 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, dělo se to jen s napětím vši vůle i svalstva. Hašek neměl potřebu v sobě válku přemáhati a vítěziti nad ní. Stál *nad ní* již od samého počátku. On se jí smál. Dovede se jí smáti cele i v podrobnostech, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské krčmě. 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 začátku patrný kladný charakter smyslu pro směšné. Už na noetické úrovni jde ve smíchu převážně o přítakávající stav: o specifické kladné zaujetí něčím v prakticky nezaujatém odstupu. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 154. ISBN 80-202-0294-3

¹⁷ Smích, kterým Hašek lidstvo obdaroval, je tím živější, čím zřetelnější je pláč na jeho rubu. Pláč, který ve smíchu utopil autor, a pláč, který vyplouvá na povrch, když vidíme, kolik důvodů ke strašnému, neúlevnému nářku 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

Карнавал. Хронотоп: журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина. Витебский государственный университет. 1992-2003. Витебск. 4x ročně ISSN 0136-0132. Rychle se časopis stává světově známým a publikují v něm bachtinologové z celého světa, mezi členy jeho redakce jsou Julia Krsteva, Vjačeslav V. Ivanov, Dmitrij S. Lichačov aj. Dnes jsou jeho exempláře archivní vzácností.

Ve svém článku *Poetika karnevalu a přechodných rituálů*, publikovaném v citovaném časopise, doktor Rafi Kasimov – profesor na Midrechet Yerushalayim – s ohledem na veškerou různorodost kritických výzkumů, zabývajících se karnevalem, představuje čtyři všeobecné tendence, avšak často protikladné.¹⁸ Jako nedostatek těchto tendencí Kasimov vidí zejména jejich jednostrannost a snahu přizpůsobovat vědecký aparát, užívaný kolem pojmu „karneval“, k účelům svých individuálních bádání. Dále se autor zmiňuje o tom, že ta „polyfonie definicí“ není náhodná a že příčina pramení v samotné Bachtinově teorii, v jeho „příliš širokém“ chápání karnevalu. Ve snaze vyhnout se těmto chybám je třeba upřesnit některé věci.

Jako hrdina-funkce karnevalového světa je postava Švejka centrální, což je dáno samotnou logikou a strukturou díla, takže by nebylo ničím motivováno vytěsnit ho na okraj analýzy (Kasimova první tendence). Ohledně námítky o strukturních rysech karnevalu, které se bezohledně připisují čemukoliv, upřesňujeme, že náš záměr 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 „směn a obnov“, a to přesně v jednotlivostech a konkrétnostech Bachtinova pojmosloví, nikoliv v jeho zevšeobecňující kulturologické metaforičnosti. Ohledně čtvrtého, posledního bodu Kasimových spravedlivých varování odpovíme jednoznačnou citací M. M. Bachtina, jejíž znění (přestože ho sám autor používá za podmínky, že je trochu „zjednodušené a schématické“) má platnost a statut postulátu: [...] **„románový žánr má tři základní zdroje: epeje, rétoriku a karneval.“** (BACHTIN 1971:148). A jelikož je ta diskuse příliš široká oproti skromným cílům zde probíraných věcí, mělo by se zdůraznit ještě jednou: karnevalizace jako transformace dávných kulturních elementů do literárního světa novodobého románu budeme hledat a nalézat jen jako p r o j e v

¹⁸ Несмотря на неоднородность критических исследований, «работающих» с карнавалом вслед за Бахтиным, мы смогли в них выделить четыре основные, часто противоречивые тенденции: 1) в произведении анализируется лишь один «карнавальный» персонаж; 2) исследуются элементы карнавальской структуры; 3) карнавал рассматривается как понятие, синонимичное мениппее и полифонии; 4) карнавал берется как этнологическое, политическое, общественное и духовное явление, оказывающее определенное влияние на литературные произведения. КАСИМОВ, Рафи: Поэтика карнавала и переходных ритуалов: Размышления по поводу понятия «карнавал». *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина.* 1995, год. 4, ч. 3. (12), s. 6–15. ISSN 0136-0132

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

Za těch podmínek a výhrad se můžeme pustit do probírání několika schémat opačného světa, světa vzhůru 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 svět de facto obrácen naruby, ale otázka je v míře uvědomění tohoto opaku. Jediná paní Müllerová si to správně vyložila a vydala se pro lékaře. Během patriotického Švejkova putování na Střelecký ostrov ho pronásleduje dav lidí „o několika stech hlav“, strážníci mu vzdávají čest, revírní inspektor nařizuje dvěma jízdám strážníkům doprovodit Švejka („*kvůli zamezení výtržnosti*“). A právě v tom je podstata vzniku komična této významné scény. 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, každý mrzák musí být na svém místě. Vařte kávu klidně dál*“ (Kn. I, kapitola 7.). Písně, salutování, kytka, „nadšený“ zástup (jako záměrný postoj není však jasně určen důvod, proč Švejka doprovází ten zástup – přece „*byl jím zbit nějaký buršák, který v cerevisce křičel k Švejkovi: „Heil! Nieder mit den Serben!*“ – atmosféra války je atmosféra sváteční, triumfující, obdivující. Obrácený svět je paradoxálně pojímán ve své regulérnosti, správnosti a normativnosti („*každý mrzák musí být na svém místě*“). A v tom je i ten zvláštní komický zdroj, v travestování nesmyslnosti do šatů normativnosti. Přesně podle tvrzení Jankoviče ohledně postav románu – „*jejich vlastní směšnost stává se činitelem zesměšňujícím*“.¹⁹

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

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

epizoda představuje Švejka nahého před lékařskou odvodní komisí) transformuje ne polarizace hodnot a statutů v přítomnosti, ale *zpřítomňuje ony hodnoty a statuty, které panují v představách světa vládnoucího*. Za karnevalu alfa a omega mění svá místa. V postupu dobrého vojáka omega je alfou – marginální představitel střední lidové vrstvy se stává takovým, jakým českého člověka vždy chtěl vidět přezírající 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 účasti na doprovodu Švejka není, jak už bylo řečeno, schválně autorem určena.

A tak se přirozeně nabízí otázka: pokud není jasné, zdali Švejk hraje ironickou úlohu, nebo dělá všechno podle vlastního přesvědčení, že tak to má být, proč je chování jeho doprovázejících Haškem nevysvětleno a nepopsáno. Je zřejmé, že v tlupě nevládla vroucí vlastenecká vášeň, 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. Upřesnění ironické orientace davu by způsobilo i ujasnění Švejkových motivací, Hašek se tomu záměrně vyhýbá, dobrý voják musí zůstat neurčitou veličinou – pln radosti, veselí a duševní spokojenosti, ale racionálně nepopsatelný, neuchopitelný. Jinými slovy – abychom odhalili jednu pozitivní interpretaci jednoho starého negativního hodnocení – „*příliš neuvědomělý, příliš blátivě beztvary*“.²⁰

Postup vřelého „patriota“ je na první pohled zcela jasný – odhadl to dokonce i černožlutě žíhaný dravec na policejním ředitelství: je to postoj ironie.²¹ Přece aby byla ironie zřejmá, měla by být v této situaci aktivní i složka cílevědomosti. Ale stejně jako ve skoro všech příhodách 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 Haškův tvůrčí postoj, nezřídka hodnocen – řekněme „jinak“ (nejplodnější výklad nabízí ruský haškolog Sergej Nikolskij). Taková je ve svém hodnocení například i zrcadlová idea Richterové.

V popsané epizodě komika, která je vytvořena na pozadí možné ironie, je bez výhrad chápána jen z pozice čtenářovy. Ve světě díla 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**. JANKOVIČ, Milan: K otázce komiky Haškova Švejka. In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN 1959 s. 276.

a její prvky prosvítají jen v některých okrajových náznacích. Za prvé se na to Švejk připravuje příliš dlouho. Zpívá vojácké písničky a v noci, „*když ho revma chytlo*“, i rakouskou hymnu. Přece i když se vůči Švejkovi nemá vycházet z pozice objektivitu a obyčejné logiky, podobný herecký výkon před jediným divákem, paní Müllerovou, je trochu přebytečný – toto by mohlo naznačovat, že dobrý voják asi bral svou účast ve válce zcela vážně. Za druhé – díky přítomnosti paní Müllerové je ironická předtucha situace naladěna jejími „náhodnými“ řečovými projevy: výrazy jako „*v noci zpíval, s odpuštěním, když ho revma chytlo, rakouskou hymnu*“, „*drahou vlast vovinuly nějaké mraky*“, „*v noci ho chytila fantaz, že to Rakousko vyhraje*“ mají dvojí povahu – mohou být brány jako jednoduchá, docela naivní komunikační schémata i jako sekundární ironické výklady (je fantaz, že Rakousko vyhraje, zpívání rakouské hymny je činnost vyžadující „vodpuštění“ atd.). Nebo zase podle citovaného hesla M. Jankoviče – vlastní směšnost postav románu „*stává se činitelem zesměšňujícím*“.

Avšak v tomto procesu zesměšňování Švejk chtěně nebo nechtěně karnevalově vytváří ideální vlasteneckou šablonu loajality a obětavosti vůči režimu a monarchii. V scénografii této epizody jsou příznačné plynulá radost, hlučná vzrušenost, všennárodní účast, převrácení pojmových polarit.²² Zesměšnění je zároveň bouráním autority i vyjádřením vůle k obnově, tíhne k základnímu univerzu karnevalu, k pocitu svobody. Jestliže v jednání a činech Švejka nelze najít žádnou motivaci, nemůže se komika této situace hodnotit jenom jako ironie. Tak ji avšak hodnotí zřejmě dav lidí – jako veselý karnevalový převlek do uniformy podřízeného patriotismu. Jinak by nebyl dobrý voják doprovázen v klidu. Jeho výzva „*Na Bělehrad, na Bělehrad*“ není patrně chápána jako doslovná. Jinak by měl Švejk stejný osud, jako ten buršák, který pochopil Švejkův projev konkrétně. Nezapomínejme, že v páté kapitole, když je Švejk veden k policejnímu ředitelství a demonstruje svou věrnost k říši před davem shromážděným kolem manifestu křikem „*Císaři Františkovi Josefovi nazdar! Tuhle vojnu vyhrajem*“, někdo mu narazil klobouk přes uši. Souhrnně řečeno – **karnevalové převrácení světa** cestou k odvodní komisi je veselé, radostné a je doprovázeno pocitem ironie, který je však záměrně redukován a dá se vytušit jen ve vztahu ke kolemjdoucím, nikoliv s jistotou ve vztahu ke Švejkovi. Proslulá „beztvárnost“ hrdiny funguje jako systematicky prosazovaný umělecký postoj. A nezařaditelnost Švejka do kolonky „idiot, pitomec u kumpanie“ nebo do kolonky „chytřej, mazanej lump“ ho zbavuje mnoha věcí, ale také snadného a jednoznačného určování pouze jako typu satirického.

²² Tato vitální veselost za války je velmi vzdálena od mytologických chápání divoké, démonicky radostné sváteční hrůzy smrti, která je například v básnické sbírce *Jarní vítr* N. Furnadžieva – „*můj temný osud, moje svatba a veselá smrt*“, přestože se podobná archaická smíšená emoce podílejí na generování některých pozdějších prvků karnevalového světónázoru.

Jak přesně prohlašuje Doležal „Výslovně a účelově se Švejk přetváří jen jednou: když pláče pod kazatelnou feldkuráta Katze“,²³ ale po krátkém rozboru dokazuje, že není jasné, zda se Švejk pod kazatelnou přetvařoval, nebo upřímně plakal, a v podstatě je možné, že se přetvařuje právě před Katzem, když se přiznává, že se pod kazatelnou přetvařoval. 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 vědomě se posmívající, měla by se motivace jeho kroků a jednání odůvodňovat jinak. A proč vůbec se má všechno odůvodňovat a proč by se mělo myšlení o Švejkovi opírat vždy o nějakou substanci logiky či racionality?

Podle jednoho Bachtinova postulátu je **karneval funkcionální, ne substancionální povahy**.²⁴ Substance satirické složky komiky zakládá vypravěč, funkce karnevalové svátečnosti a radosti proměn tkví v hlavním hrdinovi. Proto i komika cesty Prahou na vozíku je dvojí, a proto nelze určit podstatu a motivaci Švejkových akcí. Ty jsou spíš 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 – alfy za omegu (přestože by se dalo předpokládat otočení relativity „ulejvák – vlastenec“), ale podle záměny složek dvou významových polí – cizího a svého. *Svět sebeuvědomění* přetváří své vlastní atributy podle názoru, který na něj má *svět cizí*. Atributy osobnosti se maskují v rekvizitách systémových očekávání. Švejkovo jednání je spíš souhrn koleček a součástí „konstruktivního karnevalového stroje“,²⁵ kterým se převrácený svět uvádí do směšného pohybu, *zároveň karnevalový svou formou a ironický svým skrytým významem*.

Nikdy Švejk nesplnil něco tak, jak by se mělo, i když někdy za to nemohl. V záměně dílů románu *Die Sünden der Vater* od Ludwiga Ganghoferu má vinu spíš 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 přímočarého 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 změnu, sám neutuchající koloběh proměn, nikoli přímo jev a věc, 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 НАЗИНЦЕВ, Владимир: Смеховая синергетика мира. *Диалог. Карнавал. Хронотон: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, roč. 6, č. 1. (18), s. 34-60. ISSN 0136-0132

světa v substanci jednoznačného vysvětlení v mezích světa jednoznačných jevů. Pro strážmistra Flanderku příchod Švejka **vytváří opačný svět** (změna a obnova, český voják – ruský špion), ale tak, jak by ho chtěl vidět sám Flanderka. Místo toho, aby splnil příkaz nadporučíka Lukáše vyhledat pro kumpanii nocleh ve Felštýně, Švejk se převléká do ruské uniformy a nechá se zajmout vlastním vojskem. Pro majora Wolfa a generála Finka je zase **svět vzhůru nohama** (český voják – velezrádce), ale tak, jak by ho chtěli sami vidět. Navíc major v záchvatu hněvu klade rétorickou otázku metaforické povahy („*Vy jste se převlékl do ruské uniformy?*“), na kterou Švejk odpovídá klidně a kladně i konkrétně z hlediska pragmatického významu – on se opravdu do té ruské uniformy převlékl. Švejk **ne vyvrací cizí konstruktivní myšlenky**, on se jich docela ochotně z pozice své často pro nikoho jiného nepochopitelné logiky zúčastňuje. A také ve zmíněné relaci „král – šašek“ je ovšem docela sporné vzhledem ke všem utrpením, která se nadporučíku Lukášovi na hlavu sesypala, určit, kdo z nich dvou je nakonec pán a kdo sluha.

Jak přesně funguje ta dvojí Švejkova role, která ho dostává na pomezí komiky satirické (vědomé, záměrné, substancionální zesměšnění) a komiky karnevalové (funkční, radostný smích slavící změny a obnovy)? Milan Jankovič nabízí velmi užitečný algoritmus vzhledem ke způsobu Švejkových vyprávění a jeho vztahu ke skutečnosti. „*Bezprostřední lidové vyprávění míší se tu se složitou hrou paradoxů stupňovaných až do absurdity, kterou je Švejk schopen v životě vidět a jedinečným způsobem pojmenovat*“. A dále autor uvádí jako nejvíce pozoruhodné „*sepětí prvků absurdní hyperbolisace s prvky lidově reálného pohledu na život, které dává Švejkovi přesvědčivou životní konkrétnost, ale zároveň neobyčejné možnosti zobecňující*“.²⁶ Podobné axioma se ovšem klidně může vztáhnout i na Švejkovy činy. Řečeno polocitací-poloparafrází je v nich zároveň přítomna lidovost, bezprostřednost, přesvědčivá životní konkrétnost, reálný pohled na život na jedné straně a souhra paradoxů, které je Švejk schopen v životě jedinečným způsobem vykonat, vystupňovaná do absurdity na straně druhé.

Toto kolísání mezi dvěma polaritami zaručuje funkční uplatňování hrdiny vzhledem k vytváření osobité složky komiky díla – radostné, veselé karnevalové zesměšňování, konstituující zrod nového, zrod změn a obnov, jež existuje vedle komiky satirické, útočné, posměšné a ničivé. V tom je i podstata **ambivalence karnevalové komiky díla** – v koexistenci možné, implicitně přítomné ironie a zřejmé veselosti, radosti ze života, která se

²⁶ JANKOVIČ, Milan: K otázce komiky Haškova Švejka. In *O české satíře: 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), konstruuje hierarchický systém světa. Středověký karneval obrací formy, ale během svého trvání zachovává představu o jejich původních významech. Švejkův karneval spolu s formami převrací globální sémantiku věcí. To by byl velkolepý názorný příklad ironie, nebýt Švejkovy „*blátivé beztvorosti*“ a jeho „*neuvědomělosti*“. Ironie je vědomý a razantně angažovaný postoj, i když je často schválně nepříliš šikovně skryt, ale Švejk pro takové charakteristiky není disponován.

Jeho jednání je funkcí změny, průběhem změny, blaze prožívanou intenzitou změny, nikoliv její rezultativností. Švejkův karneval nepřevrací vzhůru nohama sociální ani existenční poměry vládnoucí ve společnosti, on je v jejich opaku **radostně prožívá a zhmotňuje** ve svých osudech, aby se mohly z ideologické legislativy šablon a pojmů obrátit alespoň na chvíli v reálný život. A v tom živém **ztělesnění** panujících norem (v jejich **obnově**), v jejich rozkládání na půdě života živého, předváděného s radostí, vitalitou a smíchem vyznívá jejich absurdní beztvorost, neuvědomělost, blátivost – kánon se mění a obnovuje na lepší zaklady. V co, to už není funkce, to je substance čili podstata další složky románové komiky – smíchu satirického.

4. Kategorie „zóna familiárního styku“

A) Totální kontextualizace

Sylvie Richterová s určitým metaforickým podkladem porovnává Švejkovu řeč s poruchou funkce mozku toho typu, který se nazývá afázie a je dobře popsán Romanem Jakobsonem.²⁷ Na Švejkovu logoreu („*absolutní paměť a nevyčerpatelná řečnost*“) není diagnóza afázie příliš vhodná, alespoň podle klinických popisů této choroby v zmíněném eseji. Pozdější čistě medicínské bádání řadí roztráštěnou a nesouvislou mnohomluvnost jako jeden ze symptomů takzvané sensorické afázie. Do takové hloubky Jakobsonův esej

²⁷ Švejkova **absolutní paměť a nevyčerpatelná řečnost** svědčí skutečně o jakémsi druhu mentální poruchy (skoro by se dalo říct „**afázie**“ s odvoláním na slavný Jakobsonův esej) RICHTEROVÁ, Sylvie: Jasnouživý genius a jeho slepý prorok. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel, Arkýř, 1991, Orientace, s.135. ISBN 80-202-0333-8

nezachází, i když se autor nadále této problematice věnuje.²⁸ Ovšem nápad Richterové je velmi plodný, protože metaforou chorobného (rozpadajícího se) mluvení navádí ke Švejkovu vyprávění, které – řečeno oxymoricky – se skládá z rozpadů všemožných jednot a souvislostí: logických, komunikačních, příčinně důsledkových. Navádí k těm dvěma aspektům jazyka, o nichž Jakobson pojednává ke konci, a k dvojité povaze řeči, o které mluví na začátku citovaného eseje.

Stručně a předběžně formulováno: dobrý voják předvádí prvky řeči z osy kombinace na osu výběru, přesně naopak vůči 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 uzavřenému vlastnímu kódu*, jenž neslouží jako návod k repertoáru možných výběrů, ale jako arzenál a prostředek „totální“ kontextualizace, u Richterové – totální tautologie. Dobrý voják „odmítá“ pracovat s běžným komunikačním kódem, který je přirozeně a konvenčně zřejmý a pochopitelný pro všechny účastníky rozhovoru. Toto překódování není však tak jednoduché. Švejk používá k tomuto *odrazu komunikace do zóny svého kódu* nikoliv samotný kontext, ale jeho **sdělení**.²⁹ Respektive také nikdy nezapomíná na míněný kontext, nebo lépe řečeno – bereme-li v potaz orientační bod, že dobrý voják plní funkce karnevalové metamorfózy světa – nezapomíná na to komika literárního díla. Nikdy nejde o totální tautologii: kdyby všechno bylo totožné, neexistovala by komika.³⁰ Absolutní kontextualizace čehokoliv, jakkoliv, kdekoliv a kdykoliv má vždy na mysli původní kontext, drží se ho pevně, pozoruje ho soustředěně a neodpoutává od něho své smysly, i když to zdánlivě vypadá, že na kontext zapomíná. Polemicky řečeno, Švejk (čili komika díla, kterou jeho postava explikuje) zná tři složky pojmu „Ferdinand“, ve kterých jsou umístěni čtyři Ferdinandí:

- arcivévoda Ferdinand d'Este, který byl zavražděn v Sarajevu a který existuje v kontextu společném, v kontextu sdělení – 1. složka *in praesentia*;
- ti další dva, o kterých mluví podle svého „kódu“ – 2. složka *in absentia*;

²⁸ Viz sborník ke stému výročí narození R. Jakobsona, zejména s. 27-88: ЯКОБСОН, Роман: *Язык и бессознательное*. Москва: Гнозис, 1996. 248 s. ISBN 5-7333-0492-8

²⁹ Jazyk musí být zkoumán ve veškeré různotvárnosti svých funkcí [...] K nástinu těchto funkcí potřebujeme stručný přehled konstitutivních činitelů každé řečové události, každého aktu slovní komunikace [...] Všechny tyto činitele neodlučně obsažené v slovní komunikaci, lze schematicky sestavit takto: MLUVČÍ – KONTEXT SDĚLENÍ X KONTAKT/KÓD – ADRESÁT. JAKOBSON, Roman: *Lingvistika a poetika*. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 74-105. ISBN 80-85787-83-0

³⁰ Komika se tu uplatňuje dvojím obecně známým postupem: jednak nápadným vyzdvižením určitých jednostranných vlastností, působících svou automaticností komicky, jednak **konfrontací dvou nesourodých, často zcela kontrastních oblastí významů, skutečností nebo představ**, ve které působí komicky neočekávaná ztráta hodnot jedné z nich. JANKOVIČ, Milan. K otázce komiky Haškova Švejka. In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN, 1959, s. 275.

- a ten čtvrtý, který se němě 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 formálně objektivě 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 původní kontext. Je **vztažen do zóny familiárního kontaktu**. Jeden z nejhoupějších hrdinů románu má nejzbystřenější 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 ty 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 kontextuálním 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 přejato z více zvýrazňované složitosti

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

³² Na to ukazuje Nikola Georgiev: Těto 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,*“ řekl Bretschneider významně, „*mluvíte napřed o Ferdinandovi a potom o obchodníku s dobyt看*“. GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury: „Švejk“ a antiromán. In *Bälgarska Haškiada: sborník na počest šedesátin prof. N. Georgieva*. Sofia: УИ „Св. Климент Охридски“ 1997. s. 94. ISBN 954-07-1070-7. Poznámka – článek je bulharskou rozpracovanou rozšířenou verzí českého prototypu z časopisu Česká literatura, 1966, č. 4, s. 328-334.

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

Vraťme se ještě k samotnému začátku. Na zprávu paní Müllerové o zavraždění „nějakého“ Ferdinanda je sémantika míněného sdělení zdůrazněna volným dativem („*nám* zabili“ – typu takzvaného *dativus ethicus*), podkategorie dativu zainteresovanosti.³⁴ Jak při výslechu v 3. oddělení policejního ředitelství před pánem „*se zvířecím vzezřením*“, tak v samotném začátku je zcela ozřejmáno základní schéma Švejkovy „komunikace“ – není cizím kontextem zainteresován, pokud se tento kontext nevytváří podle jeho kódu. Anebo naopak, Švejk je příliš sdílně a vsřícně 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 vůči primárnímu kontextu soumezná. Zachází pouze s referenčním vztahem k svému vlastnímu kódu a je primárně připraven na alternaci v repertoáru svého kódu a na kombinaci čehokoliv v mezích sdělení.³⁵ Švejkovo myšlení je orientováno na vlastní kód a podle Richterové dalo by se udělat předpoklad, že hrdina je afatik „*s poruchou v oblasti soumeznosti*“. Ale k tomu závěru, že dobrý voják má „*divná přirovnání*“, že jeho odpovědi vypadají jako „*jízlivé poznámky*“, že „*činí 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 Литературным достижением является здесь, во-первых, искусное ведение интриги. Этот момент, введенный Эврипидом в трагедию, был с успехом использован комедийными авторами. Сцепление обманов, недоразумений, подслушиваний, переодеваний, подмены лиц образует сложную, но крепко сколоченную интригу. ТРОНСКИЙ, Иосиф: *История античной литературы*. Москва: Высшая школа, 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 činitelů každé řečové události, každého aktu slovní komunikace*“ Jakobson připisuje určitou jazykovou funkci: mluvčímu – emotivní; adresátu – konativní; kontextu – referenční (referential, denotative, cognitive); kontaktu – fatickou; kódu – metajazykovou a sdělení – poetickou. Zároveň Jakobsonův esej *Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch* (JAKOBSON 1995:55-73) už nepřímo zmíněný s komentářem názoru Richterové, uvádí, že „*každý jazykový znak předpokládá dva způsoby uspořádání*“: **kombinace** – „*kombinace a kontextualizace (contexture) 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 tady patrné Saussureovo dělení 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, případně pouze v sdělení*“. Složky v kontextu mají mezi sebou „*vztah soumeznosti*“ (contiguity), a „*v substituční množině jsou znaky spojené různými 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 případě kódu prostřednictvím alternace, v případě druhém prostřednictvím přiřazení (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 společenského 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, tady – kontextualizace) vůči svému adresátovi, osamostatňuje jednotlivý objekt, vytržený ze svého původního a vlastního kontextového zázemí, provádí selekce (alternuje) v mezích podobnosti svého kódu a substituuje tento kontextově už „mrtvý“ prvek svým výběrem.

Objevuje se nový kontext a nové sdělení, které se vyvíjejí podle Švejkova kódu a spolu podřizují 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 substituční komponent nižší hodnotové řady, že substituce míří k přizemnosti, k materializaci, že se tím vytváří jeden ze strukturujících rysů komiky – pokleslost.³⁷ Komická aluze je operační prostředek k vtahování každého logického objektu do **zóny familiárního kontaktu**. Blažiček uvádí, že komický smysl této úvodní scény není pojmový (ergo není pojmově definovatelný), ale je přece jednoznačný.³⁸ Pokusíme se o nějaké hypotetické znázornění průběhu sémantických proměn v počáteční epizodě, která se stává emblematickou pro další Švejkovy verbální projevy.

C) Já znám čtyři Ferdinandy – fáze komického přehodnocení

Takže v plánu literární komiky na rozdíl od Švejka představa čtenářova zná čtyři 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 měněným – 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 klamně, protože se de facto vytváří smysl nový – zcela komický.

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

³⁸ Druhotný, komický smysl Švejkovy výpovědi vyplývá ze záměny arcivévody se společensky obskurními osobami. Není to smysl pojmový, ale to neznamená, že je mnohoznačný [...] jednotlivé jednoznačně vymezené věci mají v takto uvědomené situaci smysl, který je sice pojmově přesně nevyčerpatelný, ale relativně jednoznačný. BLAŽIČEK, Přemysl. *Haškův 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 Průši 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 upřesnění, 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 čtvrtého Ferdinanda.

Ke skromným účelům 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 – **v l a s t n í k o n t e x t**. Nepřirozenosti podobného komunikačního postoje věnuje pozornost Blažiček, zvláště ohledně už zmíněného dativu zainteresovanosti.³⁹ V nově vykonstruovaném kontextu paní Müllerová upřesňuje, o co jde („*Ale, milostpane, pana arcivévodu Ferdinanda, toho z Konopiště, toho tlustýho, nábožného*“), a Švejk, „pocitiv“ 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 přesměrování, 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: buďto ho oba musejí znát velmi dobře, nebo je to významná postava všeobecně známá pod tímto křestním jménem, což může 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.

přehodnocení. Je to zcela přirozené, vytržený a osiřelý prvek původního sdělení a původního kontextu hledá další uplatnění své prázdné soumeznosti: hledá nové kombinatorické prostory a možnosti nové kontextualizace. Ale ty jsou závislé na podaném novém zázemí Švejkova vlastního kódu a sdělení – prvek je vtažen do zóny familiárního kontaktu: „vedle sebe se ocitají“ a „do sebe narážejí dvě nesourodé významové roviny“⁴⁰. **Je to fáze sekundární aluzivní kontextualizace (3.)** Zadaná aluze, kterou poručík Dub tak mnohotvárně vystihuje ve svém výše citovaném proslovu o „*prapodivném, drzém vystupování*“ a o tom, „že může být, že dotyčný Švejk se nedovede vyjádřit“, už rozpoutává své „nebezpečné“ komicky produktivní potenciality – už je ve „významové plnosti“ sekundární aluzivní kontextualizace aktivována vedlejší „významová perspektiva“.⁴¹ Jako výsledek je Ferdinand d'Este konfrontován s druhými dvěma Ferdinandy, ale tak, že se hledají příznaky další shody. To je první krok **stadia imaginární reduplikace** logického objektu, dokončují ho poslední dvě fáze.

Švejkův nový kontext je jako obrácená pyramida, jen její špička je styčným bodem s rovinou původního kontextu, ten bod je vlastní jméno Ferdinand a nahoru trčí nestabilní, své zázemí hledající velké sémantické těleso. Struktura je nestabilní, protože je nesourodá, avšak ve sféře imaginace se tato nesourodost bohatě rozvíjí: ve snaze po upevnění recepce, po odůvodnění motivace této nepochopitelné analogičnosti, implicitně pátrá po dalších aspektech podobnosti, smyslového přiblížení.⁴² Ale jelikož je nemá, vtěluje známé rysy substituujícího objektu do předem zadaného směru 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 nějakého mazání na vlasy*“ – čili, řečeno zredukováním, „špína“, „podřízenost“, „píjactví“ – nasměrují k objektu pro Švejka „neznámému“. Oba objekty se prolínají, promíchávají, prolínají,

⁴⁰ A krajním způsobem takového samoučelného odbočení od sledovaného kontextu je případ, kdy v nějakém dění vytrhnou určitý jev z jeho momentálních věcných souvislostí náhle se vynořivší souvislosti komické. Co znamená tento postup z hlediska noetického? Přebujele rozvinutá situace a neustálé odbočky odvádějí pozornost od příběhu natolik, že na sebe strhávají pozornost zcela neúměrnou, jako by byly stejně významné, ne-li významnější než vyprávěný příběh. Skutečně takovými často jsou, a to proto, že jsou zajímavé. A zajímavé jsou proto, že realizují neběžné významové souvislosti, např. se v nich **vedle sebe ocitají a často do sebe narážejí dvě nesourodé významové roviny**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 250-251. ISBN 80-202-0294-3

⁴¹ Konkrétnost, **významová plnost** je základním předpokladem komičnosti literárního textu v té podobě, jakou preferuje Hašek; je předpokladem současného rozevření **dvou významových perspektiv**. BLAŽÍČEK, Přemysl: tamtéž, s. 231.

⁴² Při nahlédnutí komičnosti je uvědomělost dále vystupňována, protože zde jde o rozpor, **který si musí čtenář sám domyslet navzdory nabídnuté jednotě** a musí si ho uvědomit jasně a přesně, jinak by se neměl čemu smát. Musí si osiře **vybavit nesoulad obou významových rovin**, kterým se zároveň otvírá a jejichž konfrontace je založena na určité specifičnosti daného jevu a zpětně tuto specifičnost vyjevuje, pointuje. BLAŽÍČEK, 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 – čtenářem. Jako výsledek je Ferdinand d'Este prostoupen charakteristickými jádry dalších dvou Ferdinandů.

Tím se vytváří nový „čtvrtý“ Ferdinand, obraz *in silentia*. Nová čistě abstraktní komická představa, kolážově střídající na úrovni *imaginární „osy kombinace“* složky nového kódu operující na „*ose výběru*“: představa kontaminující rysy sarajevského Ferdinanda s rysy Ferdinanda Kokošky a drogistova sluhy. **Je to závěrečná fáze sekundárního sdělení (5).** Nepromluveného, avšak intuitivně přítomného, sugestivně vytvořeného komického „sdělení“. Nebo – zcela podle Blažička – „*mysl, který je sice pojmově přesně nevyčerpatelný, ale relativně jednoznačný*“. Tím je **stadium imaginační reduplikace** logického objektu zakončeno.

Aforisticky řečeno nesourodost, nesoulad není jenom rozpad jazykového smyslu, ale i jeho zdroj, zvláště v komice.

Právě tuto sekundární aluzivní kontextualizaci a procházející za ni komická reduplikace na úrovni imaginární pocituje Bretschneider jako „*divná přirovnání*“, o ní Dub mluví jako o „*prapodivném, drzém vystupování*“. Ostatně její výsledek je neviditelný, obklopený mlčenlivostí, „pojmově přesně nevyčerpatelný“, a proto i pro Švejkovy protihráče racionálně neuchopitelný. Hostinský Palivec nevědomě ve svém „samoučelném automatismu“⁴³ přímo staví do jedné a téže roviny (doslova) dva pojmy, ohledně symboliky mocenské hierarchie protikladné, vysoký a nízký: „*císaře pána*“ a „*sraly na něj*“. Proto i jeho zcela loajální a opatrný postoj je brán doslovně, mechanicky pozorující civilní strážník Bretschneider ho hned registruje jako zločin urážky veličenstva. Ve Švejkových historkách to však zachytit nemůže, je příliš odkázán na doslovnost, konkrétnost, je příliš šablonovitý – jen pocituje ta divná přirovnání.⁴⁴

⁴³ „To bylo v krvi, ta neúcta k císaři a slušným výrazům“ (Hašek); odpor proti byzantismu se podle Haška projevoval nehledanými, prostými a poctivými výrazy – a český člověk o tom sám ani nevěděl. Do této kategorie jest přiřadit i hostinského Palivce; u Palivce se splétá protibontónová reakce a **jistý samoučelný automatismus** nadávek s poctivým opovržením vůči rozložené říši 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 protipól formální vulgární jazykové formy. – Viz DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Novinář, 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 věcnost, než vulgárnost.“

⁴⁴ Dobrý voják jako by se schválně vystavoval nebezpečí, když nepřestává povídat před Bretschneiderem různé historky, a jakoby se náhodně vymyká z už hotové verbální pasti. To je jeden z příkladů, kdy se v hrdinovi projevují více funkcionální rysy než substancionální, proto je i těžko říct, zdali to Švejk dělá z hlouposti, nebo předvádí dokonalou ironii na pomezí drzosti a naivoty. Jde o historku o hajném s ošklivým příjmením o jeho vdově a o jejím posledním manželovi, který pro vraždu své manželky byl odsouzen k pověšení. „*Když ho potom u krajského soudu v Pisku věšeli, ukousl knězi nos a řekl, že vůbec ničeho nelituje, a také řekl ještě něco hodně*

Aluzivní kontextualizace (a následující fáze sekundárního kódování a sdělení, čím se uzavírá cyklus imaginační 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 („*все вовлекается в зону вольного фамильярного контакта*“ – *všechno probíhá v rovině familiárních styků*). Proto jsme také věnovali problematice analýzy sémantických proměn ve vstupní scéně Osudů 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 těch 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 míněních 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 přístupu, není univerzální, ale přece reprezentuje ten nejčastější princip vytváření vedlejšího mlčenlivého, 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, vůbec apriorní viny, kterou na hlavu občana vrhá vševidoucí byrokratický aparát, je vytrženo z půdy frazeologie policejního doznání a je pochopeno jako sexuální akt. Všeobecně řečeno

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

⁴⁵ Švejk je bezhlavě činorodý a nadlidsky 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, roč. 39, č. 1, s. 28–40. (s. 36.) ISSN 0009-0468

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

A: přesmyk kódů a vytržení z kontextu (R. Jakobson – osy podobnosti a soumeznosti);

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

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

D: přesměrování charakteristických jader z pokleslého objektu k objektu komického soustřeďování – imaginační reduplikaci („já znám dva Ferdinandy“), při tom vždy v aspektu pokleslosti (Vl. Borecký); v plánu literární recepce komična je to přesměrování prováděno čtenářem – „jde o rozpor, který si musí čtenář sám domyslet navzdory nabídnuté jednotě“, „ostře vybavit nesoulad obou významových rovin“ (P. Blažíček).

Může se ještě přidat, v souladu s Blažíčkovým pohledem na zvláštnost komiky Švejka, že každou ze čtyř složek (přesmyk kódů, izolace a orámování, reduplikace a pokleslost, přesměrování charakteristických jader) doprovází charakteristika znevažování, zajímavosti, převahy každodennosti, přebujelé rozvinutí situace (rádi bychom dodali – i věčnosti).

D) Výstřednost při familiarizaci vysokých pojmů

Zóna familiárního kontaktu je klíčový aspekt karnevalového pocitu světa, karnevalového smíchu. Převrácený svět se jí přirozeně otevírá, v jejím lůnu se všechno vysoké snižuje v plánu tělesnosti a všeobecně ubohé, „odporné“ materiálnosti.

Bachtin konstituuje terminologické znění tohoto spojení ve své práci o Rabelaisovi a především mluví o familiární řeči na náměstích.. V knize *Проблемы поэтики Достоевского* používá syntetičtější termín *familiarizace*. Shrnuto se dá tento sociálně-psychologický a verbálně sémantický proces charakterizovat následujícími rysy: zrušení hierarchického řádu a všech s ním spojených forem strachu a etikety; zrušení distance mezi lidmi a nastolení svérázné karnevalové kategorie svobodného familiárního kontaktu mezi nimi; vytváří se (v smyslově konkrétní, prožívané v poloreálné, polohravé formě) nový modus vzájemných vztahů člověka k člověku; chování, gesto a slovo jedince jsou osvobozeny z moci veškerého hierarchického postavení; základním rysem lidského postoje vůči světu a ostatním je **excentričnost** – osobitá kategorie karnevalového pocitu světa, spojená s kategorií

familiárního kontaktu, která dovoluje vyjevení skrytých stránek lidské povahy v smyslově konkrétní formě.⁴⁶

V plánu komiky však se tato **excentričnost** (výstřednost u J. Kolára) projevuje hlouběji. Daný objekt, daná věc se ocitá mimo svou původní, přirozenou existenci v lidském kulturním podvědomí. Navíc je pevně v těsném sousedství s věcí jinou: v blízkosti se rodí pojmové „smyslově konkrétní“ překrývání obou jejich sémantických polí a komika plyne z inkongruence a z dvojakého pohledu na věc „podřízenou“, sémanticky překreslenou, „familiarizovanou“. Bachtin se na to výrazně soustřeďuje – v šesté kapitole své práce o Rabelaisovi (Obrazy materiálně tělesného „dole“) analyzuje specifikace sémantických proměn věcí v slavné epizodě Gargantuy a Pantagruela, kde se pojednává o různých způsobech očisty těla po určitém fyziologickém úkonu a o vhodných předmětech k tomu (kn. I, kap. 13). V koncepci Bachtina platí pravidlo, že se pohled na věc obnovuje, že se samotná věc vyzkouší na novém místě a účelu; že se znovu vnímají její forma a velikost, že se obnovuje vůči naší recepci.

Proto je i familiarizace v Osudech výrazná, **excentrická** a dalo by se říct občas také **extatická**. Týká se nejenom globálních pojmů a představ, ale i jednotlivých věcí zpravidla oscilujících po ose vertikální v plánu snižování, opačného pohledu, opačného světa, tělesné smyslově konkrétní blízkosti, kolážovitého překrývání.

Svět Osudů je válkou rozbitá kosmická obloha, která je nanovo mozaikovitě slepována směřujícím se stvořitelem. Jediná možná harmonie v něm je rozpornost; jediné neutrální jádro – protože se v něm všechny protiklady navzájem vyrovnají – je dobrý voják Švejk. Karnevalová povaha této postavy se ve svém nejvyšším stupni projevuje v její všudypřítomnosti a polyvalentní „beztvárnosti“. Stejně tak, jako i samotný karneval sjednocuje do jedné obrovské tváře o b r a z p o l y m o r f n í h o s v ě t a .

Přítom nejen sousedství, ale nahrazení předmětu jiným je de facto seřazení dvou logických objektů vedle sebe i za nepřítomnosti jednoho z nich. Mezi předměty objevujícími se v netypické věcné řadě typu absence se nachází breviář Katzova kolegy, který usíná s erotickými obrázky z Dekameronu G. Boccaccia v ruce.⁴⁷ Skrytě s nimi korespondují i obrazy svatých a křicifix, které v Katzově bytě nevisí na stěně, ba ani nikde jinde nejsou, jak spravedlivě namítá vřele v boha věřící Katzův oponent. Docela blízko Bachtinovu chápání

⁴⁶ Viz BACHTIN, Michail: *Dostojevský umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 168-169.

⁴⁷ Stojí za to poznamenat, že Švejk náhodou trefil přesně na Dekameron, protože to byla nějaká kniha „ležící na nočním stolku“. Radostný karnevalový smích, proudící z této situace změny a obnovy, není zásluhou Švejka jako lidské postavy, ale jeho literární funkce. V mnoha podobných aktech se marně hledá nějaká kulturní, sociální nebo psychologická motivace hrdiny, ale podobný postoj je často irelevantní. Obdobná je i situace záměny dvou děl „šifrového“ románu Die Sünden der Väter Ludvíka Ganghofer – obdobná, ne stejná, protože tu nepřímo zavinil sám nadporučík Lukáš.

grotesky jsou i „andílkové“, kteří podle polního kuráta „*mají v zadnici vrtuli od aeroplánu, aby se tolik nenadřeli se svými křídly*“. Vůbec v celé dvanácté kapitole prvního dílu Osudů (Náboženská debata) jsou **sousedství** a **nahrazování** předmětů vzorným příkladem familiarizace: objekt pokleslosti familiarizuje dotyčný objekt, orámuje a izoluje ho od jeho původního významového okolí. Ve své povaze jsou docela shodné s karnevalovou logikou převrácení nebeské náboženské kosmogonie i improvizace Otta Katze na téma ráj a peklo: jsou velmi podobné viděním ze záhrobí Epistemonu z Rabelaisova románu (kn. II, kap. 30.). Sám Bachtin upřesňuje, že ta vidění, kde každý z pozemských mocnářů měl 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 různorodých řemesel a lidských obrazů z téže epizody jsou velmi blízké výčtu předmětů hodících se k zmíněnému účelu tělesné hygieny:⁴⁸

To jest místo obyčejných kotlů se sírou pro ubohé hříšníky tlakové hrnce, kotle s velkou atmosférou, hříšníci se smaží na margarínu, rožně s elektrickým pohonem, po milióny let přejíždějí 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 účinkují rozprašovače kolínské vody a filharmonie hraje tak dlouho Brahmsa že raději dáte přednost pekle a očištění. (Kn. I, kap. 12)

Zajímavější v tomto plánu je plechový nočník, válející se „vyzývavě“ pod náspem u nádraží v Lupkovském průmysku mezi jinými věcmi vojenského bytí: „*Bylo zde vidět zrezavělé čajníky, nějaké hrnce, tašky na patrony. Také se zde válely vedle nejrůznějších předmětů kotouče ostnatého drátu a opět ty zakrvácené pruhy gázových obvazů a vaty.*“ Nočník se představuje jako svérázný antipod válečných atributů. Hašek odbočuje a rozvádí mikropříběh o možných potížích, které by způsobil archeologický nález tohoto nočníku, a o tom, jak se děti ve škole budou o něm učit. Jaký pán, takový sluha – Švejk také se „odráží“ od tohoto bodu a začíná vyprávět 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 „přilbice svatého Václava“ a „biskup Brynych z Hradce s procesím a s korouhvemi“. V intimizačním rámci nicotnosti, tělesnosti jsou zavřeny a respektive i od své „kontextuální“ půdy odděleny věda, vzdělání, náboženství, národní mýtus, ano i válka. Nezapomeňme dodat, že v této scéně prosvítá

⁴⁸ С точки зрения формальной, этот ряд (мы привели здесь только его начало) напоминает ряд подтирок: новые назначения и занятия героев преисподней возникают так же неожиданно, как вещи для подтирок, и самое несоответствие этих новых положений дает тот же эффект фарсовой обратности и перевернутости. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 416-417.

reminiscence na Cervantesova Dona Quijota, konkrétněji jde o epizodu, kde se „geniální idiot“ hidalgo Alonzo Quijano nedá přesvědčit, že holičská mísa není zlatá přilba od Mambrina. Nočník se začíná nanovo chápat ve vztahu k jiným objektům, znovu se vnímá jejich forma a velikost, obnovuje se vůči naší recepci. Na otázku „proč“ a „co z toho“ lze jednoduše odpovědět: karneval není substancionální, ale funkcionální. Důležitý je samotný proces změn a obnov. 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 stereotypů 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. Komentáře dobrého vojáka nad tělem 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 zvědavci, "a má to tu výhodu, že když už má kus železa v břiše, alespoň ví všichni, kde byl pohřbenej. Je to zrovna na dráze, a nemusejí jeho hrob shánět po všech bojištích. - Nabod se akorát," řekl ještě Švejk znalecky, obcházíje z druhé strany kaprála, "má střeva v kalhotech." [...]

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

"Tak už o tom, Švejku, přestaňme mluvit " A účetní šikovatel Vaněk si odplivl.

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

Začněme od formálních charakteristik karnevalového vyobrazení v duchu Bachtinovy koncepce. Jsou to například řada (v bachtinovském slova smyslu) těla v jeho anatomickém a fyziologickém plánu a řada vyprazdňování, latentně přítomná ve zdůrazněném slovním spojení „v kalhotách“. K celistvému spektru vnímání této smrti jsou neodmyslitelně připoutány znevažování, nedbalost, a nakonec i zajímavost – přesně v tom jejím projevu, jak ji chápe Blažíček. 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 čistě pragmatického zaujetí. Konec života je brán s rytmičností a technickým puntičkářstvím, s

nádech administrativní procedury, nad mrtvolou se pronášejí logické závěry o „užitečnosti“ podobného osudu, sám Švejk to rozvíjí pod heslem „*má to výhodu*“. Je dobře pocítit plynulou řeč dobrého vojáka v jejích úsecích, která se nedají sémanticky určit přesně, avšak jejich možná znění jsou relativně blízká jednoznačným významovým centřům: „*má to vodbitý*“ (znevažování, skoro spokojenost), „*má kus železa v břiše*“ (konstatování), „*alespoň ví všichni, kde byl pohřbenej*“ (výhoda), „*je to zrovna na dráze*“ (dobrá trefa), „*nemusejí jeho hrob shánět po všech bojištích*“ (pohodlnost).

Jazyk v žádném případě není úřednický, nemůže tady jít o tzv. bachtinovskou hybridní konstrukci, ale přece je to postoj „chladně“ pragmatický, technokraticky distancovaný a právě toto pragmatické posuzování připravuje přechod k dalšímu faktografickému zaujetí: „*Nabod se akorát*“, „*má střeva v kalhotách*“. **Familiarizace** je v tomto případě výrazně spojena s **excentričností** a je provedena ve směru od nedbalosti k pragmatizování a dále k věcné detailizaci, nakonec končí svou sestupnou kadenci v zóně pokleslosti. Zobrazení fyziologie lidského těla v jednotě s destrukční anatomií smrti je přítomno ještě v jedné, mnohem výraznější epizodě Osudů, kde je vystupňováno ad absurdum. Přítomnost obou složek (nízkého, odporného plánu fyziologie a senzuálně destruktivního plánu anatomie těla) je tam představena jednoznačně. Ve našem příkladu je „řada vyprazdňování“ implicitní, ale je přece nesporně pocíťována. Střevo je křížovým bodem obou řad, a v Bachtinových názorech na groteskní realismus v Rabeliasově románu je dokonce mnohem víc.⁴⁹ Do toho momentu je familiarizována jen smrt, nepřímou i válka či vysoké hrdinské symboly „bojiště“⁵⁰ a „hrob“ (padlých). A také s výrazem „má kus železa v břiše“ implicitně související pojmy vysoké hrdinské rétoriky „kulka“, „šrapnel“, „smrtící rána“, jsou pragmaticky sníženy, přeneseny do zóny každodennosti („na dráze“) a nakonec situovány – přesně podle Bachtinovy terminologie – v tělesném spodku („v kalhotách“). Sousedství zkrvavených kalhot, nové a poslední lůno vykuchaných střev, s pojmy sice patřícími k vysokým projevům lidské existence, ale za těchto sociálně historických podmínek prázdnými a dutými, mumifikovanými ve schématech propagátorské praxe, navíc i orámovanými jazykem věcného

⁴⁹ Так, в образе «tripes» стянуты в один неразрывный гротескный узел – жизнь, смерть, рождение, испражнения, еда; это – центр телесной топографии, где верх и низ переходят друг в друга. Поэтому в гротескном реализме этот образ был излюбленным выражением для амбивалентного материально-телесного низа, умерщвляющего и рождающего, пожирающего и пожираемого. «Качели» гротескного реализма, игра верха с низом, в этом образе великолепно раскачиваются; верх и низ, земля и небо сливаются. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 177.

⁵⁰ Pojem bojiště je snižen a vtažen do zóny familiárního kontaktu už v samotném začátku Osudů – v ulici téhož jména se nachází Švejkova oblíbená hospoda. Realný urbanistický fakt je použit k účelům komediální travestii a degradaci.

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 Švejkův projev jako „agitaci“, nebo podle přesnější formulace rotného šikovatele Vaňka tak, „že by se to mohlo vykládat, jako že máte z toho radost“.

Komika je imanentně radostný prožitek. Řečeno opět 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 něj je komika skoro nemožná, ale čím větší je pocit převahy, tím více se stírá původní 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 pojmů zkamenělého systému pokračuje dál. Dobrý voják explikuje zatím zastíněný význam prováděné familiarizace: „*Vono je to jedno, [...] mají mu lézt střeva pro císaře pána ven z břicha zde nebo tam. Von vykonal stejně svou povinnost...*“ Sémantické putování zkrvavených kalhot pokračuje ve směru obrazu císaře, jenž je v tomto případě neméně poskvrněn, než mouchami v hospodě pana Palivce. Navíc je celá ta původní nevážnost Švejkova postoje spolu s doprovázející „intonací“ nedbalosti odůvodněna v duchu říšské instituce a její absurdity v pohledu na člověka – rozcházejí se frazeologické hledisko (říšské byrokracie) a ideologické (českého člověka): povinnost občana, vojáka, je zemřít 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.

„Útěk do uniformy“ podle trefné formulace V. Bělohradského, **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 článek Velkého mechanismu musí prostě „vykonat svou povinnost“ bez ohledu na to, zdali zaživa, nebo svou smrtí. Haškova koncepce lidského materiálu posílaného do jatek světové války nachází už

⁵¹ Neosobnost zákona, racionalita státní správy, „**legalita**“, měla nahradit **legitimitu státu**. [...] Nesmírný vliv střeoevropské literatury na kulturu poválečného světa vyplývá z toho, že toto **zneosobnění života**, tato **redukcí idejí na aparáty, legitimitu na legalitu a pravdy na metodu** se stala ústřední tendencí současných dějin. BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Mittleuropa. Rakouská říše jako metafora* In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o člověku pozdní doby*. 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 různorodě v české literární kritice je určována řada jazykových postojů, prosvítajících i v této textové pasáži. Zároveň vysoký pojem „povinnost“ a na něj navazující „pro císaře pána“ jsou docela jasně obklopeny obrazností akční představy „mají mu lézt střeva ven z břicha“ (nepřímou – „do kalhot“). Obraz císaře pána je znovu sňat a dán „na půdu“ lidského těla, vtažen **do zóny familiárního kontaktu**, kde se s ním dá mnohem snadněji zacházet. Tak se i později v románu v jednom typickém haškovském „aforismu“ sjednocují globální tok dějin a nicotné aspekty lidského „sebeprožívání“: „*Tak se stalo, že statečný kadet Biegler byl odvezen do vojenské izolační nemocnice v Uj Buda. Jeho podělané kalhoty ztratily se ve víru světové války.*“ (Kn. III, kap. 1)⁵⁴.

Rozpárané břicho, visící střeva, krví a výkaly pošpiněná smrt – všechno to reliéfně řečeno nebo implicitně sugerováno – celý ten karnevalový pohled na umírající svět individua a respektive společnosti vtahuje vysoké symboly monarchie, války a hrdinství **do rámce nedbalosti a věcného zaujetí**. Snižuje je po vertikální ose, materializuje, mísí je s lidským tělem a s jeho spodkem a směje se radostně proto, že „*stál nad vším již od samého počátku.*“ Nejenom nad válkou a smrtí, ale vůbec nad konečností a tragikou života. Zřídka se v Haškově díle pociťuje tak přirozeně a bezpochybně živel středověké **karnevalové ambivalence**. Karnevalová radost je radostí z pulzace bytí, kde hyne a obnovuje se v moci země každá autorita a každý pořádek; radost z proměnlivosti života, jež zaručuje existenční otevřenost člověka vůči světu,⁵⁵ kde se nad troskami jeho nesčetných Babylonů vztyčuje velké nesmrtelné „**lidové tělo**“ (překlad J. Kolař s. 203, v originálu – *народное тело*).

Do jaké míry karnevalové aspekty komiky Haškových Osudů zůstávají v těch původních mezích i za hrubého objevení produktivních sil tělesnosti a nízké hmoty – to si klade za úkol prozkoumat další kapitola.

⁵² Nadto, slovní útvary jako „tlumočit názor českého člověka na válku“, „lidský dobytek, hnaný na jatky“, „válka, jejíž jedna epocha přeletěla jako dravé proudy povodně“, jsou abstraktní dryáčnická novinářská klišé. DOLEŽAL, Bohumil: Nedokonalost Haškových Osudů. In *Netrpěná literatura*. Praha: Torst, 2007, s.258. ISBN: 978-80-7215-333-6

⁵³ Také tyto zvláštnosti jsou ve shodě se základní stylovou orientací díla: neupozorňovat na osobnost autora, přiblížit se **anonymnímu projevu lidovému** a jeho prostřednictvím soustavně vyvracet oficiální představy o životě. JANKOVIČ, Milan. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: NČSAV, 1960. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 70, sešit 10. s. 22

⁵⁴ M Jankovič vidí v té pasáži součást objektivní převažující nepřímé charakteristiky postav: „Přímá autorská charakteristika postav většinou jen doplňuje jejich charakteristiku objektivní, nepřímou. Často je to lapidární dovětek, jako v tomto případě, kdy autor uzavírá Bieglerovy příhody: „*Jeho podělané kalhoty ztratily se ve víru světové války.*“ JANKOVIČ, Milan. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: NČSAV, 1960. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 70, sešit 10. s. 34

⁵⁵ Člověk žije na světě tak, že je otevřen světu. Otevřenost světu tvoří jednu z jeho dispozic, člověk **je touto otevřeností**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 227. ISBN 80-202-0294-3

KAPITOLA IV.

Snižování a materializace: profanace – komika materiálně-tělesného „dole“

1. *Statistický popis vulgarismů*

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

Například základní lexém „*cacare*“ (nebudeme probírat synonyma) je zastoupen spolu se svými deriváty celkem padesáti čtyřmi formami. Sémantické centrum s obecným významem „*merda, stercus*“ je představeno třemi slovy v celkem dvaceti třech výskytech: první se uplatňuje čtrnáctkrát 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, původem germanismus, a potkává se třikrát v těsné blízkosti; ještě dva výskyty eufemismu „*kaktus*“ doplňují toto spektrum. Vulgarismus s významem „*nates*“ je hojněji zastoupen: celkem dvačtyřicet.

¹ Viz například článek 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 tvářmi mnoha vystupujících figur. Sraní je jednou z nejčastějších aktivit a latrina se stává chrámištěm hromadných obětí. Táto předdimenzovanost stojí v příkrém rozporu s tím, jak chudě, pakliže vůbec, je zde zobrazena stránka genitální. Neobjevuje se ani v nadávkách, ani ve vzpomínkách či bohaprázdném tlachání. Podle psychoanalytického klíče by takovéto rozvržení sil bylo znamením regrese do pregenitálního stadia, kdy přirozená, fyziologická (hetero) sexualita je nahrazena anální oblastí. Prdelí a zadnic a zadků a hýždí je v *Osudech* opravdu „plná prdel“, hovny jsou stránky posrány v míře víc než vrchovaté. HOLUB, Norbert: *Hašvejk a ženy. Tvar: literární obtýdeník*. 2003, roč. 14, č. 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 původ 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 účelům statistického průzkumu byl v mezích českého národního korpusu⁴ vytvořen subkorpus zahrnující jen Haškovo dílo, takže veškeré hledání bylo lokalizováno pouze v mezích Osudů. Bylo hledáno podle principu lemmatizace – vyhledávání všech forem lexikálního paradigmatu.⁵

Obecně v Haškově Švejkovi je 170 pravých a nesporných vulgarismů:

- tématická oblast erotických a sexuálních vulgarismů má celkem 27 výskytů
- tématická oblast tělesně-anatomických a fyziologických vulgarismů – celkem 109 výskytů
- tématická oblast skatologická – celkem 23 výskytů
- tématická oblast vulgarismů v nadávkách⁶ – celkem 11 výskytů

A to je všechno – „nesjprostěších“ cynických slov je celkem v Osudech sto sedmdesát. Ale tady přirozeně vzniká otázka, zdali se má považovat za vulgarismus slovo „huba“⁷ nebo jak se v současné češtině pocituje například slovo „sranda“, jehož etymologie je nesporná, ale jehož funkční uplatnění v současné češtině vylučuje jakoukoli myšlenou spojitost s primárním denotátem, takže skoro žádný imanentní „vulgární“ komický náboj nemá.⁸ Ještě v této souvislosti lze poznamenat, že za určitých okolností skoro každé slovo může nabýt vulgárního významu, proto Daneš mluví o vulgarismech tématických a faktických.⁹

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

⁵ Například ([lemma=“HS”] – HS – hledané slovo) anebo byla zadávána formule vyhledávající konkrétní slovní tvar ([word=“HS”]). Byl brán zřetel na různé hláskové alternace a respektive na různé morfémy kořenného morfu typu KAK / KÁK nebo KVK / KKV, anebo KK / KK˘ (K-konsonant, K˘-měkký konsonant, V-vokál, Á-dlouhý vokál). Proto byly zadávány i formulace vyhledávající přesně stanovenou strukturu slovního kořene [lemma=“.*kořen.*”], kde znak „tečka“ <.> v dotazovacím jazyce znamená „jakýkoli znak“ a znak „hvězdička“ <*> „libovolný počet opakování předchozího znaku nebo výrazu“. Tak byl brán ohled na všechny potenciální možnosti odvozování derivátů prefixací nebo sufixací z prostého kořene slova, přesněji – z morfematických variant kořene. Například pro vyhledání všech výskytů sémantického centra „nates“ – doslovného nebo odvozenin byla použita formule <*[Pp]r[dd’].*> nebo <[word=“.*[Pp]r[dd’].*”]> a tímto hledání nevylučuje ani slova, která jsou v začátku věty a jsou psána velkým písmenem (k tomu výskytu, celkem 24 slov, se musí připočíst i jedno slovo pronesené německo-polsky a tři v němčině, všechna čtyři v tomto významu; „nedokončený“ nápis načmáraný na stěně separace policejního komisařství v Salmově ulici není započten). Proto i ohledně výše citovaných čísel se dá říct, že jsou uvedena na základě maximální pravděpodobnosti výsledků.

Viz podrobněji KOCEK, Jan; KOPŘIVOVÁ, Marie; KUČERA Karel (ed.): *ČESKÝ národní korpus: úvod a příručka uživatele*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav Českého národního korpusu, 2000. ISBN 80-85899-94-9

⁶ Ovšem právě ohledně nadávek existuje i opačné postoje. Viz VANČURA, Vladislav: O nadávkách. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972. s. 98. „Nadávkou je druh tropů, jakási metonymie, apostrofa, příměrová zkratka, záměna pojmu nevýrazného výraznějším či aforistický soud. Uvědomujeme-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 řeči. In *Kultura a struktura českého jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 240-245 ISBN 8024616483

⁸ Přitom je třeba zdůraznit, že se povaha vulgarismů i obecně češtiny proti starší literatuře mění: z hlediska vývojového je charakteristické např. to, že **prvky obecné češtiny spolu s vulgarizmy měly funkci komickou ještě v Haškově „Švejkovi“**, ale dnes ji ztrácejí. HRABÁK, Josef: Několik úvah o obecné češtině a vulgarismech v současné české próze. Naše řeč. 1962, roč. 45, č. 9/10, s. 289-298. ISSN 0027-8203

⁹ Viz DANEŠ, František: Haškův „Švejk“ a Vachkovo „Bidýlko“ – dva milníky ve vývoji jazyka české prózy. In *Kultura a struktura českého 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), měli bychom zmínit ještě i slovo „zařepínkovat“, 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 představu nečistot a nízkých pásem tělesné fyziologie, a Hašek jimi vůbec nešetří, jako například slovo „latrina“ (opravdu je rekordní) a jeho odvozeniny – celkem jedenatřicet výskytů. Takové je ještě slovo „misgrubna“ v scénografii svého užití, zvláště výraz, „*aby se nám neprokopal misgrubnou*“ (Kn. II, kap. 2).¹¹ Z toho plyne i ten dojem o hojnosti cynismů a nepřistojných výrazů v Haškově díle. Z toho, a dále i z faktu, že jejich užití je koncentrické, prudké, razantní, a obyčejně je kulminačním prvkem v bohatém spektru pestrých souvislostí v mezích dané situace.¹²

Abychom setřeli jeden z mýtů rotujících kolem Švejka, můžeme uvést ještě několik přesných čísel v nepřímé polemice s už zmíněným článkem Norberta Holuba. Ohledně sebejisté věty „*Prdelí a zadnic a zadků a hýždí je v Osudech opravdu „plná prdel“*“ (tamtéž), rádi zopakujeme, že první slovo má jen osm výskytů (jeho odvozeniny ještě šestnáct), a také rádi dodáme, že se druhé slovo potkává čtrnáctkrát, avšak třetí jen jednou (při tom jde o psa, vypravuje se, jakého přesně leonbergera prodal Švejk Bretschneiderovi) a čtvrté – nula. Devětadvacet užití postačuje k dojmu a následnému ironickému kalamburu, že je těch slov v Osudech „velká hromada“. Haškův román má kolem 200 000 slov. Aritmetický výpočet, na kolik z nich připadá jedno neslušné povahy, si může každý udělat sám. Podle našich

pojmosloví **vulgarismy tématické** nebo **faktické**, domníváme se, že jde o slova, která nemají vůbec lexikální význam vulgární, ale za určitých kontextových – tématických nebo faktických – souvislostí se mohou jako vulgarismy cítit. Srov: „*Tímto přípitkem na bratrství upadl polní karát do osidel d'ábla, který natahoval na něho svou náruč ze všech lahví na stole i z pohledů a úsměvů veselých dam, které si daly naproti němu nohy na stůl, 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 komična“ u Haška i Vaňka – citace: Elegantní způsob, jakým se Hašek vyhnul explicitnímu popisu intimní situace, může sám o sobě působit komický dojem; víceznačnost vyjádření navíc, na rozdíl od Vaňka, nejen v tomto případě ponechává větší prostor čtenářově fantazii a jeho podílu na domyšlení příběhu, což je bráno jako jeden ze znaků kvalitní literatury. KŘÍSTEK, Michal: Pojetí komična v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka a ve Vaňkově 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. 443. ISBN 83-86881-27-5

¹¹ Viz velice dobrou „příručku“ na reálie 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 situační komika důraz na samotné situace, ale na jejich vzájemné vazby, na komické dějové zápletky. Osudy naopak odsouvají komičnost i těch několika 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. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 188. ISBN 80-202-0294-3

Souhlasíme s Blažíčkovým názorem, že mezisituační vztahy nejsou tak závažný princip a postoj komiky Osudů, a proto hlavním základem jejich komičnosti situační komika není; dá se říct rétorickým obratem, že tím základem není situační komika, ale komika 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 postoje 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 *Osudů* není statistika příliš zajímavá, závažnější je funkční působení vulgarismů v plánu komiky, zvláště jejich karnevalové obrysy.

2. Druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka

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 převahy. 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 věnována první kapitola této práce, proto teď bude věnovat více pozornosti k obnově objektu komického souřetřování 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 posvěcením, samozřejmě v komice *Osudů* ta prvotní univerzální síla ambivalentního smíchu je docela vybledlá a její odvěké formy (v své podstatě dichotomické) jsou transformovány do nové podoby. Přece řada vyprazdňování u Rabelaise, podle skutečné Bachtinovy formulace, není jednoznačná „předmětová“ řada – je to určitý rituál v plánu doslovného „topografického snižení“, spojený s „tělesnou mohylou“ (v českém překladu J. Kolára *tělesný hrob*, s. 120. jako i ostatní zde citované výrazy), s tělesným „dole“ jako „zónou

¹³ Было бы совершенно неправильно думать, что раблезианское снижение страха и страдания путем их сведения к испражнениям является грубым цинизмом. Нельзя забывать, что образ испражнений, как и все образы материально-телесного низа, амбивалентен, что в нем **БЫЛ ЖИВ И ОЩУТИМ МОМЕНТ ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОЙ СИЛЫ, РОЖДЕНИЯ, ОБНОВЛЕНИЯ**. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 189.

produkcijících orgánů“. To „dole“ je „*oploďující a rodičí*“ a jeho doprovodná gesta a atributy zachovávají vztah k „*zrození, plodnosti, obnově a blahobytu*“.¹⁴

Je jasné, že podobné čistě rituální aspekty tělesné hmoty, kde se samotná hmotnost metaforicky rozevívá a zobecňuje v parametrech kosmického koloběhu, v Osudech neexistují: hmota těla 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 „zaneřádný“ hospodskými mouchami.

Tělesný spodek je v Osudech tak různorodě přítomen, že by se dalo uvažovat o jiných dimenzích ambivalentní existence jeho obrazu. Sice se za jeho poskvřující funkcí neskrývá funkce doslovně obrozující (*на лучших началах*), ale platí také to, že se jeho funkční spektrum nevyčerpává jen pokleslostí. Ambivalence spodku, 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** vůči danému prototypu. Tu dvojznačnost nastoluje opozitum tělesné hmoty: věcnost se staví vůči ideji, neregulérnost – vůči kánonu. Proto je tělesné hmotě přidělována většinou jedna jediná funkce: funkce pokleslosti. Nebo jinými slovy – **karnevalova kategorie profanace** v obrazech bujně tělesné hmoty dokončuje familiarizaci (osobní kontakt objektu komického soustředování 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 součást systému, není to (jenom) *satirické posmívání pokleslým zaútočením*, není to (vždy) *libovolnost a tvůrčí rozmanitost*, není to (pokaždé) škodolibá autorová koprolalie. Jde o ty momenty, které se nedají odůvodnit

¹⁴ Приведенные нами примеры говорят о том, что бросание калом и обливание мочой – традиционный снижающий жест, знакомый не только гротескному реализму, но и античности. [...] Но все такого рода снижающие жесты и выражения амбивалентны. Ведь могила, которую они роют, – телесная могила. Ведь телесный низ, **зона производительных органов, – оплодотворяющий и рождающий низ**. Поэтому и в образах мочи и кала сохраняется существенная связь с рождением, плодородием, обновлением, благополучием. И этот положительный момент в эпоху Рабле был еще вполне жив и ощущался с полной ясностью. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 160.

žádným zmíněným argumentem, protože ve své podstatě tam tělesnost a nečistoty hrají i další roli.

Komika Haškových snižování zjevu je věc, objekt, pojem v novém světle: ohmatává ho, režíruje ho v nových etudách, věcnost drzých inscenací se nezastavuje před ničím svatým, a tak v těch obrazotvorných procedurách věc nabývá tu „jinakost“, tu vedlejší dimenzi vnímání a uvědomění, která je v karnevalovém pojmosloví Bachtina nazvána „*druhá pravda o světě*“ „*sváteční aspekt celého světa*“ (J. Kolár, s. 74, v originálu *вторая правда о мире праздничный аспект всего мира*). Tímto se obnovuje mikrosvět věci, kde se zjevují – na veselých základech – její obrácené tváře, které však v historickém toku války a beznadějnosti nejsou vůbec vzdálené od života, naopak – svou jinakostí ho probouzejí jako sémantický proud tlaku mohutného, světového srdce významu. Komika je život, který se v Osudech obnovuje sám sebou. Sám sobě postačující fenomén, který však neztrácí svou spojitost se světem reality. Proto i Borecký uvádí jako poslední důležitý strukturující rys komiky „svět komiky“.¹⁵ Obnova věcí v na poli smíchu je obnovení života ne už v globálním chápání karnevalového cyklu smrti a zrození jako náznak nezastavitelného kosmického koloběhu, ale v jiném aspektu karnevalového světonázoru: v aspektu odhalení druhé podstaty člověka, v aspektu uvědomování druhé, vedlejší pravdy.

Z tohoto úhlu pohledu je ve své podstatě podobný aspekt uvažování o komice spodku těla v Osudech hluboce karnevalový. Skrytá, „*druhá přirozenost člověka*“ (J. Kolár, s. 67. v originálu *вторая природа человека*), jež nemůže najít výraz v oficiálním světonázoru a kultu, a druhá (vedlejší) pravda o světě jsou universem karnevalové komiky Haškova díla.¹⁶

Každá věc, každý pojem má svou druhou stránku a jinakost je imanentní kolísání mezi regulérností a neregulérností zvyků, kulturních reakcí, sociálních reflexů. Dalo by se dokonce říct, že nepravdělností je mnohem víc, pokud stanovená norma je jedinečná nebo maximálně slabě variabilní. Z toho by vyplývalo, že kombinatoricky pojato možností smíchu oproti možnostem vážnosti je mnohokrát víc. Avšak ne každá neregulérnost je samozřejmě komická, může být výrazem děsu a násilí, psychické choroby, nekultivovanosti (zvláště u dětí). Ale karnevalový způsob vnímání světa hledá přesně

¹⁵ Analogicky s Finkovým světem hry lze hovořit o světě komiky v nedílné spojitosti s komikou světa. Komických světů je nekonečně mnoho, ale vždy rozpoznáváme jeho rysy jako důvěrně blízké. Svět komiky nestojí v nepřátelství proti světu všednosti či světu vážnosti, ale funguje jako určitý ventil, uvolňující sevření jejich stísněných zdí. BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*, Praha: Hynek, 2000. s. 145. ISBN 80-86202-65-8

¹⁶ Отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась «*вторая природа человека*», смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 85.

druhou stránku a druhou pravdu, které ústí do svátečního znovuobjevení bytí – mimo dogmata, tok každodennosti, mimo známou a přísně shledávanou regulérnost věcí. Karneval cítí, jak tu pravdu života, tak i pravdu empirickou, kterou jedině zná přímočarý rozum, a zejména v smíchu může pocítit celistvou jednotu a univerzálnost existence.¹⁷ Až v tomto shledávání dvojakosti života se vytvářejí opozita, v jejichž mezích probíhá převrácení světa a v jejichž mezích jeden prvek asimiluje druhý, vtahuje ho do své zóny familiárního kontaktu. Kategorie *monde à l'envers* a *zóna familiárního styku* jsou karnevalizující procedury, jakož i samotná všeobjímající kategorie snižování a materializace, jejíž nejvyjevenějším projevem je právě v **profanaci** (*nepřístojnosti spojené s produktivní silou země a lidského těla*). Ale **vedlejší pravda o světě** (spjatá se svátečním vnímáním světa) a **druhá přirozenost člověka** jsou jejich ontologickým základem.

Proto i v skatologické tématice Osudů ta část celistvé řady vyprazdňování – a má se na mysli právě ta, která není vysloveně spjatá se záměrným jednostranným poskvrněním satirického urážlivého výsměchu – má i jiné funkční postavení v komice díla, které také navazuje na karnevalový pocit světa, na karnevalovou komiku. Řečeno lépe, druhá podstata člověka a světa je struktura, snižování a materializace je pohyb této struktury. Uvědomování této druhé „výstavby“ člověka a druhé pravdy o světě je už podkladem komického ztvárnění návazných procedur.

Vytváření jiné podstaty a vedlejší pravdy **profanací** jsou funkčně spjata s kategoriemi familiarizace a opačného světa: rozpoutávají jejich významový pohyb. Například řada vyprazdňování a vůbec spodku těla v Osudech odhaluje tu jinakost, občas v plánu dokonce ani ne právě komickém. Ovšem podle přirozeného sebeuvědomění karnevalu samotný protikladný dotyk *materiálně-tělesného životního principu* (J. Kolár poprvé na s. 20, v originálu *материально-телесное начало жизни*) s kulturními paradigmaty společnosti už uvolňuje temporální pohyb v představách o nekonečném kosmickém cyklu – „**legitimitnost karnevalu je přírodně-časová**“.¹⁸

¹⁷ Для средневековых пародистов все без всякого исключения смешно; смех так же универсален, как и серьезность: он направлен на мировое целое, на историю, на все общество, на мировоззрение. Это – **вторая правда о мире**, которая распространяется на все, из ведения которой ничто не изъято. Это – как бы праздничный аспект всего мира во всех его моментах, как бы **второе откровение о мире в игре и смехе (дружбное зъявление правды о свѣтѣ hrou a смѣхом)**. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 94-95.

¹⁸ Я подчеркиваю: **легитимность карнавала – природно-временная**, а не духовная и не официальная. Карнавал – это коллективная внаходимая **"дружбность"** к культуре в целом, т.е. более высокий ранг, градус творческой **"дружбности"**. Целое против целого, глаза в глаза. Такой модус внаходимой **"дружбности"** не может возникнуть внутри культуры, это будет *contradictio in adjecto*. Подобная целостная и цельная позиция **"дружбности"** возможна лишь **на границе культуры и природы**. Человеческая культура на время должна как бы перестать быть культурой, совершить переход в симбиотическое состояние, сбросить свои нормативные цепи, скрепы и механизмы, оплотниться до границы, стать ею. НАЗИНЦЕВ,

3. *Smích negující a smích vitální*

Probereme několik epizod Osudů, kde se materiálně tělesný spodek projevuje v té či oné podobě. Ve všech příkladech jsou snižování a materializace – předběžně 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. Umělecká komika není rouhání a hanění, nevraživé zošklivění a bezohledné zašpinění objektu nepřízně, nýbrž odhalování nových souvislostí. A karneval také není substancionální ale funkcionální fenomén.

Porovnejme na začátek dva příklady.

Brzy ráno po veselém večírku s ruským špionem strážmistr Flanderka a závodčí probírají včerejší průšvihy, vzniklé za totální opilosti. Závodčí připomíná strážmistřovi jeho včerejší verbální neopatrnost vůči babě 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, ať je to třebaš takový dědek jako starý Procházka, kterého nemohou už pustit z hajzlu, aby jim nepodělal celý Schönbrunn“* (Kn. II, kap. 2). Další příklad je z důstojnických výroků, jimiž jsou tak hojně zpestřeny stránky románu. Dobrý voják sdílí s Dubem svůj názor o stručnosti 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 cvičišti nám říkal: ‚Když je habacht, tak musíš vyvalovat voči, jako když kocour sere do řezanky.“* (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, ničivě 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 člověka, a navíc v nedůstojném souboji s objektivními přednostmi a nedostatky jedince: tělo – zesměšněno z hlediska fenoménu času – je bráno jako slabá, psychicky retardovaná oběť stáří. 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 *отрицающий смех*). Nemluvíme teď o motivacích podobného rozhodnutí, ani o moralistických pravděpodobnostech tohoto výroku – houževnaté mamonařství je tak hluboce zakořeněno ve vědomí monarchy, že ho císař nepostrádá, i když samotné tělo se přestane kontrolovat. Nemluvíme ani o barvitě scénografickém znázornění převodu „vysokých“ hodnot v plánu nízké hyperbolické materiálnosti, ani o duševním rozporu strážmistra, který si po probouzení uvědomil, že (slovy Josefa Švejka) jeho jazykem byla za noční metamorfózy spáchána další „*obyčejná urážka císaře pána, jaká se dělá ve vožralství*“. Všechny ty jevy spadají do bohatých nuancí spektra umělecké komiky. Jde jen o to, že je pokleslost agresivní, negující, urážející, ničivá, poskvřňující. Vulgarismy plní svůj přímý 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 představivosti. Je spjat se znovuobjevením komické stránky jednoho portrétu, tradičně braného za modelový příklad vážnosti a přísnosti – kamenného výrazu vojákovy tváře. Tato komika obrací jinou stránku portrétu, dokládá druhou pravdu o fyziognomickém dojmu z „vykuleného“ obličejě každého „dobrého vojáka“, demystifikuje radostně 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 ta 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 řečech Flanderky poskvřněn víc, než v hospodě U Kalicha přímočarým a elementárním způsobem. Portrét „dobrého“, disciplinovaného vojáka je zesměšněn v plánu veselého, nezlostného, tvůrčí napjatého postoje vůči možnostem 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 přesahuje 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 Osudů: **poskvrňující agresivita versus kreativní vitalita**. Často se za „hromadami“ nečistot skrývá složitější mechanismus významových transformací komiky, avšak ta nejčastěji bývá jednoznačně brána jako souhrn dvou komponent spodku těla, jak je to lapidárně vyjeho v „duchaplné“ 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 světonázoru karnevalu. Navíc věci elementární vulgární povahy nemají ten obrozující univerzalismus spjat s plodným, *veselým tělesným 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 *plné vitálního smíchu*. Věci vulgární povahy v těchto příkladech podléhají sémantickému přehodnocení a obnovují se v nové formě, s novou, veselou tváří: projevují svou *jinakost*, a navíc jsou plné 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* věcí a pojmů, objevení „*druhé pravdy o světě*“ a „*druhé přirozenosti člověka*“, a jejich komické nové zjevení je humorné, zaměřené do jisté míry a jistým způsobem i na vlastní osobu směřujícího se. Světonázor 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 Blažíček, avšak v našem pohledu na Haškovo dílo budeme pracovat s názorem Boreckého a s jeho konfigurací komiky: [...], humor, založený na vědomí **podmíněnosti všeho konečného** a postavení člověka v souvislostech světa, je základní postoj, který potřebuje 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“. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 221. ISBN 80-202-0294-3

Hlavním nástrojem této obnovy je **komická reduplikace**²¹ (nesourodé, inkongruentní, zdvojení obrazů 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 nějak zakotvené v rovině jazyka.

4. Nově zjevená jinakost – ludická funkce vulgárního

Soustředme se teď na několik epizod, kde se vulgárnost (jazykově) a cynismus (pojmově) projevují v aspektu veselého, kreativního a obnovujícího nalézání jinakosti člověka a světa, jež bývá prostřednictvím komické reduplikace sjednoceno v inkongruentním celku; kde se pokleslost směje, a ne jenom vysmívá.

Podívejme se na další, kocouří příběh v Osudech.

Na stole byla připevněna 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 hrozně zřídil v noci kocour, kterého si chovali písaři v plukovní kanceláři a který, když se v noci vydělal na rakousko-uherské bojiště, chtěl lejno zahrabat, vytahal praporky a rozmazal lejno po všech pozicích, nacíkal na fronty a brückenkopfy a zaneřádl všechny armádní sbory.

Plukovník Schröder byl velice krátkozraký.

Důstojníci pochodového praporu se zájmem se dívali, jak prst plukovníka Schrödra blíží se k těm 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, poskvřující tělesná hmota. Podobná logika Haškovi není vůbec 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

arcikněžny darovaly na frontu odjíždějícím oficírům (*a na latríně že si člověk s takovejma básněma vodřel, s dovolením, pane obrlajtnant, celou zadnici*. Kn. III, kap. 1) Prostě řečeno – když chce Hašek něco snížit a pohanět, je to bez výhrad a bez váhání – významy jsou odkryté, prosté a jasné. Nesporně poskvrněná mapa bojiště má v primární motivaci komického dojmu právě toto přemísťování hodnot, avšak tentokrát se komika v tomto bodu nezastavuje a převrací se dál v dějovou a psychologickou etudu, kde původní vulgarismus a přítomný referent odporosti naznačují další významy, zjevují se ve své jinakosti, projevují se ambivalentně.

Patrik Ouředník spravedlivě uvádí, že se každé slovo v rozšiřování svých konotativních mezí postupně vzdaluje od svého referenta, avšak jen obscénní slova zachovávají pevný vztah k objektu, který je jimi označován.²² Avšak i když je v literární komice tento vztah nepřerušen a vůbec nepřerušitelný, obscénní slova mohou vytvořit vedlejší sémantické odstíny. Právě takovou nově objevenou významovou nuanci, často protikladnou, která vzniká na základě smyslového kontaktu mezi slovy a jejich vnitřně 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 „*soustředíme-li se na hmotnou stránku metafor*“. Mapa je přenesený (meta) obraz povrchu země na kus papíru. Mapa při vši své přesnosti je „metaforické“ vyobrazení – mluvíme samozřejmě nikoliv z úhlu pohledu stylistiky, ale jen z pozice pojmové souvztažnosti podle čítankové definice, že metafora je jazyková konstrukce spočívající v přenášení významu na základě vnější nebo vnitřní (strukturální) podobnosti. Vyprávění o kocourových výkonech postupně v návaznosti frází „zapomíná“ na tu přenosnost – slova „pozicích“, „fronty“, „brückenkopfy“ a slovní spojení „armádní sbory“ jsou použita jakoby ve svém reálném, faktickém významu. Technicky je to nesložitý postoj, zřejmý a jasný, avšak tím se obraz mapy komicky reduplikuje: porovnejme výrazy „*byla připevněna před ním mapa bojiště*“ a „*celé bojiště hrozně zřídil v noci kocour*“ – je nesporné, že v tomto protikladu sémantická složka „kartografie“ bledne oproti složce „faktičnost“. Měřítka, jako základní prvek meta-pojmovosti mapy, je vyloučeno. Reduplikace mapy v opozitech „kartografické – faktické“ (respektive „metafora – soustředění na materiálnost jedné metafory“) sama o sobě komická je, ale mnohem silněji působí provokovaný komický dojem v případě reduplikace kocourových

²² V jazykovém vývoji člověka se slova, původně zaměnitelná s objektem, postupně od objektu vzdalují. Stůl už není nutně kuchyňským stolem z raného dětství, stává se kusem nábytku sloužícím k roztodivným účelům; kniha už neznamená nutně naše první leporelo; matka se stává synonymem roditelky obecně atd. Výjimku z tohoto pravidla tvoří kategorie slov obscénních... OUŘEDNÍK, Patrik. Sláva hovním (k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela) *Literární noviny*. 1994. roč. 5, č. 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 věcech v právě velikosti, se ve vědomí vnimatele potlačují diferenční sémý²³ s významem ‚malé‘, ‚přesné‘, ‚proporcionální‘. Zpětnou reduplikační logikou se imaginačně potlačuje a zastírá představa o drobnosti kocourové drzosti. V zóně mapy to jsou prostě drobné nečistoty, ale „na bojišti“ vyvolávají dojem odpovídající faktickým velikostem: živelní pohroma špíny pohřbila pod sebou fronty, zákopy, pozice a armádní sbory. Implikovaná představa o gigantičnosti kocoura (hyperbolický princip) a nejvíc 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 všeobecně válka se ocitají v centru *duchaplné imaginační konstrukce*, kde panuje totální a všeobjímající spodek těla, který v tomto střetnutí na bojišti nad nimi bezvýhradně vítězí.

Zmíněný objekt typu „merda, stercus“, konkrétněji proslulý *Katzendreck*, není v této situaci jednoznačně přítomný a není jenom hnusnou nicotností, ale v plánu své komické významotvornosti svéráznou „bojovnou“ silou, svérázným „účastníkem“ 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 těla a jeho hmotnost na půdě **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 pohřbívání“ (tamtéž, s. 123, v originálu *веселые похороны* – tělesná

²³ Sémý jsou diskrétní prvky významu s funkcí identifikační a **diferenční**. Existují jako součást metajazyka, tj. souboru prostředků přirozeného jazyka, kterými vykládáme buď týž, 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 např. slova *velký – malý*, *velikánský – maličký* (např. *dům*), můžeme jejich význam charakterizovat sémý, ‚prostorovost‘, ‚kvantita‘, ‚nekvantita‘, ‚expresivita‘. Jde-li o časový význam, např. ve spojeních *velká – malá přestávka*, zaměníme ‚prostorovost‘ za ‚rozprostraněnost v čase‘. U různých významů slova jde tedy o výměnu aspoň jednoho relevantního sému (buď přibude nebo ubude nebo vystřídá). FILIPEC, Josef; ČERMÁK, František: *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. s. 66.

²⁴ Не забудем, что моча (как и кал) – это веселая материя, одновременно снижающая и улегчающая, превращающая страх в смех. Если кал есть как бы нечто среднее между телом и землею (это – смеховое звено, соединяющее землю и тело), то моча – нечто среднее между телом и морем. Поэтому мистерийный черт Пантагрюэль, воплощение соленой морской стихии, становится у Рабле до известной степени воплощением веселой стихии мочи (моча его, как мы увидим дальше, обладает и особыми целебными свойствами). Кал и моча отелеснивают материя, мир, космические стихии, делают их чем-то интимно-близким и телесно-понятным (ведь это материя и стихия, порождаемые и выделяемые самим телом). Моча и кал превращают космический ужас в веселое карнавальное страшилище. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 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 privátně-bytovém plánu odporného naturalismu, v úzce psychologickém aspektu pouhého posměchu přirozeně nemluví pro karnevalový světonázor, 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 Ouředníka – infantilní fascinace obscénními slovy setkává s poetikou.²⁵ Tímto předběžně prolamujeme okénko k dalším úvahám o Haškově komice.

Vraťme se k proslulému *Katzendrecku*. Pod jeho „gigantičností“ je pohřben miniaturní svět armády, války a krvavých dějin říšského vzestupu. Inkongruentní střetnutí smradlavé nicotnosti s velkým tokem historie není pro *Osudy* jedinečná náhoda. Jak jsme se zmínili, podobný komicky, 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 důstojnické porady. Jazykový popis je citelně navádějící – zase se dotýkají vysoké a nízké, však tentokrát v rovině chování a psychologickém jednání: „*Důstojníci pochodového praporu se zájmem se dívali, jak prst plukovníka Schrödra blíží se k těm hromádkám*“. Protikladné konstruování věty je očividné: vysoké (důstojníci), symbol a oficialita (pochodového praporu) na jedné strany a škodolibost na rozhraní infantilnosti, naivity a hlouposti („se zájmem se dívali“) na straně druhé. Obraz důstojnictva komicky klesá, avšak satirické ostří už je otupeno. „*Veselá materie zároveň snižující a ulehčující*“ (překlad J. Kolára s. 262.) vytváří oboustranné napětí, podněcuje ludistické aspekty vnímání. Pronikají prvky humoru, ztvárňuje se vědomí uniformy (důstojníci jsou uniforma, pozorující sebe sama) o své vlastní směšnosti. Psychologická stránka epizody je ještě pestřejší – důstojníci 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 dětskou podstatu a intenzitu, magickou moc infantilnosti. Obscénnost je prvořadě věcí jazyka. A zdolat – vedle morálních zábran – bariéru jazyka, oddělující dětství od dospělosti, znamená cele jej ovládnout. A tady někde probíhá **setkání rudimentární dětské fascinace nad „zakázanými slovy“ s poetikou**. OUŘEDNÍK, P. Sláva hovním (k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela) *Literární noviny*. 1994. roč. 5, č. 46, s. 6. ISSN 1210-0021

Velice zajímavý je průzkum autora v oblasti nekonvenční češtiny – viz: OUŘEDNÍK, 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 překrývání 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 důstojník nejvyšší šarže, hejtman Sagner, a navíc odpovídá německy, přesně podle protokolu. Komickému dovršení této významné etudy napomáhá ještě autorovo upřesnění, že hejtman Sagner odpověděl „*velice zdvořile*“.

Což se opravdu toto důstojnictvo – salonní, preciózní, bojácné a psychologicky toporné – chystá hájit mečem a krví koruny staleté říše, když se samo zastavilo před jedním smradlavým gestem banální každodennosti? Tato implicitní otázka dubluje otázku rozzuřeného 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 při spatření starého generála u vchodu do vojenských latrín. Etiketa musí zůstat zachována i při nízkosti 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 pořádek 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.

Pořádek, etiketa, norma, jednotná forma, unifikace (uniforma), to všechno musí zůstat nedotknuto, i když je ikonická svatozář protokolu karnevalově vnesena do „*chrámiště*“ „*merda, stercus*“. Nebylo by vůbec nadsázkou, kdybychom řekli, že se tento objekt nakonec při 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 děsu.*“ (Kn. III, kap. 2).

²⁶ Středoevropskou civilizaci můžeme definovat jako „ultralegalistickou“ v tom smyslu, že úředníci, zákony, byrokracie, centrální systém měř a vah, uniformy, razítka 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. BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Mittleuropa. Rakouská říše jako metafora* In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o člověku pozdní doby*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 43. ISBN: 80-202-0279-X

Na konci přehledu možných aspektů analytického nazírání této situace s ohledem na komické vztahy mezi jejími jednotlivými prvky zní snad pravděpodobněji řada zmíněných tvrzení: že Haškův vulgarismus není samoúčelný; že se objekt tělesného spodku obnovuje do nových významových rekursů a na pozadí svého komického uplatnění nabývá vedlejší sémantické odstíny; že nejde jen o pouhý satirický výsměch, ale i o novou pravdu o člověku – veselou, vitální, obnovující pohled na věc.

Řečeno tezí: občasné vulgarismy v Haškově románu (a doprovázející je snižování a materializace) mají kromě **funkce referující**, spojující je s jednoznačným konkrétním objektem tělesného spodku, odporným stimulatorem skoro reálných pocitů zhnusení, také **funkci ludickou** – hravě vykreslující imaginačně konstruující se scénu, kde jejich **nově zjevená jinakost** existuje už „očištěna“ od materiální korespondence denotátem.

5. Rozlišení reduplikace a inkongruence – návrh pracovního pojmosloví

Komická reduplikace je zdvojování objektu v realitě a v představě (zdvojování „mezi realitou a iluzí“ – Borecký) takovým způsobem, že se zpravidla mezi jednotlivými částmi tohoto zdvojení odhaluje nesourodost neboli inkongruence (nejčastěji sekundární povahy).

Výše rozebraný příklad o kocourově drzosti představuje právě takový typ zdvojení. Avšak je třeba si uvědomit dvě věci:

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

- za druhé inkongruence by mohla být i formálně vnější, explikována a scénograficky vyjevena, mezi dvěma samostatnými objekty, a přitom může být uzavřena v mezích jednoho imaginárního objektu jako vnitřní binární konstrukce.

Dovolujeme si navrhnout následující pracovní pojmosloví pro usnadnění práce v často nejasných zákoutích významových transformací při komických procedurách a procesech.

Obecně z **hlediska literární komiky** – komiky, jež má za vyjadřovací prostředek jazyk:

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

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

- Inkongruence **je status věcí** v plánu kombinatorické relace slov a jejich referentů (nemusí být kolokace) a probíhá vždy mezi dvěma objekty, v plánu jazyka minimálně mezi dvěma slovy.
- Inkongruence je **stavění do protikladu** dvou statusů věcí, dvou opozitních entit, (obyčejně v literární komice slovy vyjádřených) a uvědomování 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 imaginačně překonávání reálně nemožné inkongruence sjednocením jejich opozitních prvků do myšlenkového obrazotvorného novotvaru*, ve kterém vysvítají pojmové nebo významové (občas jazykově markované) složky „překonané“ protikladnosti.

V literární komice inkongruence vždy existuje – nejčastěji je vyjevena na půdě jazyka, jehož nominační funkce pojmenovává a referenční funkce poukazuje a obě řadí vedle sebe v mezích inkongruentních dvojíc běžně neshodná v nějakém plánu slova (Katzendrek – mapa). Tento druh inkongruence je explicitní povahy, mezi dvěma objekty, slovy vyjádřenými – moc častý 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 (výjimečně může být). Tj. reduplikace ji zachycuje, obsahuje jako imaginační složky nebo složky pojmového, čí významového typu – v reduplikačních 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 iverzibilitou 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 zdvojování. Dublety vyvolávající komiku nemají stejný charakter hrového zdvojování 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. ISBN 80-7254-503-5

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

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

Reduplikace je *kreativním myšlenkovým procesem*.

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

Vůbec ohledně literární komiky můžeme rozlišit čtyři postoje:

Komika vyvolaná pouhým statusem věcí zakládá na **explicitní inkongruenci**. Působí v ní efekt překvapení, kulturní „razantnost“ nepatřičných konstelací, náhoda. Nemusí po ní následovat reduplikace, ale je zcela možné a obyčejně – postoj je velmi častý a známý.

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

Komika reduplikačního typu obsahuje v sobě inkongruence v kulturně pojmových a jazykově významových složkách *charakteristické dublety*. Tato inkongruence je latentní, slovy nevyjádřena, proto ji nazýváme **implicitní inkongruenci**. Když se reduplikace objasní a zvěcní, 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 upřesnění:

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

B) Katzendreck na mapě je nesourodé spojení dvou prvků, neregulérní kombinace kulturního řádu věcí, která by mohla sama postačovat k rozproudění gagového smíchu (**explikovaná inkongruence mezi dvěma objekty**), je podkladem pro reduplikaci, která může nastat, ale nemusí – záleží na tvůrčí náboj jazykové konstrukce a na imaginační 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 imaginační novotvar „*Katzendreck jako bojovný živel*“ je charakteristickou dubletou, jejichž významové složky jsou také protikladné a spojují se v binární inkongruentní konstrukce;

D) tyto složky (významové a pojmové) 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. Analyzační pohled na některé komické scény a příhody

A) Jediná zábava pana Macháčka

Pro znázornění těchto úvah a pro zobecnění některých 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 třemi vojáky pod vedením nafoukaného poddůstojníka. Jeden z vojáků zabíjí čas 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 zádumčivé na zemi roztíral kolbou ručnice a pak způsobně si utíral zasviněnou kolbu o kalhoty, přičemž si neustále pobručoval: "Svatá Panno."

"To toho moc neumíš," řekl k němu Švejk. "Na Bojišti bydlel v jednom sklepním bytě metař Macháček, ten se vysmrkal na vokno a rozmazal to tak dovedně, že z toho byl vobraz, jak Libuše věští slávu Prahy. Za každéj takovej vobraz dostal vod 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 říct, že kdyby se mělo v Osudech pátrat po aspektech vyvolávajících pocit zhnusení a opovržení, nebo jemněji řečeno po aspektech drsného vpádu tělesnosti a neslušné tematizace, musel by se zájem soustředit právě na podobné typy vyprávění, kde popis a vyobrazení, dekor a dění mluví samy za sebe, aniž by potřebovaly účast jakéhokoli arogantního lexikálního prvku. Dojem „hrubosti“ Haškova románu (pokud se vůbec o ní 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 odpornej tělesné fyziologie, navíc jednou ranou jsou zabity dvě mouchy: je snížen z hlediska

kulturních dějin „kosmogonický“ národní mýtus a zároveň i umělecké inspirace jeho zobrazení. Okrajově je zasažen náboženský kult, při svém zajímavém konání voják brouká „Svatá Panno“. Žádný ani lehký náznak nenávisti k silám dne – válka, říše, monarchistická koruna, instituce zůstávají stranou. Mimo všechny literárně vědecké diskuse je člověk v pokušení položit si otázku: „Proč však Hašek tolik věcí naplácal?“ Odpověď, že je to komika karnevalového druhu, však nepostačuje, protože základní prvky karnevalového smíchu jsou transformovány: není to autentický ambivalentní smích plodnosti, obrození, vítězství života nad tělesnou mohylou země. Obnovení, vedlejší (druhá) pravda o světě a druhá přirozenost člověka jsou ty elementy, které by napomohly k odhalení karnevalové podstaty tohoto typu komiky, a obnova je vždy spjata s novým obrazem staré, známé věci. Pokud v případě s kocourovým „malířstvím“ na mapě bojiště byla reduplikace záležitostí představitosti, imaginárního potenciálu sémantické korespondence mezi vyprávěním a recipientem, k níž však bylo prolomeno okénko čistě jazykových náznaků vnímání, jež sugerovaly určitý směr jeho vývoje, určitou formu jeho nového zjevení, pokud v této epizodě šlo, podle zde užitého názvosloví, o implikovanou reduplikaci, v dějové karikatuře Švejkovy eskorty je reduplikace zcela explikována.

Imaginační hra pana Macháčka je zjevena, popsána, ukázána. Probíhá v mezích jednoho objektu – zašpiněného okna. Recipientovi je „nedovoleno“ zahrát si s představami sám: „vobraz“ je jednoznačně představen, explikován. Vysmrkání (spíš produkce tohoto aktu) a malování jsou explicitní inkongruencí, jež je v „obrazu“ pana Macháčka provedena, zdvojena, vykonána. V tom novotvaru, v této **charakteristické dubletě**, jsou binární konstrukce (pojmového typu) „sláva – sekrece nosu“, „národní mýtus – odporná fyziologie“ implicitní inkongruencí, ale ta už existuje na úrovni obecně významové a pojmové a působí intuitivně na kulturní a pojmový aparát vnímatele. Navíc během své systematické činnosti eskortující voják heslovitě vyslovuje modlitební formulí a jeho slova jsou v příkrém rozporu s prováděným aktem. To je explikovaná inkongruence mezi dvěma objekty (logicky pojato), mezi slovem a dějem.

Naznačení možných trajektorií explikované reduplikace je nejsilnějším konstruktivním rysem komiky Švejkových historek, i když sám sluha nadporučíka Lukáše nejednou tvrdí, že nikdy jeho vyprávění neměla žádný vědomý záměr. Proto jeho historiky občas připomínají nedořečné „vtipy“. V obdobných případech se nejcitelněji pocítuje obnova věci v dvou zmíněných aspektech: druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka. Do sémantických proplétání logických objektů (slovními inkongruencemi markovaných) jsou přitaheny: Libuše, malířství, obraz, slava Prahy, proctví, dovednost, zábava (z jedné strany – entity vznešené)

a okno, vysmrkání, a materiál „malování“ (ze straný druhé – objekty materiální a snižující). Většinou z nich jsou jazykově přímo konfrontovány (*ten se vysmrkal na vokno, rozmazal to tak dovedně, z toho byl vobraz*). V celé té scéně hnusné odpornosti je obsah každého objektu ze skupiny první zjeven pod jinou formou, v jiné hmotné náplni. Tak pohled na něj nesporně v plánu této materializace, odhaluje **novou pravdu o světě** (v tomto případě cynickým a atraktivním způsobem), ale důležitější je, že ve své oscilaci kolem materiálního centra trátí svou absolutnost, kanoničnost, obrací se ve svůj směšný protipól – obnovuje se. V plánu této obnovy komika karnevalového typu pociťuje ambivalence každého jsoucna, „*relativnost existující moci a vládnoucí pravdy*“ (J. Kolár, s. 203.) a zvláštní vztah k času, kde každá autorita je přehodnocena a jedine lid, který má silu povznést se v smíchu nad vším ustáleným, je dějinně nesmrtelný.²⁹

Historické pozadí války odhaluje v tom jinak pokleslém příběhu přesně logiku a postoje karnevalového světonázoru. A to je koncepcí a přirozeností celého Haškova díla. Karnevalová komika Osudů spočívá právě v tom, že v dějinném hrobu světa se obrozuje historická nesmrtelnost malého českého člověka v jeho prostém, živém a paradoxálně smíchem vtězícím pohledu na svět. Malého českého člověka, který v svátečním prožívání unikátních okamžiků své životaplné každodennosti prochází se smrtí ke své bytostné nedotknutelnosti. Malého, ale právě za to velkého.

B) Biftek generálmajora a jeho skatologická ideologie

S těmito předpoklady se můžeme už s větší jistotou podívat na další příklad obnovy v akci snižování a materializace.

Sympatického latrinengenerála na jeho žádost doprovází do nádražní restaurace celý důstojnický sbor 91. regimentu. A tam se jeho probírání oblíbeného inspekčního tématu znovu rozproudilo. „*V nádražní restauraci pan generál počal opět mluvit o latríně a jak to nehezky vypadá, když všude po kolejích jsou kaktusy. Jedl přitom biftek a všem se zdálo, že se mu kaktus převaluje v hubě.*“ Tady jde zejména o představu, o explikování reduplikace obrazu bifteku. Podobná představa by asi vznikla i sama na bázi logického a psychologicky plastického řetězce tematického setrvávání a mlaskání generálmajora: biftek – pojídání – ústa – mluvení – kaktus – zase pojídání. Neslučitelné v realitě sjednocení typu „kaktus – jídlo“ je imaginačně „provedeno“ v reduplikaci. Zdvojování po ose statického obrazu (bifteku), však probíhá za účasti vedlejšího obrazu po ose dějové – ústa: ústa která pořád mluví jen o

²⁹ В карнавальном мире ощущение **народного бессмертия** сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды.

latrínách, a ústa, která žvýkají šťavnaté jídlo.³⁰ O psychologicky dynamických rysech procesu požívání (flegmatické žvýkání) jsou určité náznaky, spojené jak s povahou stravovacích pohybů čelistního svalstva („*převaluje v hubě*“), tak i se samotnou osobitostí generálova temperamentu („*Stál tu jako přízrak z říše čtvrté dimenze*.“). Mlaskající jazyk, flegmatické reakce myšlení a komunikace navzdory demonstrované póze energičnosti, mumlání německo-polským přízvukem, forma bifteku, jeho barva a konzistence – všechno to je tato fyziologicky mechanická představa kontaminující v novém celku představivosti verbální a stravovací plastiku vyobrazovaného hrdiny.

Artikulace a žvýkání, velení a blbost, etiketa a latrína, jídlo a kaktusy – všechny ty protiklady se střetávají na poli dvojice „vyslovení a polykání“. Generál je středem binárních opozit, kde se slovo střetává s tělem a – zjevně připomínajíc Bachtinovu karnevalovou grotesku – tělo skrze slovo proniká všude.³¹ Jelikož je slovo mediální komponentou mezi tělem a světem, soustřeďuje se autor na ústa svého hrdiny: centrum slova, lůno verbálního modelování. Za účasti 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 Blažíček) zapotřebí přítomnost „jedlíka“. Hašek k tomuto závěru dospěl už dávno.

Exteriorizace slova, psychologicky provokovaná představa o nečistotě, přenáší 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 Přemysla Blažíčka, uvedený na příkladu „švába v polévce“, který také v komickém připouští představu v nejobecnějším aspektu. Citace:

Šváb v polévce je **zajímavý** tím, že se tu do bezprostředního vztahu dostávají dva jevy, které k sobě nápadně nepatří. (s. 71.) Slovo „polévka“ označuje už ve svém abstraktním významu tekutinu určenou k jídlu, ale teprve výrok o švábu v polévce tento moment zpřítomňuje; tím, že šváb vytvoří s polévkou společnou situaci tak, že se dostává do bezprostředního vztahu k ní, aktualizuje u polévky právě to, k čemu se sám svou odporností nejmíň hodí. Vzájemnou konfrontací v jednotné situaci se z obecných a abstraktních pojmenování stávají poukazy ke konkrétním jevům: polévka se stává polévkou, znehodnoceným jídlem a šváb odporným, nechutným broukem. (s. 73.) ... **Švába v polévce lze pokládat za něco zajímavého, komickým se pro pozorovatele může stát teprve díky přítomnosti (nebo aspoň představě) jedlíka:** místo neobvyklého a nepatřičného vztahu mezi švábem a *polévkou* nastupuje přímý rozpor mezi švábem a *pojídáním*. (s. 146.). BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN 80-202-0294-3

³¹ Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, то есть где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, то есть на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение. [...]. Ведь все эти выпуклости и отверстия характеризуются тем, что именно в них преодолеваются границы между двумя телами и между телом и миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы – еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разятие на части, поглощение другим телом – совершаются на границах тела и мира или на границах старого и нового тела; во всех этих событиях телесной драмы начало и конец жизни неразрывно между собою сплетены. БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 31-32, 344.

dogmatem, že „vítězství Rakouska leze z latrín“. Odporná skatofagická představa je jen přechodem k totalizující křížové výpravě koprolalie generála. Jestli v imaginačním plánu zdání („*všem se zdálo*“) „zvěčněné“ slovo substituuje jídlo na bázi obecné lokalizace (ústa), jestli se pojmový element (slovo) „zmaterializovává“, dále následuje složitější přechod: element věcné řady přechází do řady pojmové – „*merda, stercus*“ se stává pojmovou jednotkou ve výrocích generála, nastoluje absolutismus slova, mluvení a ideje, zobecňuje myšlenkové trajektorie generálova světonázoru.

To je komická procedura trpělivě Haškem vystavovaná – zdvojení obou os „slovo – skatologie – jídlo“ a „slovo – skatologie – vítězství Rakouska“. Komika této scény je dvojitá komikou – obyčejně se v ní hledají a nacházejí především rysy odmítavého výsměchu, satirického snižování. To je nesporné – jak obrazy generála a všeobecně všech kánonů uniformy, tak pojmová symbolika války (vítězství, vojenská disciplína, bojový duch) jsou znovu sníženy a zobrazeny v plánu materiálně tělesného, poskvřňujícího, vysmívajícího a pokleslého. Jsou objektem satirického soustředování. Ambivalence karnevalového pohledu na svět v nich neexistuje ve své autentické podobě, ale v jejich sémantickém přehodnocení je zcela přítomný princip obnovy, vesele prožívaného **pocitu obnovy** v pohledu na svět. Komické obnovení věcí a pojmů je esence karnevalizace Haškova románu, postupně transformovaná ze své podstaty ideového světonázoru člověka dávných dob, ze své podstaty konstruktivního stroje („*opera operans*“)³² „všelidského těla“ v umělecký postoj, a v případě *Osudů* – v postoj literární komiky.

Obraz generála v aspektu zmíněné komické reduplikace je velmi blízký svátečním, hodovním ambivalentním obrazům Rabelaisova románu.³³ Jeho podstata je sémanticky rozmyta – armádní velitel se svými schizoidními představami o důležitosti latrín je přehodnocen jako absolutní představitel nízké tělesné hmoty, navíc on samotný je

³² И вот для этого "производства впереди" я воспользуюсь лингвистическим богатством различия между "натура натуранс" и "натура натурата" и выразусь так: говоря о "третьих" вещах, естественной технологии или **техносах**, об артефактах, я имел в виду, конечно, произведения, но произведения особые – производящие, "**опера операнс**", не отображающие или описывающие, а в своем пространстве производящие собственные эффекты, которые являются не описательными или изобразительными, а **конструктивными по отношению к нашим возможностям чувствовать, мыслить, понимать**, т.е. именно "опера операнс". Без них, если бы мы просто естественным образом смотрели на мир (какими угодно глазами, пронизательными, умными и т.д.), был бы хаос. МАМАРДАШВИЛИ, М.: *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Второе издание. Москва: Лабиринт, 1994 s. 72. ISBN 5-87604-019-3

³³ Пиршественные образы, как и все народно-праздничные образы, амбивалентны. Здесь они действительно поставлены на службу узкосатирической, следовательно, отрицательной тенденции; но, служа ей, эти образы **сохраняют и свою положительную природу**. Она-то и порождает преувеличения, хотя эти последние и используются сатирически [...] Привлеченные в сатирических целях образы продолжают жить пиршественною жизнью. Они не исчерпываются той тенденцией, которой служат. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 315-316.

skatofagicky spatřen v své **jinakosti**, v představivosti všech důstojníků. K tomu ještě jeho mysl a slovo jsou zcela skatologicky orientovány. Generálmajor úplně spravedlivě a naprosto v souladu s postupností svého uměleckého 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 bůh 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, přelomových momentů v životě přírody, společnosti a jedince* (překlad J. Kolár s. 11.), ale i terčem útoku smíchu, který spočívá v superioritě, v povýšenosti, nadřazenosti, který je ostřím satirického světonázoru.

Kolem této postavy – stvořené na rozhraní smíchu popírajícího a veselého – se točí celý svět války, prosvítá, objevuje se druhá, možná přirozenější podstata člověka³⁵ a druhá, veselá a bezstarostná, opačná, šaškovská pravda o světě. V mezitextových úrovních *Osudů* 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 nepůjdeme...*“ atd); realizuje prakticky pravý kontrapunkt tohoto „postulatu“, o něm zřejmě marně přesvědčoval Švejka a jeho bojové kamarády na manévrech u Písku pan plukovník Wachtl – „*že voják nesmí pořád 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 doprovázející „atributy“ by neměly být chápány jen ze své stránky věcné.

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

³⁴ O paganistickém kultu k bohu kanálů Lomikelu, o uměleckém 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 člověk**“. 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. Haškův lidový svět 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 velikém dění, snažící se zoufale a naivně zachránit svůj život [...] Vystupují tu civilisté nejrůznějších povolání, sociálního postavení i povah. Hašek vidí s humorem i všechnu omezenou malichernost těchto drobných lidí, jejich neodmyslitelné sobectví nebo zase ubohost či hloupost. Vidí prostě i v tomto světě lidovém všechno, co si nelze odmyslet od pojmu člověk.“ JANKOVIČ, Milan. *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: NČSAV, 1960. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 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 pořád myslet jen na...*“) nebo apelových („*My na vojnu nepůjdeme, 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 vědomí uniformy o své směšnosti – jak v epizodě s krátkozrakým plukovníkem a poskvrněnou mapou, tak i teď skupina důstojníků pozoruje svého představeného nutně s vědomím jeho směšnosti: všichni mlčky mají stejný pocit ohledně bifteku – uniforma pozoruje sebe sama s jasným vědomím své pokleslosti, směšnosti a autodiskreditace. Humor v tomto Boreckého pojetí je vyšší stupeň komického světonázoru, než pouhá útočná ironie satiričnosti.

Takže proces sugerované představy o skatofagii je čistě umělecký postoj vyrovnání, lépe splývání hodnot: člověk, jeho slovo a jeho svět se stávají jednotou. Na hnus vyvolávající fragment se čtenáři Švejka nemají dívat očima reálného vnímání, přece je to kniha, v ní platí i jiné zákony než známé přírodní. Tématická maniakálnost latrinengenerála jako by pronikla fyzicky do samé jeho podstaty, pro něho je duch a materie, všeobjímající jednota, bez ohledu na to, co polykají a co „plodí“ jeho ústa – mezi oběma činy fyzikoplastická reduplikace (přechod mezi věcností a pojmovostí) nastoluje vztah totožnosti. Tak se mají čtenáři Osudů dívat na tuto postavu, s pocitem hravé metaforičnosti, proměňující fyziologicky odporné v pojmově vyobrazující, navíc očištěné od své primární recepce přímočarého vztahu mezi vulgarismem a denotativním aktem.

C) Diagnóza doktora Welfera

Vulgarismus jako středisko karnevalové komiky snižování a materializace je často propojen s jinými jazykovými prvky a projevuje svou polyfunkčnost, která se odhaluje při důkladnější analýze uměleckého jazyka.

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

"Poslyšte, doktore," přerušil 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 koňaku, *váš pan aspirant na důstojnickou hodnost*, a podělal se... Byl by se patrně podělal i bez vašeho koňaku. Sežral tolik kremrolí, které mu poslali z domova... Je to dítě... V kasině, jak vím, pil vždy jednu čtvrtku. Abstinent."
Doktor Welfer si odplívl. "Kupoval si linecké fezy."

(Kn. III, kap. 1)

Ovšem role tohoto slova vzhledem k vytváření komického dojmu je polyfunkční. Za prvé opakování není bezúčelným hromaděním pokleslých hodnotících prvků, ale konstruktem binárních dvojic: „*cacare*“ – uniforma, „*cacare*“ – úplavice, „*cacare*“ – úřední tón („*Hejtman Ságner obrátil se ke svému Lukášovi čistě úředním tónem: „Pane nadporučíku, kadet Biegler od vaší kumpanie onemocněl úplavicí a zůstane v ošetřování 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 nepřetržitém proudu zdůrazňování slov bez mezer a pauz, tak i následovně v nezapomenutelném vyprávění „Švejka“ v podání Jana Wericha. Za čtvrté kupení vulgarismů není jenom beztvary 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 koňaku – kondicionál minulý; dále apoziopse (zámlka), v jejímž významotvorném přerušení výpovědi odeznívá přeseknutá finální myšlenka doktora Welfera s ještě větší jasností; antitézou buď takový kadet nebo kadet onaký atd.

Záměrný projev vulgarizace jazyka není tedy u Haška jen formální zabarvení 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 nepostačující. 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 zničujícího výsměchu, dostává vedlejší sémantické odstíny zejména prostřednictvím hravého opakování přesného „diagnostického“ názvu jeho ostudného opilství. Snižování uniformy na půdu nízké tělesné hmoty, prázdnota důstojnického titulování v sarkastické manýře Welfera, ironická povýšenost v pohledu bohéma na infantilní pózy nafoukaného parvenu (navíc i abstinenta) – všechny ty aspekty komického vnímání jsou přítomné, bezprostředně pocíťované a dá se říct záměrně budované. Však v několikanásobném zdůraznění, kdo to

³⁶ Viz například vzpomínky a doprovázející názor Franka Marlowa:

Pro některé lidi byla ta sprostá slova ve Švejkovi nejdůležitější a proto snad Švejka odmítali. To ovšem nebylo správné. Ta sprostá slova jsou ve Švejkovi nejméně důležitá. Důležitá je Švejkova počouchlá naivnost, s kterou se staví čelem proti lidské tuposti a zlobě. Lidská hloupost a zloba jsou věčné, tak i Švejkův odpor proti nim je věčný. MARLOW, Frank: Triumf Dobrého vojáka. *Proměny*. 1984, roč. 21, č. 1, s. 158.

přesně udělal, v umístování dvou komponent v mezích jedné fráze – tělesné fyziologie a důstojnického titulu – se udává určitý kód komického vnímání, který, i když na začátku mlhavý, právě v přerušení Welferovy pointy se zcela objevuje ve své podstatě veselé sémantické travestie, velmi blízké principům karnevalové obnovy: finálním protikladem mezi důstojnickým titulem a slovem „každý“, vyřčeném na zlomu (asi zcela záměrném) doktorova závěru, je napovězena představa, že daný pokleslý čin je dějovým atributem především kandidátů na důstojnickou hodnost („*Tedy je vše v pořádku, pane hejtmane,*“ odpověděl Welfer klidně, „*aspiranti na důstojnickou...*“ Máchl rukou: „*Při úplavici se každý podělá do kalhot ...*“). Apoziopeze a gestikulační „zrušení“ primárního zobecňujícího závěru dovolují, aby byl (lépe – trvají na tom, aby byl) interpretačně rekonstruován. Měl by „znít“ přibližně „Aspiranti na důstojnickou hodnost se podělají do kalhot“ – jako samozřejmost, jako naprosto předem daná, apriorně platná pravda.

A v tom závěru je už ironie právě ve svém kulminačním bodu a jsou vyvolány tvůrčí mechanismy nereálné, hyperbolické, fantasticky bufonádní představy vzájemné spojitosti dvou jevů. A tato představa je veselá ve svém novém zjevení, ve své obnovené staré hodnotě, ve své protikladnosti vůči historickému pozadí smrti, děsu a beznadějnosti.

D) Zvláštnosti Balounova žaludku

Tak by se měl brát zvláštní jazyk Osudů, jazyk vulgarismů (po stránce formální), jazyk snižování a materializace (po stránce obsahové) – v plánu trojí dimenze. Nikdo nepopírá ty dva první – relaxační a negující plán satirického výsměchu a profanace a odporný plán jeho drsného naturalismu. Avšak za nimi je ještě plán sémantického přehodnocení věcí a jejich komické transformace v různých nově zjevených formálních a obsahových souvislostech. Tam dýchá starodávný živel karnevalu nebo – řekněme všeobecně – karnevalové veselosti v pohledu na svět.

Ovšem plán komického nového objevení tělesné materializace je schopen – zcela podle tvůrčí 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 kvůli tomu, že její komika není nasměrována proti typickým a známým terčům románu, vypravuje sám o sobě nenasytý Baloun: Jde o popisování jeho podivuhodných zaživačích zvláštností: „*Někdo kupříkladu říká, že když sní lišky, že z něho vyjdou tak, jak byly, jen je vyprat a dělat je zas znova*

nakyselo“. Zase přirozeně zazní otázka, proč byly Haškovi takové epizody potřebné. Zásadně skatofagii jako karnevalový topos rozebírá Bachtin ve své práci o Rabelaisovi, avšak toto téma je nejobecněji rozebráno jako metaforické znázornění kosmického cyklu života a smrti v anatomických mezích těla. Rozhodně se tato interpretace k Balounovým liškám nehodí. Pokleslá představa o uzavřeném skatofagickém cyklu stravování je nesporně ve své inkongruenci (po reduplikačním motivu o druhotném požívání) i přes odpurný dojem komická. Jako je komické také Balounovo hledání švestkových pecek, podané intimním, důvěrným tónem, jako „zvláštní“ výzkum sebepoznání, v jeho vyprávění lze vycítit noty osobité hrdosti, neskrývaného chlubení, dalo by se nakonec říct i sebeúcty.

Velmi plodný názor, který se nesoustřeďuje na jednotlivosti komických projevů v díle, ale vycitňuje všeobecnou platnost vzájemného propojení komiky a zajímavosti, uvádí Přemysl Blažíček.³⁷ V duchu tohoto pojetí ne každá zajímavost je komická, ale každá komika je zajímavá, a zejména proto má být v komice hlouběji vyhledáván smysl pro zajímavost, „*aby byl uvědoměn jako odchylka od samozřejmého*“,³⁸ aby mohl nadále po uskutečněném rozporu (jak už bylo citací uvedeno výše) „*čtenář sám domyslet navzdory nabídnuté jednotě*“. Očividně idea o imaginační hloubce komické příhody, o jejím pozdějším odeznívání v kulturním vnímání čtenáře, o reflexi představivosti – jinak řečeno „domyšlení“ – při celé své odvážnosti není vůbec v českém literárně kritickém pohledu na „Švejka“ cizí a neznámá. V čem přesněji spočívá komika Balounovy zajímavé sebeanalýzy? Čím je tato zajímavost komická a jak v epizodě „*dochází k vybočení ze všeobecně ustálených představ o světě*“³⁹ (respektive k jeho obnovení, k d r u h é p r a v d ě o n ě m) bylo už řečeno, ale čím je komika této epizody, slovy Blažíčkovými, zajímavější než sama zajímavost? Právě tím, že tendence k vyhledávání komické druhé přirozenosti člověka a vedlejší pravdy o světě paroduje sama sebe. Balounovo hledání je zvěcnění idey, soustředění na materiálnost jedné metafory – román obnažuje svou vlastní metodu a v tomto obnažení ji paroduje. To je jedna z možných i docela pravděpodobných odpovědí na to, jak tak z ničeho nic krotký, dojemný a

³⁷ Humor, či spíš **komika** je nesporně vlastním zdrojem čtenářského úspěchu Haškových Osudů. Už v předchozím výkladu jsme přistoupili ke komice z hlediska její čtenářské přitažlivosti, **když jsme ji pojali jako zvláštní a zvlášť výrazný typ zajímavosti**. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 140. ISBN 80-202-0294-3

³⁸ **A komika je zajímavější než sama zajímavost**. A v souladu s tím vyžaduje vyšší míru soustředěné pozornosti, uvědomění. Na rozdíl od pouhého postižení nějakého jevu v jeho konkrétnosti **vyžaduje nahlédnutí jeho zajímavosti, aby byl uvědoměn jako odchylka od samozřejmého**, a proto jinak neuvědomovaného předpokladu. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 250-251.

³⁹ Se zajímavostí se v Osudech setkáváme tam, kde **dochází k vybočení ze všeobecně ustálených představ o světě**, z předpokládaných souvislostí a vzájemně se podmiňujících vazeb, jejichž schematizující přímočarost zdaleka neodpovídá klikatým cestám skutečnosti. [...] Zpod oficiálních lží a iluzí, ale také zpod všeobecně přijímané logiky běžných předpokladů a předsudků a normativních nároků **uvolňují Osudy skutečnost, jaká je: nedokonalá, nelogická, ale právě proto zajímavá**. BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 143.

soucít budící štvanec vlastní nezkrutitelné vášně Baloun je začleněn do souhry snižování a materializace, navíc takovým podivuhodným příběhem, nezaměřen na žádný z objektů komického soustředování, tradičních pro *Osudy*. Humor jako spatření komického ve vlastní osobě postava pacifisticky naladěného mlynáře neprojevuje. Projevuje ho však samotné dílo – karnevalový pohled na svět je podle Bachtina univerzální: v absolutním, kosmickém smíchu je přítomen i sám smějící se, v tomto případě literární dílo paroduje samo sebe.

E) Popis tělesné destrukce – odporost nebo ludismus

Zatím tady předložené epizody byly rozebírány hlavně se záměrem na mnohotvarnost a významovou hloubku Haškovy komiky materializace. Zbývá ještě pojednat i o její karnevalové orientaci.

Druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka jako projev karnevalové obnovy mohou být nalezeny i v případech, jež jsou ve škále drsnosti hodně vysoko. Ovšem komická stránka následujícího příběhu je velice sporná. Jde o tu epizodu, kdy Švejk a vojáci z eskorty si ve vězeňském vagoně vyprávějí historky z vojenského života:

„Je jich podělanejch víc v každým gefechtu,“ ozval se opět jeden muž z eskorty, „nedávno nám vypravoval jeden raněj kamarád v Budějovicích, že když forykovali, že se podělal třikrát za sebou. Napřed, když lezli nahoru z dekungů na plac před dráthindrnisy, potom, když je začali stříhat, a pořetí že to pustil do kalhot, když se proti nim hnali Rusové s bajonety a řvali urá. Pak začali utíkat zas nazpátek do dekungů a z jejich švarmu nebylo ani jednoho, aby nebyl podělanej. A jeden mrtvej, kerej ležel nahoře na dekungu nohama dolů, kerýmu při forykungu šrapák utrl půl hlavy, jako by ji seříz, ten se v tom posledním okamžiku tak podělal, že to z jeho kalhot teklo přes bagančata dolů do dekungů i s krví. A ta půlka jeho lebky i s mozem ležela zrovna pod tím. Vo tom člověk ani neví, jak se mu to stane.“ (II. díl, 3. kap.).

Příběh vypadá výjimečně plodný pro karnevalovou interpretaci: smrt je dána v rozdvojenosti mezi absolutním vrcholem (mozek) a absolutní nízkostí těla. Rozpůlená lebka sjednocuje materiálně a anatomicky vyjevené aspekty ducha a těla. Všechno to se promíchává s krví, která je symbolem neustále proudícího života. Pohyb po vertikále lidského těla je i prostorově orientován v doslovném topografickém snížení do zákopů – matka země, rodičí a pohlcující, přijímá v sobě karnevalové smíšení života a smrti, ducha a těla, mozek a... Tak by vypadala jedna vyumělkovaná interpretace této epizody v pseudobachtinovském duchu. V podstatě v této scéně napjaté přehánění objektivních uměleckých obrysů hrůzy, hnusu

naprosto šokuje, a co se týká vnímání recipienta – nejspíše ohromuje dojem stísňujícího nepochopení, proč vůbec román ve své podstatě plný života zkresluje tragiku jednoho vojáka v tak detailně doslovném, naturalistickém plánu hrubosti a odporné atraktivnosti, jehož chirurgická přesnost v popisu anatomické destrukce a doprovodných fyziologických procesů velmi připomíná sadistické potěšení z pozorování krutosti, bolesti a neštěstí...

Názor Přemysla Blažíčka je však docela přesvědčivý a dovolíme si ho parafrázovat. Zase vychází z toho, že příběh je nesporně zajímavý ve všech svých podrobnostech slučování různých nepředstavitelných náhod, a porovnává celkový nevážný postoj románu se světonázorem dítěte, které není schopno vidět vážnost a nevážnost života tak, jak je vidí dospělí. Aby bylo možno nahlédnout do komičnosti dané situace – pokračuje Blažíček – je zapotřebí mít ještě větší odstup od ní, než potřebuje samotná vážnost. Tímto se situace „pro nezaujatého pozorovatele stává objektem poznání“, a navíc – smích jako prožitek poznání má nad poznáním převahu. ⁴⁰

Zkusme v tomto směru navázat na ideu o dětském světonázoru. Jak upřesňuje Blažíček, dítě nezná přesně rozdíl mezi životem a smrtí – dodali bychom, že proto děti krutě mohou zabít například zvíře. Ale ludické naladění dítěte přemísťovat světové struktury se jeví například ve hře s panenkami. Dítě, zvláště chlapec, může odtrhnout hlavu panenky, rozbít ji a nacpat do ní její obuv. Nenapadlo by ho, že v reálném životě by podobná restruktura lidského těla znamenala bolestivou a okamžitou smrt. Dítě by se potěšeně smálo z prožitku nového poznání – ludického přeskupování lidských částí a inkongruentního sousedství mezi nimi. **Druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka** by byly (v odstupu od řekněme holčičího chápání, že tak to panenku moc bolí) zajímavé ve svém novém objevení, komické ve své nesourodosti. **Ludismus**⁴¹ je podle Boreckého další z konstituujících rysů komiky, právě ludismus je katalyzátorem **komické ambivalence** a může přivodit onu **jinakost** v pohledu na jakoukoli

⁴⁰ Drastičnost scény extrémním způsobem odhaluje paradoxnost románu, který jevy, v praktickém životě hodnocené právem jednoznačně negativně, znevažuje a v určitém smyslu dokonce chápe z kladné stránky. Kdo může popřít zajímavost případu, kdy se člověk dokázal (díky válce) podělat do vlastní hlavy? [...] Kromě výjimek jsou postavy Osudů – **stejně jako dítě** – příliš pohlceny bezprostředními souvislostmi přítomného okamžiku, a nejsou proto schopny ani plné vážnosti, ani plné nevážnosti. **Důraz je zde přenesen z poznání samého na jistý jeho prožitek.** O něm zatím víme, že je kladný a že přitom nemá co dělat s hodnotovou stupnicí prožitků našeho praktického života, že je lhostejný k *jejich* kladnosti, či zápornosti. Pokročíme-li od pasáží zajímavých ke komickým, **stává se zjevným, že tu má prožitek poznání převahu nad poznáním samým: jde tu o potěšení ze smíchu, k němuž je určité poznání podnětem.** BLAŽÍČEK, P.: tamtéž, s. 156-158.

⁴¹ **Dalším rysem komiky je ludismus**, hravé vyladění, hravost, kterou **komika vybočuje 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 směšnost**. Ludismus se může rozvinout v produktivní kreativitu. **Komické zdvojování obsažené v inkongruenci se díky symbolické imaginaci rozvíjí tvůrčím způsobem za účasti ludismu.** BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*, Praha: Hynek, 2000. s. 144. IBSN 80-86202-65-8

věc, může být katalyzátorem v karnevalové obnově skutečnosti v „pokleslé“ komice Osudů. To je – jak zcela logicky a pravdivě uvádí Blažíček – samotný postoj díla: **nevážnost**. *Ludismus s vážností nepočítá*. Navrhne ještě další možnost výkladu v naprostém souhlasu s Blažíčkovou 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 těla – nízkého a vysokého, anatomického a fyziologického – dochází k obměně jejich znakových kulturních hodnot: recipročně 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 vědomí, které by nebylo vlastní ani nejnižší produkci lidské podstaty, uvádí skatologii jako svéráznou komickou filosofii.⁴² Tato veselá, profanační a zároveň karnevalová travestie racionálního a odporného, tato **obnovená jinakost věcí ve veselé kosmogonii rozumné nicotnosti** je osobitým středem 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, byť ne jako transformace kosmického nekonečného cyklu života a smrti, dýchá princip obnovy věcí a pojmů 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 původu, od všech národů Rakouska, Německa i Ruska. Lejna vojáků všech národností a všech náboženských vyznání ležela vedle sebe či 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 syžetu viz článek Anželiny Penčevy: ПЕНЧЕВА, Анжелина: Скатософия – размисли върху една антология и отвъд нея. *LiterNet е-стисание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Květen 2004, roč. 3, č. 5 (54) [cit. 2009-02-01]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282

ČÁST II.

HRA JAKO MODEL KOMIČNA

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 světa Haškova románu, zvláště se záměrem na Švejkovo vyprávění. Některé ze svých názorů Jankovič vykresluje ještě ve své první rozsáhlejší práci o Švejkovi – *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*, přičemž 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 začátku 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 dění. Bylo řečeno, že si reálný svět karnevalového světa nevšímá, i když oba koexistují, ale je mu podroben, protože svět karnevalu ho do sebe pojímá a komicky přetváří podle své logiky a podle svých zákonů. Ještě bylo řečeno, že karnevalová komika není komika satirická, která převážně existuje v komice reálného světa, a že naopak – na rozdíl od smíchu jednostranně satirického (neboť smích je reflexe, „tělesný korelát“ komična – nejenom fyziologické, ale především psychologické povahy¹) je spjata s pocitem svobody, s obnovujícími počátky, protože není jenom vysmívající se, ale ve svém výsměchu je ambivalentní, radostný, jásavý, vitální, univerzální – je zaměřen na všechno i na samotného smějícího se.

V souvislosti s vitálností karnevalového smíchu byly zmíněny jeho typické rysy – *ambivalence*, jeho *utopičnost* a *světonázor* (vedle Kolárova překladu upřednostňujeme pro účel této práce i formulace „kontemplace“, „rozjímání světa“). Ze tří Bachtinem uvedených zvláštností středověkého karnevalového smíchu byly naznačeny univerzalismus a pocit svobody a pozorovány zvláště na komickém vytváření figury zesměšněného strašidla. Třetí zvláštnost, o níž zbývá pohovořit, je neoficiální lidová pravda (u J. Kolára na s. 78, v originálu – *неофициальная народная правда*). Bachtin ji vykládá na pozadí postavy lidového šaška, blázna, který uvolňoval napětí a osvobozoval od nejhlubšího strachu, morálního, *velkého vnitřního cenzora* (tamtéž, s. 81).

Avšak nesmíme zapomínat, že jeden z cílových bodů Bachtinových úvah je představit všechny aspekty karnevalu ve vztahu k času, konkrétně k společensko-dějinným změnám.

Temporální aspekty karnevalového světonázoru jsou propojeny s velkým všelidským tělem, „*lidové tělo pociťuje svou jednotu v čase*“, „*své nepřetržité trvání v něm*“, „*svou relativní historickou nesmrtelnost*“. Jednota není myšlena jako statický pojem a jako konkrétně přítomná celistvost, ale jako proces – lidové tělo pociťuje „*jednotu a nepřetržitost svého vznikání a růstu*“ (u J. Kolára s. 203.).

Vznikání a růst (*становление и рост*) jsou Bachtinovy emblematické kategorie nejenom vzhledem k pojetí grotesky pro jeho dílo ústřednímu, ale především pro jeho názory na specifikum karnevalu a karnevalového smíchu. Těmito dvěma kategoriemi v třetí kapitole a na pozadí Goethova popsání římského karnevalu z Italské cesty určuje pevněji významové spektrum svého terminologického pojmu *světonázor* (kontemplace světa – *миросозерцательность*).²

¹ Jako tělesný korelát komické, tj. směšné, veselé nálady jsou smích a úsměv v psychické rovině výrazem šťastného a veselého emocionálního vyladění. BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. s. 28. ISBN 80-86202-65-8

² Народное тело на карнавальном площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное

Vztah k času 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 *смерть-обновление*).

Ludická složka komického vnímání s ohledem na obnovu daného objektu, na jeho jinakost, na „*druhou pravdu o světě*“, na „*druhou přirozenost člověka*“ byla naznačena v souvislosti s interpretacemi a analýzou komických příhod v kapitole o snižování a materializaci. Přece hrová nálada myšlení – i tvůrce, i recipienta – je jedna z nejzákladnějších podstat komiky vůbec. Proto další naše rozборы 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 člověka a svět.

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

A) Nástin Bachtinova pojmoslovného aparátu v problematice karnevalu

Bachtin operuje nejvíc s následujícími formulacemi a termíny: *амбивалентность*, *универсализм*, *утопичность*, *миросозерцание*. Vedle nich se objevují i další, užší a specifikovanější, které odkazují na určité zorné úhly nebo klasifikační přístupy.

1. Charakteristiky karnevalu:

- všenárodní

историческое бессмертие. Здесь, следовательно, народ ощущает **не статический образ своего единства** («eine Gestalt»), а единство и непрерывность своего **становления и роста**. Поэтому все народно-праздничные образы фиксируют именно момент **становления-роста**, незавершенной метаморфозы, **смерти-обновления**. [...] Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями, разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 277, 278.

- sváteční
 - žitý
2. Atributy karnevalového smíchu:
- ambivalence
 - universalismus
 - kontemplace světa
 - vztah k času
 - utopičnost
3. Zvláštnosti lidového smíchu starých časů:
- universalismus
 - svoboda
 - neoficiální lidová pravda
4. Základ karnevalového pocitu světa a jeho čtyři kategorie:
- „svět nohama vzhůru“ (monde a l'envers)
 - familiárně důvěrný styk (familiarizace), výstřednost
 - karnevalové mezaliance
 - profanace (snižování a materializace)

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

B) Nejvýznamnější definice hry. Huizinga, Caillois, Fink

Čím se hra liší od karnevalu, je otázka snadná jen na první pohled. A zejména pro to, že je karneval nejtypičtější, nejplnější a nejvíce zevšeobecňující náplní abstraktního pojmu hry v lidské dějinné zkušenosti. Neexistuje jiný kulturní nebo společenský fenomén, ve kterém se hra tak kompletně a různorodě projevuje ve všech svých dějových a filozofických aspektech. A spolu s tím – ve kterém hra projevuje svou **temporální kontinuitu** a svou **komplementární přirozenost**. Hra je ovšem skutečnost mnohokrát rozsáhlejší než karneval,

avšak v Haškově románu, i když samostatně existuje jako model komické výstavby a komického významu, splývá ve svých nejspecifičtějších projevech s podstatou karnevalu. Na jiných polích lidské existence je hra obrovská apriorní „hmota“ jednání člověka a vytváření různorodých 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 začít 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 vědomím **‘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 zmiňuje podrobněji o každém z konstituujících rysů hry, definuje ji vůči pojmu nevážnost a odkazem na pojmy „smích“ a „komično“, kde běžně určuje smích jako fyziologický následek komična a samotné komično vidí v jeho těsně spojitosti s hloupostí.

Na začátku svého třídění 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/ vydělenou z každodenního života, vepsanou do přesných a předem daných časoprostorových mezí; 3/ nejistou, jejíž průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen, v níž je hráči a jeho iniciativě 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 vyúsťuje v situaci identickou jako byla na počátku hry; 5/ podřízenou **pravidlům**, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí; 6/ fiktivní, doprovázenou specifickým vědomím **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 Obdobnou, avšak trochu jinak artikulovanou definici hry autor opětovně 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 potřebná velká bystrozrakost, abychom spatřili značné překrývání obou definicí. Některé aspekty jsou určeny různými způsoby nebo z různých zorných úhlů, 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 vůči Cailloisově definici ještě rozvinuté konstitutivní složky „cíl“ a „napětí“, které se však do nějaké míry dají usouvztažnit s těmi dvěma Cailloisovými pojmy, které se respektive nevyskytují v definici Huizingovy – „neproduktivní“ (protože hra má cíl v sobě samé a nic neprodukuje) a „nejistou“ (protože zejména nejistota vzhledem k tomu imanentnímu cíli působí napětí).

Atributy hry podle Huizingy a Cailloise

HUIZINGA	CAILLOIS
<i>dobrovolná činnost</i>	<i>činnost bytostně svobodná</i>
<i>pevně stanovené časové a prostorové hranice</i>	<i>vepsána do předem daných časoprostorových mezí</i>
<i>bezpodmínečně závazná pravidla</i>	<i>činnost podřízená pravidlům</i>
cíl	<i>činnost bytostně neproduktivní</i>
<i>pocit napětí</i>	<i>činnost bytostně nejistá</i>
<i>pocit radosti</i>	<i>činnost s povahou radostné zábavy</i>
<i>vědomím 'jiného bytí'</i>	<i>činnost s vědomím alternativní reality</i>

Docela odlišná, i když v určitých bodech, je pojmová strukturální analýza hry Eugena Finka. Stručně naznačeno, podle systematizace v druhé části jeho filozofického eseje *Oáza štěstí* každá hra obsahuje tyto dílčí „*momenty vnitřního ustrojení hry*“: **rozkoš** (nebo *herní nálada*), **smysl hry**, **herní obec**, **herní pravidlo**, **hračku**. Nakonec všechny tyto strukturální jednotky se spojují dohromady ve fundamentálním pojmu **světa hry**. Podstatnějšími rysy Finkovy analýzy alespoň vzhledem k zmíněným definicím jsou určení interního a externího smyslu hry; ozřejmění instrumentaria hry – hračky – a její univerzální substituční funkce; a globální svět hry a ne jen proto, že v něm Fink konstituuje pojem „**role**“.⁵ Pro koncepci

⁵ Hrající si, který se pouští do hry, provádí ve skutečném světě určitý a ve své typice známý akt. Ve vnitřní smyslové souvislosti hry však přejímá určitou **rolí**. A nyní je nutno právě rozlišit mezi reálným člověkem, jenž si „hraje“, a mezi člověkem v **rolí** uvnitř hry. Hráč „skrývá“ sama sebe pod svou „**rolí**“, v jisté míře v ní zaniká. Se zvláštní intenzitou žije v **rolí** – a přece nikoli opět jen tak jako choromyslný, který už není s to rozlišit mezi „skutečností“ a „zdáním“. Hráč se může z **role** vyvolat zpět; v herním aktu mu zůstává totiž – i když často silně zredukováno – vědění o jeho dvojité existenci. Je ve dvou sférách – ale nikoli jakoby ze zapomnětlivosti nebo z nedostatku soustředění; toto zdvojení náleží k podstatě hry. FINK, Eugen: *Oáza štěstí: myšlenky k ontologii hry*. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 23. IBSN 80-204-0224-1

Cailloise je rolová předpojatost některých her konstituujícím základem a samotnou jejich podstatou – konkrétně v oblasti tzv. MIMIKRY. Pro koncepci Huizingy se dá říct, že současný svět a jeho oblasti kultury, politiky a společenských vztahů jsou moderní rolové reflexe starých herních prototypů. Přesto vydělení tohoto pojmu Finkem je důležité z jiných důvodů.

V souladu s Huizingou a Cailloisem Fink postuluje imaginárnost světa hry (*fiktivní, vědomí alternativní reality nebo neskryvané iluze* – u Cailloise; *vědomím 'jiného bytí', než je 'všední život'* – u Huizingy), ale trvá na jeho odkázanosti na reálný svět, na jeho propojenosti s ním. Ještě předtím naznačuje charakteristiky jevu hry, porovnává hru s oázou (stala se i metaforou jeho fundamentálního eseje) a vystiňuje jedním slovesem fyzické a psychologické působení hry, **prožívání hry**: „*hra nás unáší*“. Unášení, meditace v oáze, „*charakter uklidněné přítomnosti a soběstačného smyslu*“ hry, vyústíjí nakonec v souhrnné pojmenování „*zdání*“. Tak i nepřímou, v unášení esejistického vlání slov, Fink metaforicky, ale přesto na pevných filozofických základech, později rozvitých v třetí části, definuje hru a tím se v určité míře staví proti dvěma předcházejícím definicím: „*Lidská hra je radostně laděná produkce imaginárního světa hry, je to podivuhodná radost ze „zdání“*“.⁶

Podle Finka hra je produktivní, i když v sféře imaginačních horizontů, protože z ní vyplývají zcela skutečné postoje a „ulehčující“ možnosti pro lidskou vůli vždy odkázanou na dilema volit nebo nevolit: „*Hra je vždy také charakterizována momentem znázorňování, momentem smyslovosti; a je v každém okamžiku proměnná: přináší "ulehčení života", způsobuje dočasné, jen pozemské uvolnění, takřka vykoupení z tíže a tlaků naší existence. Unáší nás z faktického stavu, ze zajetí v nesnázích a v útisku, poskytuje nám štěstí fantazie, když můžeme prolétnout možnostmi, jež zůstávají bez trýzně skutečné volby.*“ (tamtéž, s. 24-25)

Unášení, nevolení konečné možnosti nebo naopak – volení každé možnosti – není to totéž dítě Hérakleita, o kterém se čtyřikrát zmiňuje Bachtin ve své práci o Rabelaisovi? A stejný obraz, jednak tak pozemský a skutečný a jednak tak metaforický, zároveň bolestivě enigmatická moudrost starého filosofa, i novodobé myšlení literárního teoretika dávají do těsné souvislosti s plynoucím časem.⁷ Stejně je i Finkovo zdání, jakoby extratemporální.

⁶ FINK, E.: tamtéž, s. 24.

⁷ И вот все это и получило существенное отношение к времени и к социально-исторической смене. Выдвигался момент относительности и момент становления в противовес всяким претензиям на незыблемость и вневременность средневекового иерархического строя. [...] Время играет и смеется. Это – **играющий мальчик Гераклита**, которому принадлежит высшая власть во вселенной («ребенку принадлежит господство»). Акцент лежит всегда на будущем, утопический облик которого всегда присутствует в ритуалах и образах народного праздничного смеха. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 92.

Rozdíl mezi karnevalem a hrou ve vztahu k času spočívá zejména v této **extratemporálnosti**. V Bachtinově chápání karnevalového univerzalizmu a rozjímání o světě jako o existenciální souvztažnosti mezi člověkem, lidem a kosmem jsou klíčové pojmy „vznikání a růst“, „smrt a obnova“, (J. Kolár – s. 203) „moment přechodu a střídání“ (*момент перехода и смены* – tamtéž, s. 72). Avšak nehybnost světa „oázy“ je jen klamná, intenzivně se uvnitř tohoto prostoru vytvářejí rychlé a neustále se měnící kombinační přechody, které nezbytně navazují na pevnou hmotnost materiálního světa. A to tak, jak je zdání – jsoucno nejsoucna – skutečností 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 průběh, u Finka jde o časovou paralelu, o dočasné zastavení, o odloučení od známého času.

Pokud se u Bachtina v čase pocituje velké všelidské tělo v neustálém vzniku a růstu (funkcionální povaha karnevalu) a psycho-kulturní přirozenost karnevalu jakožto fenomén je těsně spojena s časem v utopickém nazírání do šťastného budoucna, kde lid cítí svou nesmrtelnost v plynulém a nezastavitelném dějinném toku epoch („*Kosmické, sociální a tělesné jevy se tu podávají v nedílně jednotě jako nerozštěpitelný celek. A tento celek je veselý, uklidňující, blaživý*“ – překlad J. Kolára s. 20.), u Finka nacházíme „*m e z i - č a s o v o s t*“ a zdání. Možná by se zdálo, že to jsou věci totožné, ovšem je tomu tak?

C) Pokus o rozlišení

Karneval je skutečné prožívání jednoty času a kosmu, těla a věčnosti všeho, hra je odkázána na svět substance, ale spočívá v zdání a je si vědoma 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 zjišťuje ho jen na konci bláznivě veselého pochodu. Přece se v průběhu toho totálního všepohlcujícího rituálu všechno skutečně žije (*Карнавал не созерцают, – в нем живут* – *Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá* – J. Kolár, s. 10.).

⁸ Významným rysem hry je *reverzibilita*, schopnost návratu z iluze spět do skutečnosti, respektive dvojí vědomí, vědomí skutečnosti a zdání, které vychází ze specifické lidské imaginační schopnosti. BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. s. 91. IBSN 80-7254-503-5

Imaginární svět hry je „mezičasový“, vědomě iluzivní, mimočasový.⁹

Karnevalový svět je universum bytí, extatický projev prožívané víry v utopičnost, „v čas dobrý a veselý“ (J.Kolár s. 190. – v originálu *веселое и доброе время*).

Utopická obnova, utopický dobrý a veselý čas pro karneval zdáním nejsou, jsou bytím. Zdáním je jen pro člověka mimo karneval nebo pro toho, který se jen karnevalu hravě zúčastňuje, 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 vědomí, člověk 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 vstřebán, asimilován, rozplývá se ve vědomí, v citech a vjemech člověka, 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 tělo a „dole“, povznášející se k rozjímanému světu v jeho myšlené utopické hloubce, v jeho ideálním, ale bezprostředně pocíťovaném a prožívaném univerzálním celku.

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

Z těch dvou momentů vyplývá řada kontrastních atributů a vlastností.

KARNEVAL

Uskutečnění karnevalu je „zde a teď“ – v časovém modu „navždy“;

jeho instrumentarium – absolutní všechno v modu těla;

jeho procesualnost – převrácení totálního světa;

jeho emoce – radost z obnovy;

jeho vědomí – demiurgické sebepřesvědčení

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

„Na rozdíl od karnevalu, jenž svým způsobem **tvoří mimočasový ostrov v proudu historického času**, kde dočasně 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 zřetelněji.“ SVATOŇ, Vladimír; HODROVÁ, Daniela: Literatura a problém tvůrčího subjektu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 463

jeho absolutno – utopicky a historicky nesmrtelný lidový svět, čas dobrý a veselý,
jedna volba

HRA

Uskutečnění hry je „tam a teď“ – v časovém modu „mimo“;
její instrumentarium – dočasně vybrané „cokoliv“ v modu „čehokoliv“;
její procesualnost – vytváření imaginárního světa, unášení;
její emoce – „*radost ze zdání*“;
její vědomí – demiurgická role
jeho absolutno – symbol světa, nekonečné množství voleb

Hra je reverzibilní fenomén – hráč je schopen se pozorovat, reagovat podle okolností (a mimo jiné vpadat do jiných imaginačních světů jiných her a tvořit herní řetěz), „vycházet“ z obleků svých rolových převleků, konstituovat a měnit pravidla, vybírat hračku, koneckonců – volat nebo nevolat.

Karnevalový člověk je naopak odkázán na jeden možný výběr své svobody tím, že z mnoha otevřených možností získává jednu skutečnost¹⁰ – i když tato skutečnost je utopické Zlaté století, čas dobrý a veselý. Vrací se do původního lůna svého života až po konci karnevalu. Ve své živelnosti je karneval jakožto nejtypičtější a globální projev fenoménu **hry ireverzibilní** a tím se podstatně od hry liší, protože mu jeho živelnost „vnucuje“ jedinou možnost. A teď jen připomeňme Finkovo paradoxní zjištění: reverzibilita hráče osvobozuje od svobody.¹¹

Pociťování jednoty protikladů, které je tak důležitý „algoritmus“ v Bachtinově teorii karnevalu, není cizí ani pro Finkovy názory na existenční smysl hry. Avšak pokud pro Bachtina „hrající si dítě“ je v jednom případě¹² vysloveně metaforou utopického času, který hraje směje se a všechno mění v dobré bytí („moc je v rukou dítěte“), ve filozofické metaforice Finka je tato hra hrou „*veškerého vyjevování a mizení jsoucích věcí v časoprostoru*

¹⁰ Rozhodnutí vlastní svobody nás vyhraňuje, vymezujeme se a z mnoha otevřených možností získáváme jedinou skutečnost. FINK, E.: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 252. Orientace. IBSN 80-202-0410-5

¹¹ **Hra nás osvobozuje od svobody**, avšak neskutečným způsobem. FINK, E.: tamtéž, s. 253.

¹² V jednom případě, protože se k tomuto obrazu Bachtin vrátí ještě třikrát v tomto svém díle a vždy pozoruje jeho metaforičnost z jiného zorného úhlu, jak správně uvádí Anthony Wall – viz Уолл, Энтони: Фрагменты карнавала: по поводу отрывка из Гераклита. In *Бachtинские чтения II: Материалы Международной научной конференции Витебск, 24–26 июня 1996 г.* Витебск: Издательство Витебского университета, 1998. с. 131-140. Приложение к журналу „Диалог. Карнавал. Хронотоп“, Серия „Со-бытие в науке“. Выпуск 3. IBSN 985-125-007-5

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

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

B) u Bachtina je důraz 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 svět, čas dobrý a veselý – jedna univerzální volba
- absolutno hry je vyjevování a mizení každé individuace ve věčnosti 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 světa, ale jako neopakovatelná unikátnost, a právě v tom tkví podstata světáběhu – ve „vyjevování a mizení“, v procesu rojení nespočítatelných nekonečných individuací, jež jsou součástmi jsoucího světa. 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 uvádějí základní teoretické úvahy o komice, je s ní spjat.¹⁴

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

¹³ A přece rané myšlení nazvalo tento světáběh AION, „**hrajícím si děckem – království dítěte**“. Proces **individuace** je myšlen obrazem hry. Hra se stává „kosmickou metaforou“ **veškerého vyjevování a mizení jsoucích věcí** v časoprostoru světa. Kypivé, zmámené vzduší života, jež unáší živé bytosti v aktu plazení, je tajemně zajedno s temnou vlnou, které živé strhává do smrti. Život a smrt, narození a umírání, lůno a hrob jsou navzájem spřízněny: je to táž pohnutá moc všehomíra, která tvoří a ničí, která plodí a zabíjí, vjedno spojuje nejvyšší slast a nehlubší žal. FINK, E.: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 77. Orientace. IBSN 80-202-0410-5

¹⁴ Viz např. Orlický: „radostný smích je vyvoláván něčím potěšujícím, nikoli tedy něčím směšným či komickým“ ORLICKÝ, Jan: *Záhady komična: teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura 2003, s. 19. IBSN 80-85523-93-0

komiky byl odůvodněn snižováním a materializací, vítězstvím nad strachem, logikou *chvály a hany*, jde o radostný smích jiného druhu.

Odlišnost hry vůči karnevalu je podmíněna i pocitem radosti, který těsně souvisí s momentem distance:

- radost ze zdání ve hře (individuálně vytvořený imaginační odstup)
- a radost v prožívaném živlu karnevalu (společensky vytvářené „kosmické“ splývání).

Přesto komika není pouhá radost, radostný smích může být komikou vyvolán, ovšem nemusí – je to prostý fakt.¹⁵ Proto i ke konci zdejších metodologických nárysů, které měly především za cíl oddělit pojmově karneval od hry, zbývá naznačit, jak se vytváří komika Osudů na pozadí hrové povahy díla.

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

Po dlouhém a podrobném rozboru smíchu vysmívajícího se Vladimír Jakovlevič Propp stručně zmiňuje o ostatních druzích smíchu. Radostný smích podle něho nemůže být smíchem komickým, jeho podnět je od komiky odlišný.¹⁶ V tomto svém tvrzení se Propp odvolává na Kanta a konkrétně na ono známé místo z *Kritiky soudnosti*, kde Kant dává všeobecně známou definici smíchu spjatou s proměnou „*napjatého očekávání v nic*“, a konkrétněji připomíná, že podle Kanta „*tato proměna, která pro rozvažování jistě není potěšující ... vytváří v těle rovnováhu životních sil*“. Na rozdíl od Proppa zastáváme názor Orlického, že se radostný smích může jevit jako důsledek komiky, a podporujeme myšlenku, že – jak uvádí Borecký (viz nahoře pozn. 1.) – „*smích je tělesný korelát komické, veselé nálady*“. V podstatě se nezdá toto citování Kanta podávat izolovaně od ostatních kontextových souvislostí. Je pravda, že Kant má osobitý výklad působení smíchu, zvláště fyziologicko-anatomický, ale jeho úvahy na konci *Analytiky estetické soudnosti* nejsou tak jednoznačné. Přece nejvíc právě

¹⁵ Radost sama není podstatou komična, ale jen jednou z podstatných příčin vzniku komična. ORLICKÝ, J.: *tamtéž*, s 42.

¹⁶ Эти виды смеха не вызваны комизмом и не связаны с ним. [...] Они могут стать предметом смеха или насмешки, но сами никакой насмешки не содержат. Так как они прямо не связаны с проблемой комизма, они могут быть рассмотрены очень коротко. Это прежде всего **смех радостный**, иногда совершенно беспричинный, или возникающий по любым самым ничтожным поводам, смех жизнеутверждающий и веселый. ПРОПП, Владимир: *Проблемы комизма и смеха*. Санкт Петербург: Алетея 1997, 282 s. ISBN 5-89329-051-8

tyto jeho myšlenky se stávají podkladem vzniku jedné z tří makroteorií komiky (BORECKÝ 2000:46) – teorie inkongruence. Pojali jsme uvědomění nesourodosti jako bázi pro komické vytváření následných imaginačních 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 dvě věci, které za běžných souvislostí opozitní nejsou.¹⁷

Ludické, nežádka pokleslé zdvojení, odkázanost na společenský kontext, efekt překvapení a relaxační uvolnění jsou tyto strukturující rysy komiky, o kterých mluví Borecký a o kterých jsme se nejdříve zde zmínili. Však o jednom z nich – o smyslu komiky – dosud řeč nebyla. Borecký jednoznačně definuje: „*Smysl komiky totiž zpravidla spočívá v nesmyslu*“.¹⁸ V tom vidíme návaznost na Kantův obrovský objev pro teorii komična. Komika je svět „nepravidelný“ oproti uspořádanému přírodnímu a sociálnímu kosmu, její výrazové prostředky jsou často alogické, její struktury – asymetrické,¹⁹ její výsledky z hlediska užitečnosti „prázdné“. A bez ohledu na to, zdali veřejně trestá jako přímočará typická satira, nebo podvědomě napravuje člověka a společnost a chrání je před ustrnulostí a mechaničností, jak postuluje Bergson, je neproduktivní z rozumového hlediska čili „nesmyslná“. Avšak ne nulová ani bezvýznamná, její podstata je často plodit nesmysl. Přesně tak, jako je „neproduktivní“ hra a plodí imaginární světy zdání. Stejně tak u hráče se dostaví afekt z náhlé proměny napjatého očekávání v nic, jestli se hra „náhle“ přeruší, jestli zlomí svou hračku. Přerušuje se zdání, reverzibilita jako podstatný psycho-kulturní rys hry vrací člověka do známého světa, a celé napjaté očekávání je změněno v pouhé nic. Proto ne náhodou Kantovy úvahy o smíchu oscilují kolem pojetí hry, a tato drobnost mnohokrát při

¹⁷ Pro krátký příklad jeden milý vtíp. U tříhlavého draka jedna z hlav v prudkém záchvatu smutku začala do sebe nalévat pivo za pivem. Ostatní dvě procedily přes zuby: „No jo, teď piješ sama, a zítra nás všechny bude bolet hlava.“ Je zřejmé, že je tady reduplikováno pojetí o hlavě, která může být bolestivou částí hlavy jiné. V běžném životě pojem „hlava“ proti pojmu sobě totožnému nestojí. V tomto případě reduplikace je kreativní dichotomické lámání pojmu a zapojení jeho dvou částí do různých souvislostí, však spřízněny jednotným příběhem fantasmagorické vtípné situace. Komická inkongruence je výsledkem a objevování reduplikační intencí vytvořené nesourodosti – náhle překvapení, afekt, který se obrací v... něco jiného.

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

¹⁹ Z hlediska teorie systému je rozum něco velice laciného. K rozumnému uvažování lze dospět za pomoci škatulek, ozubených kol či jednoduchých počítačů. Jakýkoli třídící systém spuštěný pozpátku, je vlastně logický systém. **Humor však může vznikat pouze v asymetrických strukturách**, jaké vytváří samoorganizující systém. Humor má tedy takový význam, protože nám mnoho napovídá o informačním systému našeho mozku. Dokonce z behaviorálního hlediska náš humor vede k tomu, abychom se měli na pozoru před dogmatismem. Cokoli lze současně chápat z docela jiného úhlu. Tradiční filozofové, psychologové a inforamační teoretikové tedy nejsou schopni humor prozkoumat či pochopit, protože se zabývají informačními systémy, jímž říkáme „pasivní“. (V zásadě jde o manipulaci se symboly „skládačky“ podle určitých pravidel). Humor se objevuje v „aktivních“ (samoorganizujících) informačních systémech. DE BONO, E.: *Pravdu mám já, určitě ne ty*. Praha: Argo, 1998. s. 60. ISBN 80-7203-066-3

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

Za prvé se má zdůraznit 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 vůči rozvažování, k čemu právě navádí rozšířené vnímání kontextu. Proces tohoto intenzivního pohybu představ Kant neoznačuje za „nic“. Pod tím negativem Kant spíše má na mysli zařazení smíchu do třetí kategorie jím tříděného systému tzv. „svobodné hry počítků“.²² Dělí je na hazardní hry, hry tónu a **hry myšlenkové**. Podle jeho upřesnění ty „*třetí vznikají pouze ze změny představ, v soudnosti, čímž sice není vytvářena žádná myšlenka, která by byla spojena nějakým zájmem, avšak mysl je přece nějak ožívána.*“

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

A. V podnětu smíchu je **NĚCO nesmyslného** (ovšem ne všechno!) a to je pro rozum pouhé „nic“, protože v něm „*rozvažování nemůže 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 „proměnu“. „Nic“ navazuje zpětně na „*napjaté očekávání*“, 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 „*při rozumovém posouzení*“ rozvažování nemůže najít potěšení nebo zalíbení: „*Právě tato proměna, která pro rozvažování jistě není potěšující, potěší přece na okamžik velmi živě.*“

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

²¹ *Ve všem, co má vzbudit živý, otřásající smích, má být něco nesmyslného (v čem tedy rozvažování nemůže o sobě najít žádné zalíbení). Smích je afekt z náhle proměny napjatého očekávání v nic.* KANT, I.: tamtéž, s. 142.

²² Veškerá mění se **svobodná hra počítku** (jejichž základem není žádný úmysl) **těší**, protože zvyšuje pocit zdraví; ať nyní při **rozumovém posouzení** máme z jeho předmětu a dokonce z tohoto potěšení, zalíbení, nebo ne; a toto potěšení se může stupňovat až k afektu, ačkoli o předmět sám zájem nemáme, alespoň ne takový, který by byl úměrný stupni tohoto afektu. KANT, I.: tamtéž, s. 141–142.

- C. Kant odůvodňuje „*příčinu potěšení z nějaké myšlenky, která v podstatě nic nepředstavuje*“, psycho-fyziologickými souvislostmi, avšak zároveň přijímá, že uvědomování směšného (komika) je vlastně proces pohybu mysli: „...*oním náhlým vznášením mysli hned do jednoho, hned do jiného stanoviska, aby sledovala svůj předmět, může korespondovat oboustranné napínání a uvolňování elastických částí našich vnitřností, které je zprostředkováno bránci...a tím způsobují zdravý prospěšný pohyb, který sám, a nikoli to, co se děje v mysli, je vlastně příčinou potěšení*“.
- D. Zmiňuje se letmo o struktuře komické jednotky a utvrzuje, že „vtip“ musí obsahovat **moment oklamání**. Zejména toto oklamání je rozpouštění rozumového napětí, rozumové pozornosti v nic; a oproti tomu představuje vytváření komického dojmu jako dynamický proces, který není jen „napjaté očekávání“, ale intenzivní vyhledávání chybějícího smyslu (podle Kanta nepřítomného). Avšak v pohybu mezi dvěma body (tam a zpět) nebo mezi dvěma stanovisky (viz nahoře) nepřímou naznačuje jev reduplikace: „*Pozoruhodné je, že ve všech těch případech v sobě musí vtip vždy obsahovat něco, co může 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 vymrštna 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 předmět*“), ani rezultativní („*proměna*“) charakter smíchu, nepopírá ani podíl rozumu na vytváření vjemu komična. 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, otřásající smích, má být něco nesmyslného*).²³ A navíc v samotném konci této části Kant přiznává, že ve veselé náladě, „*rozmarne manýře*“ (dalo by se asi tu formuli transformovat do výrazu „cit pro komiku“), přece nějaká rozumovost existuje. I když na závěr dodává (sice ne absolutně kategoricky), že „*tato ale manýra patří více k příjemnému než krásnému umění*“.

- E. Zásadně je pro tohoto filozofa smích druh *svobodné hry počitků*, konkrétněji *hra myšlenková*, ne náhodnou určuje potěšující efekt smíchu jako *hru představ pozitivně*

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

působící na tělo („jakožto pouhá hra představ vytváří v těle rovnováhu životních sil“) a tímto otevírá koridor mezi poli imaginace, hry a komiky, přestože popírá, že samotná představa je v smíchu předmětem objektivního potěšení .

- F. Kant se zaměřuje na problém komiky nejen z hlediska její struktury a funkce a jejího vnímání, ale i z hlediska jejího tvoření. Při tom otevírá otázku inkongruence (kontrastu) a vymezuje určitou polohu racionálního myšlení za účelem vzbuzování smíchu vůči opravdovému rozumovému posuzování, čím de facto – prostě řečeno – přiznává významovým rysům komiky nějaký racionální podíl: „*Rozmar v dobrém slova smyslu znamená totiž talent moci se libovolně přenést do jisté duševní dispozice, v níž jsou všechny věci posuzovány zcela jinak, než obvykle (dokonce obráceně), ale přesto přiměřeně jistým rozumovým principům v takovém naladění myslí [...] kdo je však schopen přijímat je libovolně a účelně (za účelem živého znázornění prostřednictvím kontrastu, vzbuzujícího smích), ten a jeho přednes jsou rozmarné*“ (všechna citace jsou ze citovaného vydání Kritiky soudnosti s. 141-145).

Po konci tohoto podrobnějšího přehledu proslulých Kantových poznámek k „směšnému“, už docela problematicky vysvítá to vžité heslo o změně náhlého očekávání v nic. Komika v Kantově pojetí je pouhé zdání, které něco produkuje skoro tak, jako hra produkuje imaginární svět, do kterého člověka unáší v pojetí Finkově. Kantovo zdání přináší potěšení, když zmizí v „nic“, Finkovo zdání přináší radost za své imaginární přítomnosti („radost ze zdání“).

Není však smích v odrazu Kantovy koncepce do Finkova imaginárního světa touha rozumového posouzení po radostném zdání hry? A hned po té nesnadné otázce – proč hra Švejkova vyprávění radostně unáší (bereme to jako samozřejmost), proč z ní vyvstává jisté intelektuální potěšení, z „*originality ducha*“ (spisovatelova nebo hrdinova je teď jedno), přestože Haškovu dílu od jeho zrodu dokonce až po dnešek, i když dnes neoficiálně, byl popírán fakt, že je výplodem „*talentu krásného umění*“? Proč rozmarné, veselé Švejkovy promluvy mohou platit jednak za hru s vyprávěním (a ne jenom s ním), jednak za posuzování „*zcela jinak, než obvykle*“, ale přesto „*přiměřeně jistým rozumovým principům v takovém naladění myslí*“?

Tuto známou formuli (změna v nic), která je často citovaná jako ortel nad smíchem, třeba chápat hlouběji – i když tato hloubka prozírá jen mezi slovy, jelikož otázka o tzv. „*příjemných uměních*“ a o podstatě smíchu nebyla pro Kanta problémem mimořádného

významu, navíc v tomto díle. Velmi důležité je právě to, co se často zapomíná vedle známého „nic“ – přiznání komice kreativity v mezích určitých rozumových prostranství: ještě jednou – „rozumná manýra posuzuje věci jinak, dokonce i obráceně, ale přiměřeně jistým rozumovým principům“. Velmi pozoruhodné jsou také Kantovy úvahy o hře ve vztahu k smíchu, a tímto nemíníme jen jeho pojmy „volná hra počítku“ a „hra představ“, ale i také tu honbu mysli za chybějícím smyslem, to opakovatelné otáčení „tam a zpět“ mezi dichotomickými součástmi reduplikace, to tvůrčí napětí komice vstříc – „živé znázornění prostřednictvím kontrastu“.

3. Ludismus v komice Haškova „Švejka“

Nyní si připomeňme ještě jednou Boreckého definici pojmu „ludismus“ – pojmu, kde se prolínají světy hry a komiky: „Dalším rysem komiky je ludismus, hravé vyladění, hravost, kterou komika vybočuje 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 směšnost. Ludismus se může rozvinout v produktivní kreativitu. Komické zdvojování obsažené v inkongruenci se díky symbolické imaginaci rozvíjí tvůrčím způsobem za účasti ludismu.**“ (BORECKÝ 2000:144.). V Boreckého pojetí komiky je Kantova pevná zakotvenost do hloubky rozumu vnímajícího, posuzujícího, posunuta na půdu rozumu kreativního, rozumu jako „ve hře“. Není divu, že se ve své rozsáhlejší práci o hře Fink přímo 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 zdvojování 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 imaginační světy, kde hra hráče unáší a přináší **radost ze zdání**.

Ludismus v komice ne jenom že nesourodosti přijímá, ale díky **imaginaci** je rozvíjí tvůrčím způsobem – 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 svalovho tlaku smíchu, *jsou všechny věci posuzovány zcela jinak, než obvykle (dokonce obráceně), ale přesto přiměřeně jistým rozumovým principům v takovém naladění mysli.* Komika začíná 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, tvůrčích podnětů, pramení v objevování světů, 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 tvůrcem komiky, světem jeho komiky a jeho skutečným nebo abstraktním recipientem. Komika je **spoluúčast myšlení**, které obdivuje imaginární novostavbu světa, roztržtých a poskládaných do nových celků instrumentariem kreativního ludismu. V komice tkví demiugický podnět mytologického šprýmaře²⁵ (tzv. **trickster**) rozmontovávat a montovat světy, přesně tak, jako ve hře klaunů.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 zřejmých inkongruencí uvidí pulsující symboly světa v hravých demontážích a groteskních slepováních navazujících reduplikací představ.

Komika začíná ve střetnutí dvou protikladů – *inkongruentní binarita*: latrinegenerál mluví o kaktusech při jídle.

²⁴ Imaginace není schopnost formovat představy, ale spíše **deformovat představy** dodávané vnímáním. Ale zejména schopností **osvobodit se od prvních představ**, schopností **měnit představy**. Neprobuje-li přítomná představa nepřítomnou, nenavozuje-li náhodná představa zázračnost blouznivých představ, není představivostí, je jenom vnímání, důvěrná paměť, 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 sluhy (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 literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 44, č.42, 1996, s. 28

²⁶ Ne nadarmo nazývají však V + W svou klaunskou „blbost“ blbostí metafyzickou. Přímo symbolickým příkladem jejích metafyziky, vycházející z klaunského **principu rozmontování skutečnosti a nevhodného užití jednotlivých jejích částí**, je ona příslověčná kotva, která je ve hře Sever proti Jihu užita bez souvislostí, tj. bez lana... [...] V Dějinách strany mírného pokroku nešlo ani tak o satirickou kvalitu jednotlivých „splíců“, jako spíš o objevenou metodu **volné montáže útržků skutečnosti**, sémantické slovní hry s asociacemi a další výsoatné prostředky 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 řady.

Komika spočívá v imaginačním, myšlenkovém a hravém skládání ojedinelých prvků do forem nových představ, kde je daná vlastnost zdvojena 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 před čtenářem postoj, kterým by se měl vnímat jeho „mozaikovitý“, „chaotický“ způsob podání humoru. Je škoda, že při četbě nemálo čtenářů zůstává u první fáze, i když způsob Švejkova vyprávění často přímo začíná od fáze druhé. Dobrý voják s inkongruencí počítá předem, jeho proslovy počínají právě v juxtapozici objektů a ve významovém „setření“ hranic mezi nimi, aby se mohly snadněji 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 vytvořeného sebesvěta**) změní na konstruktivní postoj, na rozumové přestavování a obdivování záblesků a výtvorů reduplikačních, zase nesourodých substancí, na intelektuální spoluúčast mezi „Já“ a druhým, očekávaným „odrazem Já“ v tvůrčí kosmické rekonstrukce bytí, tehdy ludismus je v jádru nejtajuplnější hry²⁷ – v komice (rozumová, pochopená radost z novozdání – **z přetvořeného bohosvěta**). Komika je šprýmařská touha zmocnit se božského žezla stvořitele a potom dobromyslně a jen dočasně zamíchat pořádek, dívat se na chaos kolem a „*přiměřeně jistým rozumovým principům*“ 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 spočívá 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 míněno „jen tak“ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto může hráče plně zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného užitku, které se uskutečňuje ve zvlášť určeném čase a ve zvlášť určeném prostoru, které probíhá řádně podle určitých pravidel a vyvolává v život společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují 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 přetvořeného „bohosvěta“.

Konečně v docela jiném světle vysvítá 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.

Interpretační hlediska a východiska hravého modelu Osudů

1. Nesourodost jako podnět komična – řešení a zahrávání si

Jedno ze základních východisek naší úvahy spočívá v přesvědčení, že komično je výsledkem nesourodostí. Běžný přehled známých stanovisek s podrobnou argumentací následujícího návrhu na revizi makroteorie nesouladu (inkongruence) představuje ve svém článku *Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti* Tomáš Kulka. První náznaky jejího zrození vidí ještě u Cicera, u Kanta také vidí určité nástiny, ale jako jejího opravdového zakladatele bezesporu určuje Schopenhauera, v čemž se shoduje i s Boreckým. Odvolává se na antologii Johna Morrealla.¹ Zvláště na případy vtipu navrhuje korigování všeobecného chápání komických protikladů a porovnává jejich nesourodost s nesourodostí paradoxů, která je nerozřešitelná, kognitivně a logicky bezvýchodná („*věci nejsou na svých místech*“). Proto i výsledek paradoxů je „*vysoce rušivý*“, ale oproti nim vtipy „*neruší přirozený řád věcí*“. Pobavení a smích vidí v skoku „*ze stadia kognitivní disonance do stavu kognitivní rezonance*“, „humorný efekt“ pobavení v identifikaci zdroje nesourodosti, v odstranění protikladnosti. Nebo finálně řečeno – ve vyřešení nesourodosti.²

Velmi podnětný Kulkův článek je vysoce hodnotný i tím, jak těsně usouvztažňuje dva konstituující prvky komična: nesourodost (zvláště u nonsensních vtipů jako kognitivní a logický fakt) a příjemnost 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 Vtipy neruší přirozený řád věcí. Neboť u vtipů rozumíme zdroji nesourodosti chybné aplikace pochopení, příčině chyby. Rozumět vtipu totiž znamená vidět, jak obsažená nesourodost může být vyřešena. Příslušné pobavení vyjádřeno smíchem je způsobeno 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 odstranění nesourodosti než její uchopení, jež je zdrojem pobavení. KULKA, Tomáš: Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1993, roč. 30, č. 1, s. 1-10. (s. 5.) ISSN: 0014-1291

přesvědčivě naznačuje, že příjemnost z nesourodosti u paradoxů nelze pocítit, že odstranění nesourodosti u vtipů je spontánní a nevyžaduje „žádné úsilí“ na rozdíl od řešení logických hádanek. Proto i bezpochyby spravedlivě upřesňuje, že u vtipů je „odstranění nesourodosti triviální“.³ Navíc vyjadřuje pevný názor, že i u absurdních nebo nonsensních vtipů 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, „čemu máme sklon se smát“, je chybná logika nesourodosti (KULKA 1993:8).

Obecně řečeno – pochopení zdroje inkongruence čili zdroje komična⁴ vede k odstranění nesourodosti, k jejímu uchopení jako „sourodosti“, z čeho je i pocit pobavení („*nesourodé je koneckonců sourodé, 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 svět*. Výrazným dodatkem ke koncepci žánrového vytváření hospodské historky je článek Kryštofa Špidly *Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy*, publikovaný v roce 2002 v Tvaru. Ideově nejpodnětnější a vzhledem k cílům našich analýz i neplodnější 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 anekdotě velmi blízké, vtipy to nejsou. Proto by se i na ně jen obtížně uplatňovala Kulkou nabízená formule 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 vtipů 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 vtipům. Co potvrzuje trivialitu vtipů je to, že nesourodost bývá často odstraněna současně 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 předběžně to vymezili – se systémem Vladimíra Boreckého, kde komika je souhrnný pojem, uvnitř kterého se konfigurují naivita, ironie, humor a absurdita. To nám usnadňuje pohyb mezi běžně synonymizovanými pojetími základních pojmů „humor“, „smích“, „komično“ aj. Přece si občas dovolujeme s touto synonymitou zacházet s ohledem na výběr daného autora nebo na jeho preferenci pojmosloví.

Komika Švejkovy hry v rozprávání nekonečných příkladů „z dějin lidských trampot“ má svůj externí vztah ke světu vnějšimu, (a to je samozřejmostí), ale i své interní zákonitosti a zásady, které jsou občas důležitější než jejich působení navenek. Její vztah k posluchačům, okolním hrdinům, působí zmatek, nepochopení, vztek, občas má jiné psychické, nebo dokonce i fyzické účinky. Tam je její vyvrcholení dějové, akční, kauzální, tam je její provokativní gesto, sociální těžiště. Tam se Švejkova slova jakoby symbolicky, a poněkud i zcela reálně mění v akce, i když mají velmi daleko k čistému pojetí performativních sloves.⁵ Ale přece ve velmi podnětné práci Zdeňka Mathausera *Švejkova interpretační anabáze*, emblematické v české švejkologii, jde právě o to, že nejen Švejk odráží svět kolem sebe (ne v pojetí zrcadlení absolutní blbosti, o které mluví S. Richterová, ale v symbolickém pojetí), ale i svět kolem Švejka odráží dobrého vojáka.⁶ V tomto duchu jsou nezdárka Švejkova slova analogická uskutečňování děje, však ne vyslovováním obsahu svého sdělení jako společensky konvenční norma verbálně-dějového rituálu, ale pronášením formy, samotnou akčností mluvy, procedurou jejího rozrůstání a vytváření. Zmiňme se jen letmo o řečovém zmocnění se krutého šikovatele Nasákla.

Fakt, že Švejk – i když nadměrně aktivní vůči světu kolem – především vyjadřuje sebe slovem, není nový nápad v zkoumání Osudu,⁷ a z toho přirozeně plyne, že svými slovy hrdina nahrazuje určité akce, symbolické nebo skutečné. K *vnějšimu pásmu* Švejkovy mnohomluvnosti patří i ten základní princip jeho funkce, který Mathauser určuje jako realizátorský.⁸ Vnější prostor působení Švejkovy řeči je ten populárnější, atraktivnější, dokonce – proč bychom se měli tomu bránit – častěji i zábavnější. Ovšem vnitřnímu světu

⁵ Výpovědní akty, které tyto podmínky splňují, mohou být takové, že A. „nepopisují“, „neoznamují“ ani nekonstatují vůbec nic, nejsou „pravdivé či nepravdivé“; a B. vyslovení věty znamená vykonání určitého činu, anebo je jeho součástí – tento čin sám by přitom *normálně* nebyl popisován jako řízení něčeho. AUSTIN, John Langshaw: *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. s. 22. Základní filosofické texty. sv. 5. IBSN 80-7007-133-8

⁶ K realizátorské Švejkově funkci, k jeho povinnosti podchycovat, prodlužovat a rozvádět impulsy patří i funkce *zrcadlit* vše a všechny kolem sebe. Švejk na stráž stráž — to je prostě „stráž zrcadlící stráž“. Je to zrcadlení včetně zpětné vazby: někdejší stráž si nyní ve Švejkově postu uvědomuje i sebe samu jako bývalou a „zrazenou“, zatímco Švejk sesazené stráž zase připomíná obrácení úloh. Takto vzájemné odrazy, jak je to příznačné pro vnitřní poměry v symbolu, pokračují donekonečna. Taková scéna je celou soustavou *mini-zrcadel*, která se mění v jediné *maxi-zrcadlo*: situace je odrazem Rakouska jako vězení národů, v němž už není jasné, kdo je vězněm a kdo vězňatelem. MATHAUSER, Zdeněk: *Švejkova interpretační anabáze*. In *Filmový sborník historický I*. Film a literatura. Praha: Český filmový ústav. 1988. s. 178.

⁷ Titul Haškova románu je těžko přeložitelný do jiných jazyků, zvláště slovo „osudy“, často překládáno jako „dobrodružství“. O houževnatosti překladu viz ГЕОРГИЕВ, Никола: Смахът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999, 464 s. IBSN 954-9602-10-9

⁸ Podstata jeho realizátorství je v tom, že tak či onak *prodlužuje každý impuls*, který k němu dochází. Dotahuje, pokračuje, realizuje. Kdybychom jeho realizátorství skutečně mohli zredukovat, jak se to obvykle děje, jen na ty případy, kdy dotahuje tak, že přitom obrací smysl původního impulsu, pak by možná měly jednoznačné charakterologické interpretace Švejka vyhráno. Určitě by však přitom prohrála haškologie. MATHAUSER, Z.: tamtéž, s. 177.

jeho řeči, způsobu její výstavby a osobitosti jejího obsahu bylo také věnováno nemálo pozornosti.

Zatím chceme jen přidat něco o nesourodosti, o inkongruentní povaze jeho historek. Nejde o to, že obyčejně ta nesourodost přijde po uskutečněné reduplikaci nějakého prvku a po jeho aplikaci na vnější svět v usouvzažnění s vyprávěnou historkou. Jde o nehomogenost samu o sobě, o disharmoničnost vyprávěného obsahu, o jeho polytematičnost s nádechem rozmarné svévolnosti. Švejkovy historky jsou primárně inkongruentní vůči prvotnímu impulsu, jež jako verbální realizátor vždy prodlužuje. Bezvadně a lapidárně určuje Frynta jednou citací z Hrabalovy povídky *Pábitelé* funkční schéma tohoto vypravěčského mechanismu: „*Minimální podněty, maximální následky*“ (tamtéž, s. 324). Tato zpětná optika mezi minimem a maximem je ve své podstatě jakožto nesourodá zdrojem plynulé komiky. Ovšem uvnitř Švejkových historek panuje příznačně nepořádek – i při klamném dojmu, že jeho vyprávěcí postoj dodržuje nějakou přímočarou strukturu zejména vzhledem k prvotnímu impulsu a jeho karikaturní transformaci. Švejkův vyprávěcí postoj je často (vždy je v Haškově románu nepřípustné slovo) hravě a herně nesourodý, trvale nesourodý, a zejména nesourodost je jeho přirozeností a smyslem. Komický efekt nespočívá ve vyřešení inkongruence nebo v pochopení chybné logiky, ale zejména v rozvíjení hry, v zapojení do jejího jádra, do *vnitřního pásma* historky, v zúčastnění 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 různorodé – domyšlení nesourodosti, vyhledávání motivace nesourodosti, scénografická vizualizace nesourodosti; prožitek spočívá především v nadšení z překvapivé a neúnavné improvizace. Komika staví nejen na vědomí pro inkongruence, ale i na hravém potěšení z nesourodostí, na uvolněném provaze fantazie a ludických pudů vnímatele, a dokonce tajemně spoléhá i na jeho účast, zapojení do světa improvizací, šokující hry. Tento typ komiky nevyžaduje eliminaci a rozřešení protikladu, naopak: trvá na jejich „pochopení“, pokud možno i na jejich rozvádění přesně na půdě chybné logiky. Řečeno terminologickým aparátem Wolfa Schmida – takový je, nebo by měl být, „abstraktní čtenář“ Haškových *Osudů*.² Není ani třeba na závěr tohoto předběžného náčrtu uvádět, že vnitřní a vnější pásma Švejkových vyprávění se neustále prolínají, vzájemně objasňují a doplňují.

² Во-вторых, **абстрактный читатель** – это образ идеального реципиента, осмысляющего произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающего ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает. Таким образом, поведение идеального читателя, его отношение к нормам и ценностям фиктивных инстанций целиком предопределены произведением. ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003, s. 61. Studia philologica. ISBN 5-94457-082-2

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

Pokusme se nejdřív shrnout ty interpretační postoje a ty teoretické úvahy, které mají víceméně nějaký 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 emblematicností a reklamní pózou ctitele dobrého piva; i když snad je živý v tajemných představách milionů čtenářů, které s ním obcuje mimo uvědomění uměleckých zákonitostí (obcování, které je přitažlivé i pro zkušeného literárního odborníka), Švejk přece podléhá četným depersonalizujícím interpretacím. Jak postuloval Chalupský 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 čistá funkční napjatost. Švejk není postava – prohlašuje Petr Král a vidí Švejka jakožto „*objektivní, neosobní „znak”, v němž Hašek ztělesnil své pojetí světa a humoru*“, jako anděla absurdnosti, který posvěcuje, předvádí, zjevuje svými dějovými „*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 marně 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, roč. 11, č. 4, s.14. ISSN 0862-819X

zcela shodují, viz citované články: MATHAUSER 1988:180 a KRÁL 1991:19). Zrcadlový moment je u Mathausera důležitým, ale přechodným stupněm každého impulsu. Avšak otevírání je další funkční dimenzí dobrého vojáka, jak je funkce prodlužování každého impulsu. Generalizující pohled autora se nakonec soustřeďuje na tezi, že ve svém pojetí jako symbolu je Švejk metaznakem korespondujícím se svým metadezignátem, jako v Gogolových Mrtvých duších metadezignát spisů lidí v pozemském světě už neexistujících koresponduje s dobovou atmosférou a společenskými poměry.¹¹

B) Tendence plastické vize a názorné scénografie versus tradiční chápání absence optické představy

Osudy nepopíratelně působí scénografickým dojmem. Živá plastická vizualizace děje, napětí pohybů a charakterologické zkresení jednotlivých postav, prostorová organizace a perspektiva – všechno to jsou faktory vysoké umělé významové organizace a vjemové působivosti Haškova díla. Švejk je vnímán jako film, jako střídání snímků, jako jevištní koloběh, ale ne jenom režiséry. I literární a filmová kritika u něho občas pozoruje povrchově klidnou, ale hlubinně dynamicky napjatou scénografickou receptivnost. Proto i Mathauser vidí jako nejlepší variantu jeho filmového transponování polyekranizaci v Laterně magice, kde by se vyjevily ve své mnohoznačnosti všechny podstatné rysy symbolu Osudů. Mathauserovy návrhy vycházejí z podstaty díla – simultánnost, interference tragického a komického, mozaikovitost a zvláště symboličnost Švejka, který v sobě obsahuje mnoho typů, projevujících se v souvislosti s jeho konkrétními reakcemi.¹²

Je však hned třeba dodat, že tento pohled na Švejka není jenom otevřenější, ale i méně populární. Obecně se zdůrazňují především nesnáze, které vyvolává idea dramatizace nebo zfilmování Švejka. Radko Pytlík přesně formuluje tyto potíže v převádění literárních prostředků na jazyk filmu s ohledem na rozvláčnost Švejkových vyprávění, která jsou předem

¹¹ Stejně tak se u Haška nad bezprostředním dezignátem, totiž falší zmilitarizované společnosti (k níž znakově míří jazyk vojenských kalendářů), zdvihá metadezignát — určitá podoba společnosti, která koresponduje bezprostředně metaznakem, tj. hledí do očí přímo postavě Švejka. Zatímco se v rovině bezprostřední dezignace ještě dobře vědělo, co je podmětem výpovědi a co predikátem, *soud vyslovovaný románem ve zmíněné meta-rovině je hlubší a záhadnější, je mnohem více problémový a znepokojivý*. MATHAUSER, Z.: tamtéž, s. 185.

¹² Forma laterny magiky se svým organickým „pluralismem“ dobře navazuje nejen na zmíněnou již možnost interferenčně srážet tragické a komické; navazuje také na naše zjištění, že Švejk není typ, nýbrž je symbol, který v sobě obsahuje řadu typů. Tyto typy ožívají zvláště ve Švejkových parodických reakcích na různé postavy kolem něho. MATHAUSER, Z.: tamtéž, s. 190.

dána jako statická. Další důležitější překážkou je fyziognomická psychologie – jak se vyhnout detailizaci tváře v apriorním pojetí Švejky „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 uměleckých prvků, rozbíhajících se do všech stran. Proto i navrhuje promítání různých dějových záběrů na různá plátna. Uprostřed těch dvou protikladných názorů stojí Elmar Klos, který vidí v postavách Osudů také stylizovanou zkarikovanou „jednostrunnost“, 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 děl, ale jen za podmínky, že by Haškův adaptátor „vstřebal jeho způsob humoru“.¹⁴ I když se podle Klose dají po pečlivější přípravě zpracovat do filmového pásu, Haškovým dílům nesporně chybí „optická představa“, postoj docela odlišný od zde zaujatého.

Zcela jiný pohled na Švejka v souvislosti s jeho scénickou plastičností 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 „bytostní nedějovost“, „vnitřní „logiku“ autorova vidění, „*princip demonstrace, provokativního, ale neúsměvného odhalení rozporů skutečnosti*“, „*podvratnost „demonstrativní“ věcnosti*“. 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 nezesměšňuje, 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 nejpřesněji odpozorovaným gestem*“. V tom spočívá i zvláštní hodnota té 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 příhod“ 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 nutně jej v Haškově duchu znova napsat. Ale to znamená napřed Haška dokonale poznat, vstřebat jeho způsob humoru, osvojit si charakter jeho dialogu, odhadnout, které dějové a které psychologické prvky z jeho črt je vhodné převzít. A teprve pak je možné z pečlivě 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 zmiňuje sám autor ke konci svého textu). A nejde o to, zdali podobné efekty vizuální představivosti jsou aplikovatelné v divadle nebo na promítacím plátně (právě kvůli těmto obtížím Mathauser navrhuje polyekranizaci), jde o to, že prostřednictvím techniky Králem určené jako „kolážovitost“ a neosobní konfrontace je aktivován kinematografický dojem rychlých změn obrazů, pohybů, gest, mimik, plastických ztvárnění lidských postav nebo okolního prostředí. A tento dojem slovy není naznačen, je jenom implicitně přítomný, avšak intenčně bohatý, receptivně působivý. Stejnou techniku lze v duchu tohoto výkladu spatřit i v „aranžování absurdního zátiší“, „nepatřičné 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 nejdřív 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, bájivé užívání jazyka k zaklínání empirické reality“. Její filozofie subjektivně osudové zkušenosti a individuálně-psychologické zakotvenosti mění horizonty známého světa v hravé zacházení s ním, v setrvávající transformaci skrze sebe a skrze biograficky zlomkový portrét svého „autora“,¹⁶ a v duchu Blažíčkova chápání komiky Osudů dodali bychom hned – i s ohledem na zajímavost, excentričnost, 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 „řečným 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 či protikladných skutečností. [...] Hašek nakonec dovádí princip koláže (či montáže) až k jakémusi deliriu samotné skutečnosti: k polyfonním scénám, kde se vzájemně proplétá několik současných individuálních akcí a jejichž výsledkem, v duchu blízkém filmům bratří Marxů, 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 pro štěstí, pro neštěstí, maličko nebo důkladně 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: *Náčrt základů Hrabalovy prózy.* In B. Hrabal: *Automat Svět.* Praha: Československý spisovatel 1966. s. 319-331(s. 326).

„střetání iluzí s hyperbolou“; o tom, že jeho rozproutění spočívá v už citované formuli „*minimální podněty, maximální následky*“. V zdůraznění jejich žánrových zvláštností se autor zaměřuje na *její razantní a alogickou souvztažnost* („*absurdní konfrontace v nečekaných setkáních*“); na spontánně a plynule se vyvíjející na sebe navazující *periody asociativních představ* („*automatické asociativní řetězce představ v proudu řeči*“); zmiňuje se o černém humoru, o scéničnosti, zase v rámci fragmentace filmové grotesky.¹⁷ Určuje kánonicky dva její konstituující znaky: pravdivost – v ní jde o „*skutečnou příhodu*“ – a její „*groteskní, komediální, absurdní hyperboličnost*“. A nejdůležitější v směru tohoto uvažování je to, že vidí spojitost mezi filmovou groteskou, klaunským divadlem a možným třetím členem – hospodskou historkou – právě v „*transféru empirie do komediální roviny*“.¹⁸ Celkem vzato nejvíc Fryntovi patří zásluha o nastolení žánrového kánonu hospodské historky s jeho tvarovými principy a prostředky uměleckého a jazykového zpracování, který lze považovat za Pythagorovou větu v oblasti švejkologie.¹⁹

Na průkopnickém doslovu Emanuela Frynty zakládá své pojetí i Kryštof Špidla v své podnětné stati a akcentuje také zásluhy Václava Černého k upřesnění definice žánru. I když se Černý zabývá především živým sociálním fenoménem jakožto zdrojem hospodské historky, který vzniká na plodné půdě „*hospodských keců*“, dodává k příznakovým rysům žánru i dvě pro nás důležitá doplnění: první – anekdotickou záměrnost hospodské historky, kterou ve větší míře vidí jako apriorní „*sociální pud*“ Haška; a druhé – velmi specifické cítění přirozenosti tohoto žánru – odvážné metaforizování a „*básnickou svobodu*“.²⁰ Sám Špidla

¹⁷ [...] Sympatizuje se všemi, kdo toto dovedou, kdo nepřetržitě a do krajnosti, do ztřeštěností a bláznivín rozehrávají nad danostmi s jejich tíhou **triumfální komedii okamžiku**. Je jasné, že tato divadelnost je v zásadě téhož rodu jako komedializace příhod, realizovaná poetikou hospodské historky. V obou případech jde o stylizaci, o **přenos na imaginární jeviště**. Odtud i onen nápadně divadelní, anebo ještě lépe filmový prostor Hrabalových próz. FRYNTA, E.: tamtéž, s. 329.

¹⁸ Absurdní konfrontace v nečekaných setkáních, automatické asociativní řetězce představ v proudu řeči, černý humor, destrukce konvenčních mýtů a nedbání konvenčních oblastí tabu – to všechno je obsaženo v hovorovém jazyce a v útvarech městského folklóru [...] většina hospodských historek u Haška i u Hrabala může být považována za stručné libreto k filmové grotesce, nebo aspoň její části, scéně, gagu. A naopak lze filmové grotesky chápat jako zfilmované někdejší hospodské historky, byť prostředkované 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 při veškeré volnosti přece aspoň dva znaky, dvě podmínky závazné. Za prvé je vždycky třeba nějakým způsobem poukázat na to, že neběží o nějakou smyšlenku, nýbrž o **skutečnou příhodu**, opravdovou a zaručenou. [...] Co je pro naši souvislost fundamentálně významné, je druhý hlavní znak hospodské historky – totiž její **groteskní, komediální, absurdní hyperboličnost**. 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 právě podstatnou součástí, ba vlastní podmínkou „pravdy“, pravosti žánru. Hospodská historka – a to je to, oč běží – plní tu nadmíru cennou funkci, že **transponuje životní látku ze sféry existenciální do roviny komediální**. **Empirické fakty, prožité události přenáší velkorýsým gestem na imaginární scénu grotesky, mýtu, snu**. FRYNTA, E.: tamtéž, s. 322-323.

²⁰ ...u Haška v kecu vesměs běží o lidové vyprávění příběhu, prvek dějový, událost, anekdota je tu živlem nevyhnutelným [...] na základě podobností spíš emocionálně tušených než rozumově rozebraných odvážně metaforizuje a **hraje si** se skutečností jinak než poezie, ale svévolněji a brutálněji než ona, dopřává si **básnické**

dodává několik výjimečně cenných připomínek: v hospodské historce se projevuje rozkoš z vyprávění, jako řečový útvar je variabilně závislá na svých vypravěčích a z druhé strany na svých posluchačích a jejich životní zkušenosti, a právě proto má nižší míru přenosnosti; s odvoláním na Fryntu připomíná „*navození zdání pravdivosti*“, stručně definuje její pointový záměr podle formule „*co neuvěřitelného se může stát*“. Z hlediska kompozičního uvádí, že se její grotesknost zpravidla vytváří **v důsledku nějakého nezdaru**, ale že díky svému humoru má „*terapeutický účinek*“. Však zcela nedvojsmyslně a nemetaforicky uvádí, že „*vyprávění a poslouchání hospodské historky je vlastně hra*“, v čemž je velmi blízký stanoviskům Frynty a Jankoviče, avšak má vlastní, inovační pohled na tuto problematiku – k už kanonickému popisu doplňuje komponentu „*nutnost interakce mezi vypravěčem a posluchačem*“.²¹

Avšak tento přesný komunikační a psychologický dodatek na Švejka není zcela aplikovatelný. Za prvé Švejk má nepozorné posluchače, kteří tu hru neumějí hrát – málokdy ho někdo poprosí, aby něco vyprávěl, a obvykle poté toho jen lituje. Za druhé předstíraná důvěra a trpělivost vůči vypravěči je v podání Švejkových příběhů deficitní prvek, vyjma ty případy, kdy si sám on povídá s ostatními vojáky a vytváří se série vyprávěných příhod – jako například v arestantském vagoně. Je třeba však Špidlovi dát za pravdu ve dvou bodech: hospodská historka by se měla hrát podle těchto pravidel v životě reálném a snad i tak ji ztvárňovat v uměleckém díle; co se týká prvku hry v hospodské historce, dobrý voják bezesporu hraje, i když sám, i když podle netypických pravidel, při kterých se „komunikace“ ruší a posluchač je spíše historkou zasažen než pobaven. Švejkova hra o samotě však není tak osamělá, jak na první pohled vypadá. Do této hry je přivolán a vědomě či nevědomky vtažen i čtenář jako sekundární, mimoliterární, avšak literárně vstřebaný „posluchač“ hospodské historky.

Švejk si hraje s tematickými připodobňováními, jazykem, výmysly – zkouší slovo a lidi okolo, odvádí věci od jejich běhu ke **konečnému cíli**,²² aby si vychutnali všichni – lidé, věci, konvenční souvislosti kolem nich – společně sladkost zastaveného času uprostřed pomíjivého světa; veselé zdání z nepředstavitelně uskutečněného ve smutku dokonce extrémně

svobody nezřízené. ČERNÝ, Václav: Za hádankami Bohumila Hrabala, pokus interpretační. In *Eseje o české 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 obydleník*. 2002, roč. 5, č. 3, s. 5. ISSN 0862-657 X

²² Každá lidská odpověď na otázku o smyslu života znamená stavět si „**konečný cíl**“.[...] Do tohoto stylu nyní nezapadá hra tak jako každé jiné jednání. Nápadně se odchyluje od celého tohoto futuristického rysu života. Nedá se také bez dalšího začlenit do komplexní architektury účelů, neděje se kvůli „**konečnému účelu**“, není znepokojována a rušena jako jiné naše konání hlubokou nejistotou o našem výkladu štěstí. Hraní má v poměru k běhu života a k jeho neklidné dynamice, temné problematičnosti a k neustále štvoucímu odkazu na budoucnost charakter uklidněné „přítomnosti“ a **soběstačného smyslu** – podobá se „oáze“ dosaženého štěstí v pustině našeho ostatního pachtění za štěstím a tantaloovského hledání. FINK, Eugen: *Oáza štěstí: myšlenky k ontologii hry*. Praha: Mladá fronta, 1992. s. 14–15. ISBN 80-204-0224-1

podivného, a proto i zvědavě přitažlivého toku života, nesourodě korespondujícího s předpojatými pravidelnostmi; veselé zdání světa nestvořeného, avšak mluvícího rozumem dotvářeného absurda.

V tomto předběžném povrchním přehledu interpretací, včetně konceptuálního dotváření ideje K. Špidly směrem k naší plánované argumentační perspektivě, nesmíme nedokončit rychlý přehled žánrových specifík hospodské historky jako vědecky přiznaného českého literárního fenoménu.

Jiří Holý vidí ve Švejkově hospodské historce určité osobité rysy skazu – v primitivní gramatické formě a tvarové jednoduchosti v plánu kompozice, v improvizovanosti a zašmodrchané chaotičnosti v plánu realizace. Jako její základní kulturní východisko v pohledu na svět určuje „*heroikomické, karnevalizující, plebejské vidění*“; jako strukturující postoj – „*nesouřadné komické konfrontace*“; jako výsledek znesvěcování oficiality – „*dehierarchizující hru*“ a „*tvořivou radost z vyprávění*“. Instrumentarium jejího podání dále detailizuje a k už Fryntou konstatovaným prostředkům „*groteskní hyperboličnosti*“ a „*improvizovanosti*“, nové tematizace vysokého a nízkého a paradoxnosti doplňuje pojmy „*volné řazení představ*“ (HOLÝ 1999:130) a „*plebejská dehierarchizace tradičního hodnotového vidění*“. Z hlediska historické poetiky považuje karnevalizaci za spojující článek mezi skazem a hospodskou historku.²³

Souhrnné představení zde uvedených názorů nemá za cíl mechanické seskupení cizích, v české literární kritice klasických stanovisek a heuristických podnětů, ale chce jen nastínit v jejich porovnání míru a stupeň vždy přítomné ideje hravosti a záliby v narativní akci, navíc i jistého typu poetičnosti, které budou neocenitelným pozadím našich budoucích interpretačních postupů.

²³ Podobně široký stylový rejstřík funguje v Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války*. S *Večery na slavníku* je spojuje také základní významové naladění – heroikomické, **karnevalizující**, plebejské vidění, jež „nesouřadnými“, komickými konfrontacemi znesvěcuje oficiální svět a v němž se uplatňuje **tvořivá radost z vyprávění**. Návaznost na skazový narativní model je zjevná. [...] „Povinná“ realistická doličnost místa a osob se tak proměňuje v **dehierarchizující hru**. Podle některých teoretiků, především Emanuela Frynty a Václava Černého, se ve Švejkových promluvách objevuje hospodská historka resp. hospodský kec, součást velkoměstského folklóru a příznačně český model vyprávění, jež dále rozvíjí zejména Hrabal. Vyznačuje se orálností, improvizovaností, groteskní hyperboličností. Vychází z chlapského povídání v hospodě, často se v ní objevují motivy tělesnosti, sexu a smrti i zmíněná **plebejská dehierarchizace tradičního hodnotového vidění**, kdy se nově tematizuje „vysoké“ a „nízké“. Společný půdorys skazového vyprávění i hospodské historky je zřejmý, v rodokmenu obou je **Bachtinova osvobozující karnevalizace**. HOLÝ, Jiří: Skaz a hospodská historka. In Svatoň, Vladimír; Housková, Anna; Král, Oldřich (ed.). Král (ed.). *Mezi okrajem a centrem: studie z komparatistiky II*. Zvláštní tisk časopisu Svět 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 světem

Absurdní hra je ve Švejkovi nejtypičtějším rysem vyprávění. V tomto duchu nejplněji a s nejsoustředěnějším záměrem na problematiku hry vykládá Švejkovo slovo Milan Jankovič, jehož článek *Hra s vyprávěním* zakládá v české švejkologii kritické inspirace o hře jazyka a otevírá další interpretační prostory.

Jak autor říká, tímto článkem doplňuje své úvahy o Osudech v monografii *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*, v němž se o herních podnětech komiky v románu příliš nezmiňuje. Už tam Jankovič mluví o nejrůznějších typech komiky a o prostředcích jejich realizace, např. o „absurdní grotesknosti“ (s. 28.), o „komické jednostrannosti“ (s. 35.), o „paradoxní pointě“, o „vnějších a vnitřních 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 – „bezděčný komický kontrast uvolňuje skrytou ironii“ (s. 54.) atd. Velmi cenný souhrn podává autor na konci svého textu, kde naznačuje tři tendence při 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 největší konkrétnosti“, „tendence ke generalizaci v lidovém vyprávění“ a „silné obraznosti lidové mluvy, častého 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 „neohraňované 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 řeči modeluje ten imaginární svět své hry, vtahuje do něj svého posluchače a zasvěcuje ho ve funkci svérázného „spoluhráče“.

²⁴ Ukazuje se, že v opozici k anekdotě (nebo k dějové humoresce, o níž se ještě zmíním), uplatňuje se ve Švejkově vyprávění další, osamostatňující se *improvizační tvárný princip*. Jeho základem je **hra představivostí**, která bere událost za pouhou záminku, nenechá se jí svazovat a vyčerpává nejrůznější možnosti jejích deformací. **Významové napětí**, které se tímto způsobem realizuje, připomíná spíše **řetězovou reakci překvapení** než plynutí děje od 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 perlokuční náboj,²⁵ přestože je podáno nestranně, rovně, jakoby jen informačně. Je demiurgickým zaklínadlem, stavebním materiálem herního mikrokosmu, aktem tvořivé energie produkujícím „skutečný“ výplod nového světa. Především je to však „*hra představivosti*“, mohutný **imaginární proud**, jenž nachází v jazyce proteovské formy své materializace, kouzelné rituální prodloužení slovem každého impulzu, řečeno s Mathauserem, který mu okolní svět podává jakožto verbálnímu mediátorovi. V řeči Švejk vytváří **imaginační herní světy** tak, jak děti nezřídka při hře doprovázejí své akce detailním verbálním popisem každé jednotlivé fáze svého děje. Nikoli náhodou Přemysl Blažíček několikrát uvádí paralely mezi Švejkem a dětskou psychologií. Každý slovní obraz je pro svět Švejkovy hry vytvářením „pevné“ kosmogonické hmoty. Proto je hospodská historka nejen „*řečným dílem ve zrodu*“, ale i nově stvořeným světem – zrodem řečového díla. Svět Švejkových (a nejen jeho!) hospodských historek je ta nejpłodnější půda, kde se ludismus jako strukturující rys komiky nejintenzivněji uplatňuje, a navíc bez kterého by nemohly ani existovat, ať jde o parodii nebo o „básnickou svobodu nezřízenou“. V obou případech hra poznamenává svůj tvořivý duch, duch svobody a radosti.

Jankovičův výklad míří k ideji o parodii, k prolínání dvou rovin – komické a epické, k autoparodii samotného vyprávěčství. Přestože tato stránka Švejkova vyprávění je pro citovaný příspěvek esenciální, zůstává zatím v pozadí naší pozornosti. Důležitější v kontextu hry a v přístupu k němu jsou významová napětí, o nichž autor mluví. Hry s významy jsou zmíněny, ale ohledně komiky je důležitá nejenom jejich vnější konstelace, ale především souvztažnost na pozadí kontrastu – ta je jádrem tzv. „*spontánní paradoxnosti*“, ta je strukturou tzv. „*groteskní tkáně*“ vyprávěných příběhů. Příznačnější je spíše jejich vnitřní vzájemné pronikání, splývání smyslu, **zrození komického novotvaru ve světě hry**.

Hra s významy je nejdůležitější funkcí hry s vyprávěním, její komickou hloubkou, která nevzniká pouze na základě mozaikovitého přiřazování nesourodých prvků v poetickém opojení sladkostí nekonečné verbální svobody. Ne jenom vnější šokující, nemotivovaná, nahodilá kombinatorická překvapivost Švejkových výmyslů působí komicky. Komický katalyzátor jeho historek spočívá i v intenci vzájemné působivosti „chaotických“, přesněji nesourodých v rámci jediné celistvosti, významů. A to jak **ve vztahu k vnějšímu stimulu nebo stimátorovi** zadávajícímu obsahově-tématický kód historky (nad tím jsme se pozastavili v kapitole o snižování a materializaci, zvláště v pojednávání o zóně familiárního

²⁵ Za třetí můžeme uskutečňovat také *akty perlokuční*: jsou to akty, které přivozujeme nebo uskutečňujeme *tím*, že něco řekneme – je to například přesvědčování, přemlouvání, odstrašování a dokonce třeba i vyvolávání překvapení či uvádění v omyl. AUSTIN, John Langshaw.: *Jak udělat něco 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 překvapivosti přece má hospodská historka, jak uvádí K. Špidla, svůj zcela smyšlený záměr a vyvíjí se podle principu „co neuvěřitelného se může stát“. Respektive má i své vnitřní, ludistické souvislosti, ať už plynou v spontánnosti vyprávění, nebo jsou podány vnějším impulsem, pohonným stimulem.

Heslo Tristrana Tzary, že dada nic neznamená, že se slova vytvářejí v ústech,²⁶ nesmí být doslova bráno na Haškův román a zatím se nikdo k takové interpretaci neodhodlal i přes nepopíratelnou blízkost Haškova díla a dadaismu.²⁷ Avšak mezi zlomky zlomkovité hry s vyprávěním existuje vždy významové napětí, i když jeho smysl je v nesmyslnosti, v „ničem“. Komický dojem a potěšení neplyne jen z odstranění přednesené nesourodosti, ale i z jejího významotvorného vychutnání a rozhýbání – dotváření v logice a ve směru zadané setrvačnosti. Sám Milan Jankovič otevírá prostor pro tuto možnou interpretaci, zřejmě s vědomím, že významová chaotičnost a dynamika vyprávění v Osudech může poskytnout i další dimenze bádání. Hra s významy je zároveň hra se skutečností a s absurditou a v této hře se zároveň vytváří nová skutečnost, nová absurdnost. Bujné rozprouzení imaginačních asociací je organickým bytím hospodské historky, takže její asociační lákavost, ba i provokativnost není jenom „skrytá“ zásluha autora nebo vypravěče, není jenom jazyková aplikace skrze řeč hrdiny, *ale i živá výzva čtenáři (pokud je každý čtenář do nějaké míry i interpretem) odhalit vůči sobě napjaté významy jednotlivých prvků a promyslit jejich komickou propojenost a působivost, přesně řečeno jako hru s obludným světem.*²⁸

Dotýkat se absurdního světa živým scénickým gestem a tvořit nový kosmos absurda podle zákonů komična je funkce dobrého vojáka jako verbálního mediátora. S tím souvisejí i

²⁶ Nemáme už věřit slovům? Od které doby vyjadřují opak toho, než co organ, jenž je vydává, myslí a chce?

Velké tajemství spočívá v tom:

Myšlení se vytváří v ústech.

TZARA, Tristan: Manifest o lásce slabé a o lásce hořké. In DE MICHELI, Mario: *Umění avantgardy dvacátého století*. Praha: SNKLU, 1964. Edice Teorie a kritika. s. 267-268.

²⁷ Viz o tom například TOMAN, Jindřich: Futurismus, dadaismus nebo poetismus: poznámky o Švejkovi. *Proměny*. 1981. roč. 18, č. 2, s. 26-32. a hlavně dále citované práce Vladimíra Justa.

²⁸ Švejkovo anekdotické vyprávění není tedy jen bezbřehý proud zábavného povídání, i když je a chce být zábavou. Je to prostor pro **hru s významy** – a pro **hru se skutečností**. S jakou skutečností? Švejk jde do války a hraje si se světem, jehož řád se zhroutil. Tomu odpovídá nejen jeho navenek obrácená aktivita satirická, ale též, a vlastně především, **groteskní tkáň** jeho vyprávění. Grotesknost má svou složitou teorii i historii. Obojí zde musíme ponechat stranou a omezit se na to nejdůležitější. Je to poznatek, že v uměleckých groteskních útvarech je tím nebo jiným způsobem přítomen rozpor mezi něčím, co přesahuje lidsky obvyklé, a lidskou touhou **hrát si s obludným světem**. Ať už vidíme v groteskním především zaklínání démonického v našem světě (Kaysler) nebo veselé zacházení se strašným (Bachtin), zůstává v základech groteskní struktury **hra s absurditou**. JANKOVIČ, 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 Osudů – válka versus slovo. Protože slovem Švejk oživuje zmrtvělý a hynoucí svět, obrozuje odňatou zabitou lidskou svobodu a zpřítomňuje malý a jistý, živě plnokrevný svět člověka v jeho tragikomické osudovosti, avšak vždy mimo konečný cíl ustálené konvence a proti samotným kategoriím cílevědomosti a účelnosti, jakožto kánonům životní nápravy. Protože k nim patří dokonce i válka a smrt, avšak hra nikoliv.

Tím je karneval příbuzný hře – v univerzální filosofii grotesky v Bachtinově pojetí jako dynamické znázorňování neustálého přechodu mezi hranicemi těla a světa, života a smrti. Jako neustálé „vznikání a růst“ (становление у роста) je zahrnuta idea o svobodě v totálním kosmologickém aspektu – vůči ustrnulé formě v toku času, vůči pevné normě a „pretenzi na věčnost a absolutnost“ v toku sociálním. A přece Bachtinova karnevalová groteska, plná dynamismu, zná obrysy pevné formy. I když s obrovským vnitřním napětím – zná statickosti formy a přece sleduje nějakou antropomorfní nebo chtonickou, teratologickou (občas i předmětovou – kuchařskou, lékařskou) logiku. Obecně řečeno má určitou věcnou rekvizitu, pohybuje se v mezích lidského a démonického, a to zejména proto, aby ustálené pojetí člověka transformovala a promíchala s živlem života. Hra Švejkových vyprávění je groteskní hra bez mezí a bez odkazu na nic. Je pravda, že také má antropocentrické východisko, že se pohybuje také ve sféře lidského bytí, sociálního, městského, zažitého, osobních zkušeností, ale karnevalová groteska nějakou zákonitost v tradici vývoje jakožto kulturního fenoménu zná – má svůj konečný cíl: promíchat lidské s nelidským. Švejkovy historky nikoliv – promíchávají všechno se vším. Rozsáhlé prostory Švejkových keců jsou nekonečné a nepředvídatelné.

Tím verbální hra-groteska dobrého vojáka přesahuje rámec karnevalové grotesky, je živou pulsací – nekonečným proudem, **odváděním od konečného** cíle v podobě chaotické hypertransformace, jejíž nahodilá struktura je odpoutaná od všeho a připoutává se ke všemu. Zopakujme, že karnevalová groteska se při vší své rozmanitosti může spolehnout na několik prvků: lidský, chtonický, zvířecí, fytogenní, omezeně přírodní, omezeně věčný. A nakonec, i když plná (i přes statickosti neprobíhající před pohledem proměny) plynoucí energie, se zastaví v určitém, přestože podivuhodném tvaru. Švejkova groteska verbální zná tisíc metamorfóz, nemá pevně stanovený hmotný repertoár a klade důraz 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 několikrát řečeno, nad pouhou satiru staví radostný, blahodárný smích. Švejkova verbální groteska nesporně svůj satirický záměr má, ale mnohem podstatnější je její ludický proud ve *hře s významy*, ve *hře s obludným světem*, ve *hře s absurditou*, a tu poslední karneval nezná.²⁹

Když si karnevalová groteska s významy hraje, dělá to plánovitě a cílevědomě – alespoň v Bachtinově pojetí – a míří k univerzalizmu. Universalismus Švejkových řečí je v jeho absenci cíle, v jeho setrvačnosti, v uvolněné spontaneitě, kdy s radostným potěšením staví nové významové imaginární mikrokosmy skrze optiku „**triumfální komedie okamžiku**“. Pro logiku karnevalové grotesky je slovo stavebním prostředkem; pro dobrého vojáka a jeho posvátné, demiurgické verbální funkce je slovo *hračkou a hračka se může měnit v cokoliv a reprezentovat všechno*. Přes tyto odlišnosti je zřejmé, že komika karnevalového a hrového modelu Osudů je docela blízká, přece Osudy jako románový útvar vznikají také svérázným spřízněním vážného a legračního – *σπουδογέλοιον*.³⁰ V tomto smyslu jeho žánrová geneze má svá východiska v hlubokých karnevalových tradicích antiky, jak vykládá Bachtinova koncepce románového vývoje, pozorně analyzována V. Svatoněm.³¹ Haškův román se ukazuje s karnevalovou komikou organicky spjat. Avšak oba modely totožné nejsou, nejpodstatnější rozdíl je v tom, že když groteska karnevalu míří k absolutnu, je přece tomu absolutnu podřízena. Když Švejkův hospodský kec buduje své ludické konfigurace, mluvčí je pánem svého světa hry – on je opojen absolutní „svobodou apollinskou“.³²

²⁹ Každá absurdita v karnevalu je známá, pochopitelná, cílevědomá, smysluplná. Každé splývání nepatřičných jednot implikuje v pojetí Bachtina ztvárnění prvotní kosmické hmoty v obrovském existenčním cyklu smrti a zrodu bytí. A ten cyklus není zdaním a abstrakce, ale pevnou vírou s hmotnými kořeny. Tj. v karnevalu všelijaká absurdita je motivovaná, vysvětlitelná a má konečný cíl a tudíž je rozhodně zcela odlišná od absurdity „neúčelové“, přesněji nesměřující k předem stanovenému konečnému cíli, vlající, „sebestěšující“ Švejkovy verbální hry – plná podle slov Eužena Finka „radosti ze zdání“. (BD)

³⁰ Viz o tom БАХТИН, Михаил: Эпос и роман. О методологии исследования романа. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 447–483 (s. 464); také i BACHTIN, Michail: *Dostojevský umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 145

³¹ Východním bodem jeho úvah je názor, že genezi románu je nutno hledat právě v okrajových prozaických útvarech helénistické slovesnosti, zařazovaných pod pojem „spúdogeleion“, tj. „vážně žertovného“: byla to zejména symposia, sókratovské dialogy, Sófrónovy mimy, memoárová literatura, pamflety, diatriby, Menippova satira apod. SVATONĚ, Vladimír: Dvojí 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. 115. IBSN 80-7308-051-6.

³² V aktu hry dospívá člověk ke dvěma extrémům, jak být. Jednou může být hra zažita jako vrchol lidské suverenity; člověk se pak těší z takřka neohraničené tvorby, tvoří produktivně a bez zábrán, protože neprodukuje v prostoru reálné skutečnosti. Hráč se cítí být „pánem“ svých imaginárních produktů – hraní se stává výjimečností, poněvadž málo omezenou možností lidské svobody. A ve skutečnosti také vládne ve hře do velké míry element svobody. [...] Hra v sobě může skrývat jasný **apollinský moment svobodné svěbytnosti**... FINK, Eugen: *Oáza štěstí: 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 důvod nesouhlasit s názorem, že určité postoje scénické improvizace přešly jako metoda skládání příhod a jejich řetězovitého navazování z kabaretu do Osudů.³³ Proto je Švejk jako filmový obraz těžko reprodukovatelný a jako literární dílo neposkytuje žádnou optickou představu – kvůli své **multimetrické povaze**. Zdali 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 imaginační 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 „námetu“ (spíše scestných příhod) dělá 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 odeznění, kabaret je začátek bez konce a s nahodilým, nepředvídatelným pokračováním. Hašek zahájil svou předdadaistickou improvizací 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 rozběhu mezi obvyklým lidským a literárně funkčním projevem. Jen přemýšlení o hravých dimenzích jeho paradoxní komiky může zbystřit jeho zamlženou tvář. Proto hledání protikladů je pravým postojem vůči

³³ „Někdy takovéto přerušení mělo pro Haška funkci nové inspirace:[...] „Hašku, pan Zvěřina prohlašuje, že už netočí.“ „Přátelé, jsme tam, kde jsme nechtěli být, jak řekl pan Lustig, když chtěl jet do Budějovic a sedl si do vlaku, který jel do Liberce, a byl přistížen kontrolorem Supíkem, že sedí v druhé třídě, ačkoliv měl lístek do třetí, a byl v Bakově z vozu vyhozen..“ Čili: **okamžitá slovní depatetizace** nějakým fiktivním příběhem, který má při vši své vnitřní nehoráznosti jakési vnitřní quasi pravdivé, až přísné faktografické realie (zásadně se okamžitě jmenují konkrétní osoby i místo děje), tedy epická metoda nám tak důvěrně známá ze Švejka, patřila i tady k základním specifikům a technikám Haškovy oslňující 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 světového humoru*. Praha: Regia, 2003. 607 s. ISBN 80-86367-30-4.

³⁵ [...] je možno Haška a jeho „predadaistickou“ družinu považovat za přímé předchůdce poetismu, písní a veršů V+W, ale i kupříkladu pozdějších forem neopoetismu Jiřího Suchého. Byla to ovšem hlavně **Švejkova klaunská „naruby“ logika** (u Haška se poprvé naplno a zdařile prosadila právě v Dějinách strany mírného pokroku, a nikoli v jeho drobných humoreskách), zpěvracející ustálené hodnoty a klišé, která se v nejruznějších modifikacích stala i logikou jevištních klaunů V + W. JUST, Vladimír: Kabaretní činnost Jaroslava Haška. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 41–50. (s. 44.) ISSN 0009-0468

Haškovu dílu, zejména s ohledem na jeho absurdní komiku. Ne rozřešení protikladů v nesourodosti, ale jejich improvizální setrvačnost je pohonným mechanismem komiky díla. Improvizální perspektiva je ten scénický kód, který Hašek implantoval do Osudů a bez kterého zůstává rozmanitá komika tohoto díla na úrovni absurdního vtipu (u T. Kulky „*Jaký je rozdíl mezi kachnou s jednou nohou, když jsou obě stejné?*“), který vyžaduje rozřešení nesourodosti. Komická hra naopak trvá na jejím rozvádění do hloubky imaginace za dynamické účasti improvizace a celkem – ludismu. A v tom je i její základní interpretační nesnáž.

Jak byly Haškovi z plné hospody podávány nápady a inspirace na pokračování jeho neúnavných řečnických improvizací, tak funguje i komika hrového modelu v jeho Osudech. Není nedostupná chladnému rozumu, jen vyžaduje jeho odlišné myšlení. Klaunský světonázor, jenž je schopný vidět kolážovitost světa kolem, jeho asociační plynulost, skoro demiurgickou montáž³⁶ skutečnosti, hravý koloběh světa v jeho „*přenosu na imaginární jeviště*“, v jeho nekonečné svobodě apollinské. Je nutno upřesnit, že na rozdíl od divadelních inscenací V+W se klaunská organizace a rozpad skutečnosti v Osudech vytváří výlučně na půdě verbální. Proto pro naše účely je nejvhodnějším objektem analýzy hospodská historka.

Přistupujeme k znázornění hrových zásad komiky Osudů na pozadí zde připomenutých teoretických a kritických úvah. Avšak je zapotřebí upřesnit dvě věci. Za prvé, i přestože má Švejk jako hrdina funkce verbální jádro, jako postava komiky se neprojeví jen řečově. Naopak jeho jednání, jak dobře všichni víme, pevně souvisí s komickými příhodami díla, avšak Švejkovo jednání je často činným odrazem jeho řeči v plánu hravosti. Nejtypičtější je kruhová budějovická anabáze, která doslova topograficky rýsuje zásadní schéma Švejkovy jazykové logiky. Vynikajícím splynutím obou aspektů je příběh s lahví koňaku. Švejk říká (vyslovuje nebo lže!), že tu vodu natočil z nějaké pumpy, jde před Duba, aby mu ji ukázal, ale jde s pevným přesvědčením, že tam pumpa musí být, a opravdu ji nachází. Jako **anděl absurdnosti** (P. Král), jako **recesní hra s čtenářem** (tuto ideu formuluje S. Nikolskij), jako **tvůrce symbolu**, řečeno s Mathuserem, jako **klaun, který skutečnost montuje nebo rozmontovává** (V. Just), slovo dobrého vojáka v této scéně zasahuje do hmoty okolního světa, rovná se jako hrový postup rituálnímu zaklínadlu, nabývá quasi-rysy performativu.

³⁶ Hašek desátých let měl s pozdějšími dadaisty (o jejichž existenci neměl nikdy tušení) společný světonázorový destruktivní postoj k všeobecně uznávaným hodnotám své společnosti a své doby. Předjímající dadaismus byl i sám princip „kolážovitého“, „bezkomentářového“ humoru [...] V Dějinách strany mírného pokroku nešlo ani tak o satirickou či komickou kvalitu jednotlivých vtipů, jako spíš o objevnou metodu **volné montáže či koláže útržků skutečnosti, sémantické slovní hry s asociacemi** a dalších výsostných prostředků moderního humoru. Jím se podařilo Haškovi originálně demaskovat a usvědčit z nedozírné absurdity celou tehdejší veřejnou politicko-kulturní fasádu skutečnosti. JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. s. 66.

Za druhé si konečně řekněme alespoň předběžně a schematicky, jak se projevuje neoficiální lidová pravda a karnevalové mezaliance v herní komice díla. Podrobnější analýzu těchto aspektů 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 představovanou jako podoba, analogie, příbuznost („*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 scénu díla přicházejí lidové postavy, které se vztahují k tematickému centru plebejským viděním (Holý), pohledem zdola (Jankovič³⁷) a hodnotí ho podle svých zásad a životní zkušenosti, ale tak, že se v povídání nastoluje „*pravdivá*“ *logika neuvěřitelného*.

Co se týče mezaliancí, je zcela zřejmé, že mezi Rabelaisovými výčty prostředků na vytírání, křiky Paříže a „*coq-à-l'âne*“ z jedné strany a Švejkovými hospodskými historkami ze strany druhé existuje nesporná strukturně obsahová příbuznost, což jistě svědčí o typických žánrových transformacích v přesném 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 současnosti a Bergsonových názorů o komickém v globální opozici „*přirozenost – mechaničnost*“.³⁸

³⁷ Postavit proti „*velkému*“, ale vnitřně prázdnému světu tento životem pulsující „*pohled zdola*“, uskutečněný v tvárné tkáni díla. JANKOVIČ, 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 antinonii, a pod tímto heslem budeme chápat vystižnější 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 třídění her

1. Logika lidové pravdy neuvěřitelného 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 nezapráhnutý do manipulačních pohonných sil společnosti, do jádra dějin. Ten život má ovšem docela zvláštní příčinné-důsledkové závislosti.

Bachtinovo pojetí neoficiální lidové pravdy ji vykládá jako protipól moci, síly, autority – zvláště jako protiklad vážnosti, kulturní fenomén propojený s univerzalismem a pocitem svobody: „*V protikladu ke smíchu byla středověká vážnost vždy naveskrz prostoupena prvky strachu, slabosti, pokory, rezignace, lži, licoměrnosti, nebo naopak, elementy násilí, zastrašování, hrozeb, zákazů*“ – překlad J. Kolára 81. s. Schématické parafráze názorů autora by mohly naznačit, že jejím nositelem byl středověký šašek (blázen), její nastolení je rituálně spjata s vítězstvím nad strachem, s osvobozením od „*vnitřního 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 vyjadřuje tím, že odhaluje svět „*v jeho maximálně veselém a maximálně objektivním aspektu*“ a „*materiálně-tělesný princip v jeho pravém významu*“. Ten smích nejen vyjadřuje protifeudální lidovou pravdu, ale i napomáhá „*jejímu vnitřnímu formování*“ (cit. práce – 81. s.).

Jenže neoficiální lidová pravda v Osudech, kromě svého karnevalového plánu má ještě i plán hry, který se vyjevuje především ve vyprávění nesčetných 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 nesporně v Osudech přítomna zejména jako protiklad vážnosti v karnevalovém modelu komična, 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 řečeno podle trefné formulace Špidly – zvědavost, 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 motivačního podnětu obrací na konstruující postoj a překračuje z vnějšího pásma historiky do pásma vnitřního.

Banalita světa je zajímavá a komická zejména prizmatem neuvěřitelnosti, tím se stává banalitou osobitou. Postoj lidového člověka vůči neuvěřitelnosti bytí je ta jemná psychologická tkáň, která zakládá komickou rovinu hospodských historek. V této tkáni jsou promíchána **překvapení** a bezvýhradná **důvěra** v pravdivost přednesu, **sladkost** z prožití podivuhodnosti, **vášeň** ji někomu sdělit a zaujmout pozici zvěstovatele „báje“ příhody, sehrát vypravujícím slovem opakovaně tento výjimečný příběh, zúčastnit se neuvěřitelnosti bytí vykolejeného z přímočarých lidských představ. Je to *společný emotivní a heuristický prožitek extrémní a rozmanité životní empirie*.

Neuvěřitelnost (avšak neuvěřitelnost doprovázená bezpochybnou „důvěrou“) hospodských historek uvolňuje kulturní vědomí z pocitu ledabylého stereotypu, řádu a rovnováhy. Na půdě 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 člověk 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 odůvodňovanou, „aposteriorní“, která vzniká na základě uslyšeného a promyšleného a upravenou skrze „filtraci“ nehod a trampot. Připomeňme slovy

Švejka „*Jó, takovej pán si to môže dovoliť, a ani si nepomyslí, jak taková jízda automobílem môže nešťastne skončiť.*“ Presne v souvislosti s touto Švejkovou konstatací Blažíček nazývá tento jev komikou nechtěnou a pozoruje ho i na základě dalších příběhů, ale především z hlediska slovní komiky.¹ Z hlediska hravého aspektu komiky Osudů můžeme považovat tento postoj za záměrný. Je to přirozené vytváření pravdy neuvěřitelného. Tato pravda má logiku (chybnou, nesourodou – komickou), motivovanou a vybudovanou v rámci příběhu, v rekvizitě a dějových souvislostech příběhu, proto je i nezřídka absurdní a směšná svou alogičností. Ale jaká by mohla být logika neuvěřitelného, kde panují *náhoda*, *nejistota* a *výjimečnost*. To je pravda, která často vyhledává souvislosti v nesouvislém a motivuje je podle zákona tvořivé souvztažnosti. To je pravda, kterou oficióznost a ordinérnost nemohou ani uvidět, ani pochopit.

Výsledně – *neuvěřitelnost*, *náhoda* nebo *výjimečnost* nepodléhají všeobecným zákonům a pravidlům fyziky, rozumu a společnosti. Jako povinné složky příběhu v hospodských historkách vyvolávají motivační návaznost: formálně – na vnější asociační tématický podnět, významově – na vnitřní prvky její skladby. Avšak motivace v **pásmu vnějším** je *tematická analogie* (*stalo se to tak, jak i v...*), a v **pásmu vnitřním** – *konstituující, konstruující mechanismus* (*rozhodně se to tak mělo stát, když...*).

Příznačné je to, že v samotném začátku Osudů je ten princip dvakrát naznačen: „*To vědí, že s revolverem nejsou žádný hračky. Nedávno taky si hrál jeden pán u nás v Nuslích s revolverem a postřílel celou rodinu i domovníka, kterej se šel podívat, kdo to tam střílí ve třetím poschodí*“. Logika tohoto absurdního, naivního, a proto i komického sdělení zní jako nepopíratelná pravda, která je dostupná jen tomu, kdo cítí a prožívá tu rozehranou životní empirii v odstupu od všech konvenčních norem logiky a stereotypů jednání a uvažování.² V žádném případě pozornost neulpívá na elementární logice ostražitosti „*nestrkej nos tam, kde se střílí*“; v žádném případě pozornost neodhaluje zcela zřejmou situaci masové vraždy ve stavu deliria – naopak: pozornost jí záměrně 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 nepředpověditelnosti života.

¹ Nejčastěji a nejrafinovaněji (a tím i s nejmenší nápadností) se ovšem slovní komika uplatňuje nechtěně v řeči postav [...] Právě proto je řídký v románu (slovní vtíp – BD), v němž se nad věcmi málo duchaplně žertuje, ale o to víc v něm přichází ke **slovu nechtěná komika** věci samých. A proto také se zde tyto dvojsmyslnosti uplatňují většinou ve slovních projevech Švejkových, kde je přinejmenším sporné, zda jde o vtíp mluvčího, nebo o jeho nechtěný lapsus. BLAŽÍČEK, Přemysl. *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 178, 179. ISBN 80-202-0294-3

² Zní přibližně tak: „je neuvěřitelně, ale hra s revolverem může podle neblahých náhod osudnosti zabít mnoho lidí najednou včetně i těch, kteří byli vystřeleni „přilákání“ (přece se domovník se jen „šel podívat“).

Život je překvapivý, nejistý, rozmarňý. Je pln spousty osudných náhod, které jsou mnohem přirozenější bytí než řád morálky, politiky, náboženství a – společenského systému a jeho substrukury vůbec. Pravda mnohotvárného, pestrého, variabilního, bujivě překvapivého, nahodile neuvěřitelného života je mnohem jistější, a pevnější než celý řád civilizace. To je „lidová pravda“ hospodské historky jako postoj otevřený sdělenému životnímu poznání ne v známých dějinách, ne v každodenní praxi a v přímočaré empirii, ale ve hře. Empirie je látka, která se se hravě zpracovává na půdě překvapivé logiky.

Tak se hospodská historka obohacuje o další dimenzi – *zvláštní pravděpodobnost a svéráznou motivovanost*, směřující až k **schválně nastoleným souvislostem** vzhledem k možným a neočekávaným nepravidlostem, podivuhodnostem a rozmarům života. Proto její grotesknost je zajímavá, i když banální, i když tragická: protože je zdrojem poznání kypivé energie nově zjevené existence člověka – hravé. Nebo – řečeno parafrází Finka – **poznání vyjevování a mizení každé individuace**.

Vyprávějící vidí život jako hru a sám si s tím zahrává. Posлуhač pokorně naslouchá a věří všemu (nebo by měl věřit), včetně i této „spodní“ pravdě zrozené z deformované kauzálnosti životní empirie. Život se nejenom sděluje, život se vytváří. Obyčejně se mluví o nadsázce v hospodské historce. Avšak nadsázka a konvenční, předpojatý souhlas se vším, o čem se vypráví, je reflexe této lidové pravdy, tohoto hravého vnímání pravdivosti neuvěřitelného, této zpětné a alogické strukturace její příčinně-důsledkové kontinuity: kdyby byl arcivévoda nejel automobilem – byl by zůstal naživu; kdyby si v Nuslích „nehráli“ s revolverem, nebyl by ke své „nahodilé“ smrti přilákán domovník. Nadsázka začíná už v samotné logické struktuře historky – formální seskupování hyperbol je jev sekundární povahy.³

Konstruuující postoj hospodské historky vzhledem k lidové pravdě a k její logice dodržuje několik základních principů.⁴

³ Vše je nadsazeno, leckdy není možné se v záplavě nadsázky dobrat skutečné události, z níž historka vychází. To vede ke konstatování, že vyprávění a poslouchání hospodských historek **je vlastně hra**. Vyprávěčům i posluchačům jsou známa její pravidla. Vyprávěč přehání, nadsazuje, vymýšlí si (viz individualita vyprávěče), posluchači hrají, že všemu, co je řečeno, věří. ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární obydlenik*. 2002, roč. 5, č. 3, s. 5. ISSN 0862-657 X

⁴ Jako méně důležité ohledně analýzy první dva principy uvádíme v této poznámce. Jeden z klíčových bodů komiky je potenciální přítomnost „**zpětné vazby**“ mezi vyprávěnou historkou a životní realitou, i když je tato vazba „blokována“. Logika příběhu je „jednosměrně“ podána, z nějakého vnějšího tematického stimulu formální podobnosti, a uzavřeně „pravdivá“, platí jen v jeho mezích. Nakonec je neporovnatelná s objektivní logikou skutečného světa, s přirozenými příčinně-důsledkovými souvislostmi, se známými reakcemi individua a společnosti. Nazveme tu zvláštnost dostředivá zdůvodnitelnost. Zejména je proto porovnání logiky historky nakonec s realitami motivujícího impulzu vnějšího pásma jejím povinným inkongruentním komickým prvkem – nezávislé na tom, zdali je to porovnání verbálně ztvárněné, nebo je jenom implicitní předpojatostí (viz B).

Výsledná logika příběhu se konstituuje vzhledem k vnějšímu (stimulu), i vzhledem k vnitřnímu pásmu (propojování nesourodých významů) podle platnosti hotového schématu zažitých nebo sdělených zkušeností – tj.

Princip lidové pravdy v hospodských historkách je *principem logických přestaveb strukturace běžných souvislostí mezi člověkem a světem*. Tento princip určitě souvisí s **rolovými transpozicemi** ne jenom vypravěče hospodské historky, ale i dokonce „ideálního recipienta“ (mimo jiné dobrý voják Švejk ho „nachází“ v jednoročním dobrovolníku Markovi), který by měl vnímat příběh a svět příběhu a dokonce zúčastňovat se ho tak, jak vyžadují jeho hravé intence převrácení a travestie konvenční logiky. Jinak řečeno – přestože se na Švejka rolová transpozice nedá určit s naprostou jistotou (vždy stojí otázka „Je blbec nebo chytrák, anebo něco jiného?“), hospodská historka má určitý, *diskrétně předpokládaný rolový mechanismus* vnímání, který ovlivňuje její způsob vyprávění, i její recepci. Pojmenujme tu zvláštnost rolová transpozice.

Narativní kód vyprávění hospodské historky je vázán na „ideálního recipienta“, jak potenciálně je u každé narace, ale zvláště – na jeho apriorně aktivní rolovou funkci; dalo by se říct v plánu žertovném, že se proto hospodská historka může vyprávět i v poušti o samotě. Výsledně – **rolové transpozice** jsou imanentní pro hospodskou historku jak ve způsobu podání, tak i v presumpci vnímání, a tyto transpozice se projevují v zaujímání určitého rolového postoje vůči tradiční logice a v jejím hravém přepracování podle vyžadované logiky příběhu. Podle klasifikace her Cailloise se v tomto principu rolových transpozic „lidové pravdy“ neuvěřitelného uplatňuje herní princip typu **mimikry** (vzpomeneme si, jak Marek a Švejk vypravují desátníkovi příběh o Zemi Františka Josefa – Kn. II, kap. 3).

Tento postoj rozhodně není vůbec blízek oněm vrstvám, pro které je život stroj napravitelný a řízený jistýma rukama společenských mechanismů a kulturních zkušeností lidstva – státním úředníkům, vznešeným důstojníkům, pokryteckým policistům, krutým lékařům, neúprosným soudcům: tato „pravda“ patří lidu, nikoliv uniformě. Proto není vůbec divu, že Švejkovy historky vyvolávají vztek každého jejího představitele, ani že se historky vyprávějí především mezi představiteli „lidové“ vrstvy. Je pravda, příběhy vyprávějí i důstojníci, ale ty se liší od hospodské historky mnoha rysy. Příznačně je zejména to, že těm vyprávěním chybí to, co je konstitutivní pro hospodskou historku: zahrávání si s příběhem, *obracení motivačního podnětu* (pásmo vnější) *na konstruující postoj* (pásmo vnitřní), hra s vyprávěním.

když se něco někdy někomu nějak přihodilo (uvnitř v příběhu), všelijaké obdobné shody okolností by měly 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 člověk zahrává se světem svého vyprávění – ne jenom s jeho prostředkem, s jazykem, ale s imaginačním světem, jež se v průběhu vyprávění konstruuje. Zrod řečového díla, hospodská historka se dotváří v hravé strukturaci fantazie, přesně tak, jak se dotvářely Haškovy kabaretní přednesy. Životní výjimečná osudovost jakožto fenomén existenční se konfiguruje na ploše verbální, tvůrčí, demiurgické hry. Rozumět pravdě 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 existenční na kód verbální*.

Jak je bytí plno neočekávaných a neshodných řešení, akcí, jednání a výkonů, jak lidem nabízí neblahou shodu okolností v mozaikovitě chaotické, ale přece nějak související struktuře, tak to má přednést i hospodská historka – plynule, improvizálně, arytmiicky.

V plánu kompozičním jsou vítány:

- všelijaké odklony;
- zbytečná doplňování;
- simultánní projekce několik dějů;
- řetězové návaznosti jednotlivých osamostatněných a navzájem nepatřičných celků;
- „odeznění“ jednoho příběhu v tématu dalšího (tématická stimulace);
- přerušení;
- juxtapozice – řazení tematicky nesouvisejících prvků vedle sebe;
- retardační rozvláčnost;
- nečekané retrospekce atd.

V plánu obsahovém jsou nejtýpější:

- bohatá imaginační zbarvenost (řečeno s Holým – řazení představ);
- výběr látky z nízké životní polohy;
- tragikomická pointa;
- deformující ztvárnění obrazů a dějů;
- odůvodnění chaosu logikou absurdity;

- pozitivní postoj k vyprávěnému (Blažíček), 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, zvláště Švejkovy, takže její zrod je rozbujením náhlých hrovných mezaliancí. Je to hra se slovem, hra s představami, hra s věcmi, hra s logikou, hra napodobující rozmanitost a mimořádnost života – hra přenosu životní empirie na půdu jazykového a myšlenkového experimentu. Švejk nevypravuje, on si zahrává, zpřítomňuje slovy a obrozuje lůno života v samotném jeho démonickém sarkofágu – v ohnisku války. Švejkova slovní hra má svůj kulturní archetyp v životním zaklínadlu šamana, který slovy oddaloval hrozící živel smrti.

Nejen proto, ale i proto ten román o válce válečný není. V tom čase apokalyptického střetnutí života a smrti, kdy se lidé posílají proti kulometům jen proto, aby se daný velitel projevil jako rozhodný a neochvějný (Kn. II, kap. 5); kdy se důstojníci nechávají vyfotit na pozadí oběšené rodiny a auditori těmi „uměleckými fotografiemi“ zdobí své kanceláře (Kn. I, kap. 9); kdy země v polích páchne hnilobou z mrtvol narychlo pochovaných vojáků (Kn. III, kap. 3 a 4.) – na dně světového hrobu dobrý voják Švejk seje semena nezničitelného lidského bytí, semena jeho nekonečně banální a každodenní, a zejména proto pravé, přirozené, živé lidské skutečnosti.

Největší umělecké „mezaliance“ tohoto díla je přesně to rojení obyčejného života na půdě smrti, a v tom je jádro karnevalové komiky Osudů, jak to naznačil Květoslav Chvatík.⁵ Olbracht pocítil především tu druhou komponentu a vyhlásil Osudy za válečný román. Ovšem ta druhá komponenta je podrobena komponentě první – hravému vyprávění a objevení, vyjevení a vytvoření nekonečných forem života. Tu snad pocítil Blažíček (s řadou jiných vlastností díla, podporujících jeho názor), když odmítl tvrzení, že Osudy jsou románem válečným.

⁵ Zdejší idea o karnevalovém modelu komiky není náhodilá a samoučelná. Před léty ji otevřeně vyslovuje Květoslav Chvatík na stránkách novin Tvar – viz citace:

„Pouť na frontu proměňuje v nekonečný řetěz nedorozumění, výtržností a groteskních scén, do nichž strhává i všechny své spoluhráče a protihráče. Komika, kterou při tom rozpoutává, nemá nic společného s metafyzickou, existencialistickou úzkostí z osamocení, odcizeného bytí moderního Člověka. **Švejkova komika kotví pevně v družnosti a pozemskosti lidové kultury smíchu, jak ji analyzoval M. M. Bachtin ve své knize o Françoisovi Rabelaisovi, do jehož tradice se Haškova kniha o Švejkovi organicky řadí.**“ CHVATÍK, Květoslav: Josef Švejk & Danny Smiřický. *Tvar: literární obtýdeník*. 1990, roč. 2, č. 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 působil jako protipól válečného kataklysmatu. To je esenciální smysl Kosíkovy formulace „rozpětí mezi extrémy“. Přeneseno na půdu hry by se to mohlo transformovat tak: *Švejko vo vyprávění je hra na život v realitě smrti*. S tou připomínkou, že pro samotného hrdinu imaginální svět hry a jeho retrospekce je mnohem důležitější a „reálnější“, než samotná skutečnost.

Podle Mathausera je jeden z důležitějších argumentů, proč interpretovat postavu Švejka jako masku, jeho „*schematicky podána fyzis*“, která je jako maska – nezná únavu ani tělesných svodů (cit práce – s. 174.). Jeho „tělesné schéma“ nezná trýzeň materiálního světa a ten fakt je v přímém vztahu se Švejkovou nezranitelností⁶ a s podivuhodnou dobrou šancí vymykat se ze všech nepříjemných, riskantních, ohrožujících situací. Jeho „spojovací nit“ se skutečností je – řečeno s Mathauserem – v podstatě funkcí jeho realizátorství prodlužovat každý impuls, který se k němu dostává. Dobrý voják jsou všechny řeči života, v slovo transformovaný tok života, a nezřídka i činnostní energie života, když jeho realizátorství překračuje meze verbální (pokus skamarádit kanárka a kočku například).

Mezaliance promíchání života a smrti je globální postoj Švejkova hravého vyprávění, jeho celorománový makrorámeček. Ovšem v obsahově-strukturním celku skoro každé historiky také panuje nesourodost v spojení jednotlivých nesouřadných prvků, přitom ne jenom po ose zdvojování „vysoké – nízké“.

Bachtinovo pojetí karnevalových mezaliancí je především spojeno se sjednocením vysokého a nízkého a zcela přirozeně v logice jeho teorie karnevalu navazuje na familiarizaci a „svět nohama vzhůru“ (monde a l'envers). Nejpresnější určení pojetí mezaliancí Bachtin formuluje ve své práci o Dostojevském, kde rozmanitěji podává pár dodatečných příkladů, sice všechny strukturně 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 dvě eseje Sylvie Richterové *Hašek, komický a tragický autor Švejka a Moc a smích: Nezranitelný – či spíš nerozbitný – byl už v roce 1911, kdy se zrodil a čerpal svou duchovní energii z idiotských písní* [...] Díky takto nabytému nadšení se nebojí ani ve skladišti třaskavé bavlny, s níž se zde učí zacházet. Svou neohroženost dokazuje tak, že kouří a nijak nedbá nebezpečí, dokud s ním celý arzenál nevyletí do povětří [...] Švejk tak nabývá **magického, pohádkového statutu bytostí nezranitelných a nesmrtelných**. Čtenář se do něho může projektovat jako do bájného hrdiny: za těchto okolností ho nebezpečí a utrpení přestávají 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 zdůvěřňováním je spjata i třetí kategorie karnevalového pocitu světa – *karnevalové mezaliance*, karnevalové křížení čehokoli s čímkoli. **Nevázané familiární vztahy se bez zábran zmocňují všeho: všech hodnot, idejí, jevů, věcí**. V karnevalovém ovzduší se navzájem stýká a dohromady splývá všechno, co v mimokarnevalovém hierarchizovaném vidění světa existuje uzavřeno do sebe, odděleno 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 sňatek. Překonání hierarchické uzavřenosti jednotlivin a formování binárních opozic po vertikále je vrchol tohoto procesu, ale ne jeho vyčerpávající 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 věcí a pojmů mezi sebou, ve vzájemném otevírání rozbitých systémových tříd, v ohnisku sociálního mnohohlasí. Tak se koruna může dotknout střevíce, kniha – psa, šálek – vrby. Dá se říct, že „věcné“ prolínání jazyka, respektive prolínání slov, odkazujících na daný předmět, je opěrným bodem Bachtinovy ideje dialogičnosti.⁸

V poetice hospodské historiky budeme chápat pojem „mezaliance“ šíře, jako nevhodné, neočekávané, 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 věty, a ohledně textové výstavby – po její vertikále v souvislosti s řetězením tématických přechodů. Obdobnou ideu globálního promíchávání věcí 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 prostředcích na vytírání, o křičích Paříže (cris de Paris) a o tzv. coq-à-l'âne.

Všechny ty tři 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 dotyčný bod předmětů a slov v Bachtinově koncepci), jde o jev výhradně sociální. Pokud v spočítání vytíradel a v coq-à-l'âne nahodilost v řazení slov je „záměrná“ a jejich mozaikovitý souhrn je následkem jazykové improvizace jednoho vědomí, jednoho mluvčího – jde o jev především individuální. Avšak to, co ty projevy jazykové

moudré s hloupým atd. BACHTIN, Michail: *Dostojevský umělec*. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 168

⁸ Но всякое живое слово не одинаково противостоит своему предмету: между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других, чужих слов о том же предмете, на ту же тему. И слово может стилистически индивидуализоваться и оформляться именно в процессе живого взаимодействия с этой специфической средой [...] Конципирование словом предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и сговоренности. И художественное изображение, «образ» предмета может пронизываться этой диалогической игрой словесных интенций, встречающихся и переплетающихся в нем, может не заглушать, а, напротив, активизировать и организовывать их. БАХТИН, Михаил: *Слово в романе*. In Вопросы литературы и эстетики. Москва, Художественная литература 1975. s. 89, 90.

výjimečnosti spojuje, je konstruktivní ráz extrémních slovních sousedství a z toho plynoucích sémantických prolínání a obměn významů – výhradně v počítání vytíradel a coq-à-l'âne.

Stručně řečeno **křiky Paříže** Bachtin vidí jako živelný a živý projev karnevalového utopismu, z jeho názorů nás především bude zajímat hravá polytematičnost jakožto vyjevování „konkrétního, pulsujícího, prakticky záměrného a hmatatelného života ... s neobyčejnou konkrétností, názorností, živostí, přesnou lokalizovaností a přímo technickou přesností“ (překlad J.Kolára – 148-149.) a *pouliční monumentální enumerace*. (tamtéž, s. 143, v originálu – *парадно-площадная монументальная номинация*).

Coq-à-l'âne je pro Bachtina za prvé „hra se slovy“, za druhé – karnevalizace mluvy, slovesný karneval (tamtéž, s. 331, v originálu *карневализация речи, словесный карнавал*), za třetí výjimečný projev ambivalence slov, který se nejvíce uskutečňuje v uvolnění konvenčních vztahů logiky, v neobyčejných sousedstvích, ve kterých se jejich význam obnovuje a odhalují se vnitřní ambivalentní souvislosti.⁹ Bachtin v této podrobné definici nepoužil sovo „mezaliance“ (v jeho pracích je užíváno především ve významu formování binárních dvojic podle schématu „vysoké – nízké“¹⁰), i když lze říct, že právě o to jde, jelikož po stírání „hranic“ mezi slovy (prolamováním syntaxe a nahodilým principem vypřádání kolokačních řetězů) okamžitě dochází k bujení ledabylých nesourodých vztahů. Nás především bude zajímat slovní hra v hospodských historkách nikoliv podle formy coq-à-l'âne, ale podle jejího principu plození nesourodých postojů, sousedství, souvztažností. Samozřejmě se tyto analytické záměry nejvíce hodí pro Švejkovy historky, které jsou slovy Bachtina, „druh záměrného plácání nesmyslů, řeč puštěna z řetězu a meloucí páté přes desáté bez ohledu na jakékoli normy, dokonce i na elementární logičnost“ (tamtéž, s. 328). Přestože Michail Michajlovič touto větou popisuje podstatu coq-à-l'âne, formuloval to tak, jako by chtěl definovat hru s vyprávěním dobrého vojáka.

Počítání prostředků na vytírání je typem hry se slovy, který Bachtin pozoruje především z pozice ideje významové obnovy („vše se pro naše vnímání obnovuje“ – tamtéž, s. 290). Blízkost mezi technologickými postoji téže slovní hry a coq-à-l'âne je ukázána samotným autorem, avšak jde o podobnost volného nahromadění slov uvolněných od

⁹ Прежде всего это – игра словами, привычными выражениями (поговорами, пословицами), привычными соседствами слов, взятыми вне обычной логики и иной смысловой связи. Это как бы рекреация слов и вещей, отпущенных на волю из тисков смысла, логики, словесной иерархии. На полной воле они вступают между собой в совершенно необычные отношения и соседства. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 461.

¹⁰ Toto vymezené pojetí pojmu „mezaliance“ lze upozorovat jen letmo u nějakých jiných studiích Bachtina – např. ve Formální zvláštnosti poezie V. Ivanova: „У Вяч. Иванова язык и высокий стиль движутся по одной линии без всякого срыва на протяжении всего творчества. У него нет мезальянса, соединения высокого и низкого, и все достойно.“ БАХТИН, Михаил: Формальные особенности поэзии Вяч. Иванова. In *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство SPN 1979 s. 376-383 (citace na s. 378.).

logických vztahů mezi sebou („*Образы вещи jsou zbaveny logických a jiných významových svazků, následují tu jeden za druhým skoro s takovou svobodou, jako в coq-à-l'ân*“ – tamtéž, s. 290). Přesto všechny zmíněné možné věci pro tuto hygienickou proceduru **kolují kolem jednotného centra** a každé z chaoticky řazených slov se s ním porovnává, s ním se sémanticky prolíná. Totiž k dispozici je **jednotící sémantické středisko**, které je typickým představitelem tělesného „dole“ a z tohoto hlediska skoro každé spojení každé věci v podobném šokujícím logickém vztahu připodobňování by mohlo tvořit mezaliance podle své hlavní funkce – „*dekoronizujícího zničení*“ (tamtéž, s. 290).

Bachtin funkčně třídí chaotické kupení vytíradel buď na „*záměnu „nahore“ a „dole“*“ (první skupina věcná) nebo na „*nepřiměřenost předmětu pro nové určení*“ (druhá, pestřejší skupina věcná), anebo na „*nečekanost a fraškovitou komiku, která se rodí z nenáležitého užívání jednotlivých předmětů*“ (třetí skupina věcná, která se podle funkce skoro neliší od druhé – tamtéž, s. 292-293). To, co se děje v druhé a třetí skupině, je mezaliancí, a to v logice širšího pojetí tohoto slova a v jeho významu sekundárním jako **neobyčejné spojení**. Sám autor sděluje rozšířené pojetí svého pojmu v rozvažování o stu padesáti třech epitetech ke slovu „couillon“, které Panurge opětovně pronáší v dlouhé řadě oslovení bratra Jeana¹¹ (kn. III, kap. XXVI) a určuje jako mezalianci spojení slov, kde je důležitější ne tak protikladnost „vysoké vs. nízké“, jako to, aby byla spojení „nečekaná“, „nahodilá“, aby bylo „*kterékoli epiteton, které s k němu připojí, neobvyklé*“ (tamtéž, 324-325).

V tomto plánu nás bude zajímat typ karnevalové hry se slovy. V tomto Bachtinem podotknutém výkladu pojmu „**mezaliance**“ – *nečekanost, nahodilost, neobvyklost* – se bude pozorovat hra s vyprávěním Švejka a její jazyková promíchanost, která nevhodná spojení bohatě poskytuje.

Vrátili jsme se trochu k Bachtinovi, abychom odůvodnili použití „mezaliance“ v hospodských historkách, zvláště v „nesouvislé“ mluvě Josefa Švejka. Mezi třemi typy her se slovy a mezaliancemi v Osudech existuje velký rozdíl (dokonce i v smyslu „nesmyslů“¹²), ale přesto *je zřejmý ten karnevalově-hrový typ transformace středověkých orálních forem komiky v hospodskou historku jako*

¹¹ Но все это – чисто внешние связи, не имеющие никакого отношения к самому предмету, обозначаемому словом «couillon»; в отношении него все сто пятьдесят три эпитета являются одинаково **неожиданными и случайными**, ничем не подготовленными. Слово «couillon», как и все непристойные слова, в речи изолировано; оно не употребляется, конечно, ни в изобразительных искусствах, ни в области архитектуры, ни в области ремесел; поэтому любой приложенный к нему эпитет необычен и совершает мезальянс. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965, s. 454.

¹² Zajímavý v tomto ohledu je článek S. Richterové Smysl nesmyslu. In *Ticho a smích*. Praha: Mladá fronta, 1997.

typický český literární žánr, konkrétněji v jeho nejvzácnějších podobách – v díle Jaroslava Haška a později i Bohumila Hrabala. Proto zpřehledníme technický a sémantický postoj mezaliancí na základě slovní hry v hospodských historkách *Osudů* s ohledem na zmíněné tři typy, které M. Bachtin popisuje v své práci o Rabelaisově románu.

Křiky Paříže jako akustické proplétání pestrých nakupení nominací budeme sledovat z pozice „*monumentální enumerace*“ v historkách *Osudů* a pozorovat především na základě nekonečných Švejkových odbočování, doplnění, upřesnění a paralel – čili jako hravé rozvádění příběhové akce podrobnostmi. Je to z jedné strany postoj falešného upřesňování, ze strany druhé – postoj nadbytečné konkretizace, která ve svém fragmentárním a živém zkruslení dělá imaginační svět hry mnohem „hmatatelnějším“, než svět skutečnosti. Z karnevalového světa do světa hravých mezaliancí přešly *živá konkrétnost a enumerace*. Nazvěme ho princip **nadměrného informačního podání**, princip destabilizujícího empirického přebytku – v podstatě principem typu **ilinx** podle klasifikace Cailloisovy.

Podstata *coq-à-l'âne* bude hledána jako základní podnět slovní hry, jako její cílevědomost v nezastavitelné dynamice vytváření „*záměrného plácání nesmyslů*“. Totiž Švejkova „*řeč puštěná z řetězu*“ nás bude zajímat ve své podstatě hravého konstituování, stvoření, nastolení příběhové akce. Je to karnevalový postoj uvolnění vášnivě nasměřované živelné verbální energie v *ambivalentním promíchávání věcného světa*.¹³ Na půdě hravé mezaliance je to postoj, kterým *se slovo staví proti světu v jeho imaginačním přetvoření*, kterým se člověk zachraňuje před jeho nebezpečími a prokazuje se sama jako jeho napravovatele. Nazvěme ho, jelikož Švejkova mnohomluvnost jeho komunikanty pohlcuje, zaplavuje, verbálně zápasí s nimi a vstřebává každé jejich sdělení tak, že ho obrací, „převléká“ v své téma, princip **úplného komunikačního transformování**, princip totální multiplikační 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: přehánějí 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 uvolněnosti a pádu racionálních mezí pozemské existence**. Skutečnost je v nich plná rašících a radikálních možností, které hrozí přetřhat konvenční pouta a přerůst v neuspořádaný **karnevalový rej**. Lidé, kteří chtějí v takovém okamžiku zaujmout autoritativní postoj, ocitají se pod vlivem Švejkova vyprávění na rozpacích a nevědí, co činit – smysl Švejkových příběhů nelze do prozaického světa vtěsnat. „Bezradnost“ je údivem nad poznáním, že „prozaicky usprádaná skutečnost“ je jen fragmentem skutečnosti mnohem barvitější, byť skryté. SVATONĚ, 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 počítání prostředků na vytírání v slovní hře hospodské historky budeme hledat v klíčové triádě slov *nečekanost*, *nahodilost*, *neobvyklost*. Princip výstavby tohoto slovního řetězce je docela podstatný pro konstruování Švejkova vyprávění, protože jeho podstata spočívá zejména v „náhlé změně“, nečekaného zvratu a prolamování smyslu. Seskupování slov kolem jednoho centra zadává postup absolutního podřízení jejich funkční a účelové pragmatiky vzhledem k vlastnostem tohoto centra. Tak se každé slovo v této nepatřičné konstelaci nechává prostoupit cizím významem, proměnit své tradiční sémantické obrysy. Postoj je velmi podobný Švejkovým náhlým otáčením a paradoxním záhybům v komunikační trajektorii a těsně souvisí se zmíněnou formulí platnosti precedentu. Ty dva prvky z karnevalového světónázoru (z jedné strany *nečekanost*, *nahodilost*, *neobvyklost*, ze strany druhé *tendence k funkčnímu a významovému vyrovnání všech prvků seskupených kolem daného centra*) pronikly do světa hry hospodské historky, zvláště do jejích mezaliancí, a lze ten princip nazvat principem ne „*absolutní tautologie*“, jak ho nazývá Richterová, ale principem **prudkého a neočekávaného sloučení, princip paradoxně objeveného smyslového kontaktu a odhalené blízkosti, popřípadě totožnosti na základě „nahodilé“ jazykové kombinatoriky** – v podstatě principem typu **alea**.

Závěrem řečeno „lidová pravda“ a „karnevalové mezaliance“ se jako pojmy Bachtinovy koncepce karnevalu realizují osobitým způsobem na půdě hry s vyprávěním a s vyprávěným světem v komice Osudů.

Samozřejmě výše přednesené úvahy neplatí absolutně pro každou historku v Osudech. A v tomto je i kouzlo umění vůbec, že se vždy vymyká přesným kvalifikacím a pravidlům.

¹⁴ Pro Nikolského hra Haškova narativního typu má povahu ústního zápasu, tj. je agon – citace:

Гашек перенес в литературное произведение ту атмосферу, тот дух и принцип смеховой игры, разыгрывания, состязания в находчивости, которые чаще всего можно почувствовать и наблюдать где-нибудь в веселой компании. [...] Гашек облек в форму литературного произведения принцип и поэтику устного «игрового» диалога-состязания, в котором господствует атмосфера поддразнивания и в котором остроумный и насмешливый комик уверенно берет верх над незадачливым противником и на глазах у публики допекает его. Такая игра не просто изображается в произведении Гашека, она составляет основу его структуры и вместе с тем простирается за его пределы. НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: *История образа Швейка. Новое о Ярославле Гашеке и его герое*. Москва: Издательство «Индрик», 1997. 170 с. Серия «Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН», кн. 7. ISBN 5-85759-049-3.

KAPITOLA VIII.

Komika hry v postojích lidové pravdy a v mezaliancích hospodské historky

*1. Lidová pravda – logika schválně nastolených souvislostí a uspořádání složek neuvěřitelnosti: 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, řetězovitě navazující na předcházející příběh. Logické souvislosti jeho uvažování jsou typické pro „rozumovou“ výstavbu hospodské historky, odrážející pravdu lidovou. Zamotanost, podivuhodnost, nepatřičnost argumentačních postojů je jen z pohledu konvenční racionality nepravidelný přístup k věcem. Pro účely radostné, potěšující hry s vyprávěným světem, vytvářeným inkongruentními komickými prvky, tyto postoje jsou zcela správné.

Kdo mluví nějaký dvojsmyslný řeči, musí si je napřed rozvážit. Přimej člověk, který mluví, jak mu zobák narost, málokdy dostane přes hubu. A jestli už se mu to stane pokolikrát, pak si vůbec dá pozor a radši ve společnosti drží kušnu. Je pravda, že vo takovém člověku každé myslí, že je potouchlej a bůhví jakej, a že kolikrát taky ho zřezou, 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 cítějí bejt uraženými, a kdyby se začal s nima prát, že by dostal ještě dvakrát tolik. Takovej člověk musí bejt skromnej a trpělivej. (Kn. IV, kap. 3)

Jak je vidět vnější pásmo kromě jiného motivuje nadcházející obsah případu o noži „ze solingenský vocele“ ve svém paradoxním tvrzení – a fatalistické poučce, že mlčenlivý člověk určitě by byl v hospodě zbit, protože bude podezírán v přetvářce, a navíc by se měl nechat zbit, když mu jeho rozvaha správně napovídá, že prát se s rváči by znamenalo dvakrát větší utrpení ... a právě proto musí být „skromnej a trpělivej“ (!) Kupodivu po zjednodušení této rovnice paradox zní docela pravdivě: každý odměřený člověk bude v hospodě i beztoho

zbit, takže radši má zůstat skromný, aby nedostal „ještě dvakrát tolik“. Nenávaznost těch fatalistických úvah na předchozí – o dvojsmyslných a přímých řečech – je jen další článek řetězce lidové logiky v poznání světa, která v celistvém pohledu na všechna propletená rozvažování de facto jednoznačně uvádí, že v hospodě se perou každý s každým, takže každý i beztoho bude bit. Komické působení tohoto výroku je propojeno s mimikrickým rozehráváním moudrosti, s rozvíjením pseudosofistických formulí a se zvláštním „rozumným“ závěrem o známé věci, ale z jiného, „odůvodněného“, samolibého úhlu pohledu (pohledu zdola). Pravda lidových úvah je jinak vyložena souvislost věcí, komická v nově vytvořených hravých koordinacích mezi nimi. Tato pravda očekává **rolovou transpozici** posluchače, trvá na ní, uvádí svá tvrzení s jistotou, že budou pochopena, oceněna, přijata.

Tím více spoléhá na rolovou předpojatost příběh pana Haubera. Švejka, jinak dotěrný svými podrobnými upřesňováními, když vypravuje své historky, všechny dějové náznaky jen letmo rýsuje. Nadbytečnost informačního přednesu je v jistém ohledu zavádějící, protože její funkce spočívá v jiných složkách historky, nikoliv v dějových souvislostech. Naopak, ty jsou velmi často podávány záměrně povrchně, faktický materiál je jakoby náhodou filtrován – když se podrobnosti hromadí, hromadí se jen tam, kde věcné nebo akční detaily nemohou upřesnit vzájemné dějové orientace historky. Tak se vytváří zvláštní narativní přístup – nedbale uvádějící fragmenty dějových složek a nezřídka nakupená zbytečná rozvláčná doplnění. Nejneúspěšnější přístup k podobnému vyprávění je hledání a nacházení mezer, nejasností, protikladů. Historka se dává jako hotový scénář, dostředivě zdůvodněný a rámcově uzavřený svět cizí životní objektivitu, který předpokládá „ustavičné vynalézání“ „zástupné reality“.¹

Podle vyprávění byl v neděli v Kundraticích přímo na silnici pan Hauber „omylem“ píchnut nožem, když se vracel z „výletu“. Zraněný přišel „až domů“ i s „nožem v zádech“ a manželka mu ho vytáhla, když mu „svlíkala kabát“. Paradoxně jsou propojené prvky krutosti, bolestivosti, krvavé přízračné hrůzy s řádnou monotónní každodenností, jako je výlet, návrat domů (nikoliv běh na policii nebo do nemocnice) a svlékání kabátu. Rolová transpozice tomu musí uvěřit i ze strany posluchače, i ze strany vypravěče v modu jeho „pravděpodobného“ podání („omylem“, „z výletu“, „až domů“). Plán psychologické reakce je úplně neadekvátní, ale logika lidového zahrávání si s vyprávěným světem na to nedbá. Dále je dějová propojenost přerušena, zato hned se uvádí další scéna (plynulou souřadnou spojkou „a“), kde

¹ Princip mimikry s vyznačuje se všemi charakteristickými prvky hry. Iniciuje svobodnou činnost, řídící se dohodou, při níž se eliminuje realita a respektuje se vymezený čas a prostor. Je tu však jedna výjimka – nemůžeme konstatovat přítomnost autoritativních pravidel. Princip mimikry znamená totiž **ustavičné vynalézání**. Neboť pravá realita se tu maskuje a místo ní funguje **realita zástupná**. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrť*. 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 rozčilující z toho pěkného důvodu, že je nůž z kvalitní oceli a Hauberovi naopak „*měli doma všechny nože pilkovatý a tupý*“. V svém přenosu na imaginární jevišti historka uplatňuje formuli konstituujícího a konstruujícího mechanismu „rozhodně se to tak mělo stát, když“. Tak zcela „rozumně“ z toho následuje, že paní Hauberová správně začala posílat každou neděli svého manžela na ten výlet do Kunratic, když se jí zachtělo mít celou sadu takových solingenských nožů neboť – jak uvádí jedno staré pořekadlo – „*každá dobrá hospodyňka pro píрко přes plot skočí*“. Přestavba logických souvislostí do schématu správného odůvodnění extremních zážitků podle uvažování stereotypů pragmatiky, tradice, užitečnosti je tady nejvíce zřejmé. Rolové transpozice jsou zcela očividné i v té komediální rodinné grotesce: manželka je krvežíznivá lakomá baba (nezapomeňme na předmětový dotyk v styčném bodě dvou užití nože a na splývání sémantických polí manželových zad a guláše), která sice má racionální myšlení; skromný pan Hauber je naprosto zvěcněn a účelově využit jako naprostý jehelníček – celý předmětový a dějový mikrosvět příběhu je dostředivě orientován podle příznaku nezbytných potřeb v domácnosti, podle pravidelného měšťanského sociálního rytmu. Nezapomínejme i na zevrubné-jádrové transformace mezi pásmem vnějším a vnitřním: tematický stimul o tom, jak se má člověk v hospodě skromně a trpělivě chovat, se modifikuje v konstruující postoj. Pan Hauber pokorně snáší všechna trápení se skromností a otupělostí vhodnou spíš pro dobytek, než pro člověka (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 přesvědčen, „*že ho dřív Banzet vyhodí, než může na něho někdo sáhnout*“ (zběsilí rváči nebo jeho vlastní starostlivá a pracovitá žena).

Zmíněný příběh je asi nejtypičtější projev hravého principu mimikry v Osudech, spočívající v neuvěřitelnosti, náhodě a výjimečnosti, pod nátlakem kterých se reorganizuje objektivní logika světa v logiku rolovou. Další, velice příkladný příběh, je historka, kterou Švejk vypravuje jednoročnímu dobrovolníku Markovi při jejich seznámení, o dezertérovi, který dělal „dědičně zatíženého“. V ní tematický stimul „vydávat se za blba“ proudí v mohutný konstruující postoj a vede až ke tragikomickému vyvrcholení mimořádné nadsázky.

2. *Mezaliance typu **ilinx** – princip destabilizujícího empirického přebytku*

Pro pozorného čtenáře jsou v Osudech určitá místa, kde se přímo prozrazují některé z postojů jednání jinak tajuplného Švejka. Například, po kanárkově smrti v kočičích zubech

dobrý voják vypráví nadporučíku Lukáši, jak přesvědčil jednu paní koupit si od něho starého slepého a zlého buldoka, přestože přišla k němu hledat nějakého papouška: „*Tak jsem, pane obrlajtnant, musel do tý paní mluvit od čtyř hodin odpůldne až do sedmi hodin večer, než koupila místo papouška toho slepýho 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 přímé řeči ke kupení případů a příkladů“ za dva postoje odhalení skutečnosti „jako skutečnost různých možností“ (BLAŽÍČEK 1991:230). De facto hravé vytváření různorodosti skutečnosti, vyjevení její mnohohlasnosti a různotvárnosti, nejistoty a nestálosti, přivádí posluchače ke *stavu komunikační blokace*, zaráží jeho myšlenkový proud, zaplavuje a přetrhává racionální vztahy věcných souvislostí – jak v plánu vnitřního rozvažování, tak i v plánu vnější aktivity. To nadměrné podání informace zatěžuje adresáta a působí závratně jak na něj, tak i na situaci, na roztržitý dialog a na přesekнутou dějovou linii v díle. Často se hra s vyprávěným světem typu *ilinx* uplatňuje v momentech, kdy je Švejk přímo či nepřímo vystaven nějakému nebezpečí (a tímto se blíží k typu agonálnímu), ale ne vždy. Důležitější je uplatnění během vyprávění *principu destabilizujícího empirického přebytku*, který vede k „rozhoupání“ a rozpadu konvenčně předpojatých situací. Podobný typ komické hry se skutečností se bezprostředně odhaluje v epizodě s popletenou šifrou, ve výčtu dotazníků, instrukcí a návodů ohromujících svou tupostí, které dostává z Písku putimský strážmistr Flanderka, ale tato hra nepatří historkám, ale vypravěčově strukturaci uměleckého světa (což nevyklučuje příbuznost tohoto narativního postoje s hospodskou historkou). Každopádně komické postoje hravosti s vyprávěním nejsou vlastní jen Švejkovi, ale i přímo podstatě 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 čekal na vlak do Českých Budějovic, abych mohl se dostat k svému 91. regimentu, kde jsem buršem u pana obrlajtnanta Lukáše, kterého jsem byl nucen opustit, jsa předvedenej kvůli pokutě k přednostovi stanice, poněvadž jsem byl podezřelej, že jsem zastavil rychlík, ve kterém jsme jeli, pomocí vochranej a poplašnej brzdy."

"Z toho jsem blázen," rozkřikl se poručík, "řekněte mně to nějak souvisle, krátce a nežvaňte nějaké voloviny."

"Poslušně hlásím, pane lajtnant, že již vod tý chvíle, jak jsme sedali s panem obrlajtnantem Lukášem do toho rychlíku, kterej nás měl odvézt a dopravit co nejrychleji k našemu 91. c. k. pěšímu 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 obviněnej, že jsem udělal to, jak už jsem vám říkal. Než se ta věc vyřídila, tak jsem zůstal na peróně sám. Vlak byl pryč, pan obrlajtnant i s kufry, i se všemi svýma, mýma dokumenty taky pryč, a já tu zůstal civět jako sirotek bez dokumentů." (Kn. II, kap. 1)

Rozlámaná a monstrózní syntax, zpestřená sérií kaskádovitě navazujících vedlejších vět, je následována prudkou a hlubokou, tématicky nesouvisející retrospekci a nakonec v třetím odstavci k souvislému ukončení celistvé výstavby povídání „napomáhají“ jen matoucí odkazy na faktografické prvky z první dlouhé zapletené a nejasné věty. Jsou k dispozici deformující ztvárnění obrazů a dějů zmíněná v plánu obsahu, a v plánu kompozice *řetězové návaznosti jednotlivých osamostatněných a navzájem nepatřičných (pro nezasvěceného posluchače) celků a nečekané retrospekce*. Hra s vyprávěním destabilizuje v první řadě samotné vyprávění, komunikační poměry mezi neznalostí a sdělením, otázkou a odpovědí. Přitom pro zasvěceného čtenáře 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 vyčerpán Švejkovým žvaněním a složitými matematickými algoritmy mnemotechniky. Juxtapozičně v tomto vyprávění jsou řazeny jako symboly koeficientů sčítání dvanáct ročních měsíců a trojice boží. Jejich oscilace kolem ubohé nicotnosti (čísla 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 kamarádům: „*Kdo jiného laufšrit učí, dělá stokrát schul-tert!*“ (Kn. III, kap. 2).

Přiznání před Lukášem, že se na lidi musí dlouho mluvit, a ten komentář navádějí jistě na pomyšlení, že Švejk ty 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 nesměřoval k postupnému odhalení obrazu Švejka jako zakletého šprýmaře. Otázka, již nelze vyřešit, ale pouze zkusit prostředky interpretace.

Jedna z nejtypičtějších historek hravých komických mezaliancí typu ilinx je vyprávění o dědičně 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 hrůza tragiky mění v parodii tragického; krvavá, skoro démonická grotesknost – v pouhém obnažení nápadného nástroje modelování; bolest a mučení těla – v zálibné poskládání improvizčních nápadů bezstarostného černého humoru,² kde se hravá energie života s opojením vysmívá samotnému děsu smrti – postoj generální a organický pro celou komickou koncepci Osudů.

Smrti a smůly se hromadí s ohromujícím enumeračním přebytkem, s živou konkrétností a hmatatelností, překrývají se navzájem, pohlcují posluchače nikoliv smysluplně, ale kvantitativně. Kvantita mění kvalitu, přebytek akcentuje na rozpad smyslu tragičnosti. Děsivé konce lidských životů všech příbuzných navazují na další motiv rodinného neštěstí o tom, jak sám dotyčný měl za svého dětství fyzickou nehodu („*ve věku šesti měsíců, když ho převazovali na stole a někam vodběhli, kočka ho stáhla se stolu a pádem že se uhodil do hlavy*“) a jak je osobou „*strašně zanedbaného vychování*“. Banalita je znovu, jak v případě pana Haubera, vztažena s děsivostí do hravého nehomogenního komického celku. Banalita nemá za úkol být jenom zajímavá, ale i **osobitě zajímavá** a často působí jako svérázný protipól hravé komické nesourodosti, „motivuje“ ji. Závratné podání hry černého humoru působí závratnou reakci u všech členů komise – dezertér je osvobozen z vojenské povinnosti. Tento postoj částečně vysvětluje tu nestálou dobrou šanci samotného Švejka – jeho mnohomluvnost si zahrává se světem kolem, vyvádí ho z rovnováhy, zaráží ho a vyvolává vůči němu nenáležité postupy: místo toho, aby ho potrestali, se jeho oponenti snaží co nejdřív se ho zbavit.

Mimoходом se tu znovu uplatňuje logika lidové pravdy, logika schválně nastolených souvislostí a mimetického předstírání, že v tyto souvislosti se pevně věří. Podle této logiky je zcela přirozené, že po kočkou způsobené ráně do hlavy musí hrdina příběhu opravdu mít periodické ztráty paměti, jež tvrdí, že má, a zcela nepochybné, že tomu uvěřila celá lékařská komise (následek závratě mezaliancí, hypertrofované tragiky a logika neuvěřitelného a výjimečného). Navíc si všichni, kteří s ním byli ve vězení, toto schéma dědičně zatíženého individua přesně opsali (podle formule platnosti precedentu). Jenomže Hašek ví, kde má zastavit, aby historiky byly na rozhraní neuvěřitelného, ale sice pravděpodobného; aby komika byla výtvar hravosti, hravé podivnosti a ludické restrukturační logiky, nikoliv však pouhá veselá pohádková fantasmagorie typu příběhu barona Prášila. Proto dále lékařská komise neuvěřila následujícím recitacím o dědičné zatíženosti.

² V tomto ohledu jsou moc plodné k porovnání krvavé šarže černého humoru a absurdity např. Daniela Harmsa – viz БОРИСОВ, Сергей: Эстетика «черного юмора» в российской традиции. In К. Г. Исупов (ed.). *Из истории русской эстетической мысли: межвузовский сборник научных трудов*. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; Образование, 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 zátěží smyslu*. Právě v tomto typu hry by se mohlo uplatnit známé, avšak omezené chápání Kantovy formule o změně napjatého očekávání v nic, o *onom náhlém vznášení myslí hned do jednoho, hned do jiného stanoviska*. Avšak změna existuje – v inkongruentním napětí mezi chystaným záměrem významové náplně (A) a jejím jazykovým ztvárněním, zabudováním do předmětového či pojmového světa, zvěcněním (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 příšerných slovních spojení a obrazně-pojmových návazností: *sirotek (A) – bez dokumentů (B)*; *sebevražedná rodina (B) – zanedbané vychování (A)*; *trojice boží, celní tarif (A) – lokomotiva (B)*; *kočka (B) – dědičná zatíženost (A)*; *dezertérství (B) – rád cestuje (A) ...* Blažiček tvrdí, že se komika uplatňuje jako čtvrtý prvek pro odhalení skutečnosti jako komplex 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 křiků Paříže, ve všech nově ustanovených modulacích, v hravé imaginaci, v záměrných neshodách, v nápadných disproporcích, v podivuhodných sousedství – pozorovat ji jako konstrukci výstavby rozpadajícího se celku, **jako neshodu ve všem při možnosti všeho**, ne jako ojedinělé dvojice s jednoznačnou hodnotou jejich součástí. Komika Osudů je v pohybu, ne v závěru. Tak, jako i komika inkongruence není komika rozřešení protikladů (viz cit. práci T. Kulky), ale zahrávání si s nimi. Takže řečeno s Blažičkem, 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 původně uváděných tří hlavních postupů, které skutečnost v Osudech odhalují jako skutečnost různých možností (enumerace, nadsázka a využití přímé řeči ke kupení případů a příkladů), se tu **uplatňuje čtvrtý, nejvýznamnější postup: komičnost**. 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, „nadlehčujícími“ skutečnost Osudů, se však stává jen vrcholkem jejího všestrannějšího včlenění do celkové výstavby skutečnosti v Osudech. BLAŽIČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 230 s. ISBN 80-202-0294-3

3. *Mezaliance typu **agon** – princip totální multiplikační autotematizace*

Nejtypičtější projev Švejkovy rozmluvy s lidmi je projev konkurenční, zápasící – agonální.

Bylo už řečeno, že slovem a smíchem dobrý voják válčí proti samotné válce, obrací ji – za účasti i jiných faktorů výstavby díla – na pouhou karikaturu, na hru trpasličích postaviček. Ne vždy je Švejkovo vyprávění bojující, nezřídka v něm jsou patrné především prvky bezcílného soběstačného, potěšujícího ludismu. Ovšem funkční jádro hry jeho příběhů nejčastěji působí v komunikačním protisměru, nebo je výzvou adresátovi zahrát si se světem skutečnosti, slovy promíchat jej. V těch 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 nedůslednost v komunikaci, ale i celková nehomogenní, roztržitá a mozaikovitá výstavba díla. Dobrý voják si zahrává se vším, s Finkovou radostí ze zdání cestuje dějinami a světovou válkou. Vnímá svět kolem jako radostnou oázu, nasycuje ho svými živými, pestrými obrazy z každodennosti, z každodennosti banální, a tak nejenom zjevuje věci v jejich „*bohaté mnohostrannosti*“ a v jejich různorodých 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 důsledná a všeobjímající, že působí jako svérázné zaklínadlo, oživující život města v hrobu světa, život člověka v mohyle lidstva. Švejkovy „kecy“ jsou agonálním zápasem slova, paměti a radosti ze zdání světa míru, s dějem přítomnosti a s hrůzou skutečného světa války. Slovo Švejka je meditativním kulturním a dějinným hyperprostorem. Mezisvěttem, kde je zdání silnější než realita, kde chaotická, zajímavá, empiricky hmatatelná, obyčejná, prostoduchá, směšná, nízká, a občas dokonce oplzlá lidská každodennost je mnohem pevnějším a jistějším bodem bytí, než samotná skutečnost. Aktualizací světa nekonečných lidských trampot Švejk staví proti skutečnému světu záhuby radost, radost ze zdání v celém díle je v nesporné převaze nad realitou.

Švejkova herní funkce znevažování dějin lidských na úkor historek běžného člověka (v paradoxní travestii svého vlastního moudrého kalamburu „*Život lidský, poslušné hlásím, pane obrlajtnant, je tak složitej, že samotnej život člověka 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, zůstal by Haškův román mnohem bližší dějinné karikatuře. Ovšem zřejmě cílevědomá autorova vůle občas vrací čtenáře na rovinu ještě žhavých jizev zažitě 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, upřesněním nebo záměrným zanedbáváním dějových souvislostí.⁴ Čili 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 historiky jsou ve své podstatě agonální v dějinném 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.

Nejdřív skromný a stručný nástin. Schéma, když Dub vyhrožuje Švejkovi, že ho dá „*vycpat na památku pro 91. regiment*“, na což mu dobrý voják odpovídá příkladem 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 příkladu, 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 revolučnějších názorů 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 štěně bernardýna, které krmil vojenskými suchary, a že také chcíplo.

Když měli každý pátou čtvrtku, 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 věcem samým, k jejich *bohaté mnohostrannosti*. Švejkův 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 různého druhu, „samoúčelné“ (z hlediska věcné informace) kupení stále nových situací a donekonečna se rozvíjející odbočky. HOLÝ, Jiří: Interpretace jako provokace. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 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 splátku dlužen.

(Kn. 1, kap. 6)

Významné jsou tady paralely „slabý stát – slabé štěně – vojenské suchary“, „anarchista – leonbergr – dlužen“. Druhý případ je jen odvádějící tematická travestie, ale v prvním případě jsou zřejmě komické inkongruence mezaliančního typu, navíc podané jako skrytá výzva Bretschneiderově inteligenci: slabý stát, který se snaží uživit se válkou, skončí jako slabé štěně krmeno 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 může být, že dotyčný Švejk se nedovede vyjádřit, a tak že jeho odpovědi činí dojem drzosti, jízlivosti a neúcty k představeným.*“

Švejk se nesnaží „utéct“ před nepříjemnými otázkami změnou tématu, ale spíše s nimi zápasit autoritativním, jakoby bezděčným nastolením svého tématu. Přijímá výzvu všech okolností světa, ale převádí *jeho kód existenční na kód verbální*. Na tomto bojišti jeho přímí, či situací daní oponenti jsou bezbranní – pevnost jistého světa 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, nepřímými referujícími ironickými náznaky jeho vyprávění, které se zjevují zejména v překrývání sémantických „ploch“ chaoticky nashromážděných věcí. 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 imaginační mikrokosmos komické příhody s vnitřně napjatými sémantickými vztahy, které vznikají nepatřičným dotykem bujných, zaplavujících, nezastavitelných věcných a situačních prvků.

Ve vedení v Dobromilu dialog mezi Švejkem a převlečeným členem vojenské tajné policie je příkladný typ agonální verbální hry. Několikrát Švejk autotematizuje multiplikačním rozvíjením řetězovitých příběhů, avšak příslušník tajné policie pořád sleduje svůj cíl a setrvává u otázek o ruských regimentech a divizích. Nakonec vyčítá Švejkovi, že mu nevěří, když oba čeká stejný osud („*Kamaráde, ozval se nařikavě c. k. padouch, "ty mně nevěříš. Vždyť 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;

C. co vykládal pan lajtnant Zimmer o této surovině – konkrétněji jak kluci padlých budou pít kafe oslazené cukrem, který šel skrz vojácké hnáty (respektive – že nesmějí tak plést svými končetinami, jakoby ty neměly žádnou cenu);

D. předpoklad Švejka, veřejně prosloven, „že spódium z pánů oficírů musí bejt vo hodně dražší než ze sprostějch vojáků“.

Tento běžně nakreslený a zjednodušený obsahový řetězec znázorňuje jeden poměrně pevný kompoziční útvar vývoje autotematizace Švejkových.

Část vyprávění A, která navazuje na vnější pásmo je **tematický stimul**.

Část B, která zadává nový mikronámět a působí jako odchylka – **tematický reflektor**.

Část C – **autotematizující příběh**

Část D – **modifikační epilog**

Lze připomenout, že podle terminologie N. Georgieva v jeho kapitole o welerismech ten námi nazvaný tematický reflektor (v našem případě B) hodně často uvádí následující příběh za pomoci tzv. **citačního funktoru** – výraz typu „jak vyprávěl“, „jak říkal“, „jak povídal“, obsahující sloveso promluvy (verbum dicendi) a za účasti konfrontačního prvku „jak“.⁵ Také nelze podceňovat i modifikační epilog (D) – v úvodní scéně při povídání s paní Mülerovou od příběhu o vojákovi, který zastřelil hejtmana, se dostáváme až do Švýcarska, kde bývalý profous dělá kazatele v nějaké církvi.⁶ Ovšem zmíněné kompoziční prvky mají vztah především k vnějšímu pásmu, odvádějí od skutečného tématu, nastolují nový svět hravého zdání a neúnavné improvizace, ale uvnitř historky v kupení mozaikovitých věcných a dějových souvislostí dochází k podivuhodným střetnutím: vojácká smrt – císař pan a jeho rodina – Hercegovina – lidské končetiny jako surovina – lidské kosti – spódium – cukr – děti pijící kávu – dražší spódium z důstojníků. Hravost sémantických překrývání a novotvarů je tady explicitní, ale ještě je patrné obracení patetické vlastenecké metafory (*naše kosti nebudou zadarmo práchnivět*) na cukrovarskou praxi a gastronomický recept, navíc podle logiky lidové pravdy v uspořádání cenové hierarchie dražšího a levnějšího cukru. Právě v těchto sémantických metamorfózách je ohnisko komické hry se všemi jejími náhodnými či záměrnými inkongruentními konstelacemi a vyplývajícími z nich reduplikacemi. V z á p a s e k o m u n i k a č n í h o t r a n s f o r m o v á n í s k u t e č n é h o s v ě t a v h r a j í c í

⁵ В самостоятелната си употреба уелъризъмът минава с **цитатен функтор**, в който има само "глагол на казането" ("казал крадецът", "отвърнала слугинята"). В контекстуална употреба обаче "глаголът на казането" задължително се подчинява на съпоставителна връзка, изразявана най-често с думата "както": "както казал, como dijo, as he said, jak říkal, как говорил". ГЕОРГИЕВ, Никола: *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. s. 45. Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти.

⁶ Mimo jiné – paní Mülerová a jednoroční dobrovolník Marek jsou jediní důstojní Švejkovi spoluhráči v agonálním vyprávění, k tomu se tak dobře nehodí ani starý sapér Vodička, který nesnel vyprávění o růži z Jericha.

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 vyřazuje hned možnost vyjevení **tématického stimulu**, ovšem Švejk ho explicitně a schválně nastoluje: historka o poštmistrové ze Sedlčanska mu prý naskočila, když se mluvilo o polních poštách, navíc k tomu dodává (co rád často dělá), že mezi dvěma tématy není nic společného (vyprávění se ne jednou inkongruentně prohlašuje za objektivní, nezaujatý a navíc „nahodilý“, jen věcně stimulovaný „kronikářský“ proslov). Potom následuje **tématický reflektor** – a zejména, že *„je to skutečně strašné blbá historie“*, reflektor, jehož odchylovací působení 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 poštmistrové, která žalovala před soudem impotentního učitele, že ji chtěl znásilnit. A nakonec je historka ozdobená tímto **modifikačním epilogem**: *„Byla taky prohlédnutá soudními lékaři, a ti jí dali dobrozdání, že je sice blbá, ale že může zastávat jakoukoliv státní službu“*. Z toho je patrné, že Švejkův autotematizující příběh 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 každej chytřej, tak by bylo na světě tolik rozumu, že by z toho byl každej druhej člověk úplně blbej“* (letmo připomeneme paralelní sentenci *„jestli by to všichni lidi mysleli s druhými lidmi dobře, tak by se potloukli co nejdřív navzájem“* – Kn. I, kap. 3) a z toho navazuje na historku přespříliš vzdělaného pana Čápka, který svou učeností obtěžoval klienty U Kalicha.

A tak pokračuje dál, aby se konečně přes výčitku 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 štěnice lezly i během kázání (komika je vázána na *scénografickou vizualizaci nesourodosti*). Uvnitř původní historky o poštmistrové se míchají sbírání hub, údajné znásilnění, disciplinární vyšetřování (zatím jakoby v zcela logické řadě), dále je do toho zařazen lstivý farář a jeho incestní vztah s vlastní neteří, důkaz učitele, že je impotentní, a z čeho se stál impotentním – tj. následují dva mikropříběhy – nakonec je souhrn všech soudních vyšetření mezi poštmistrovou a všemi jejími oponenty, v podstatě všechny

v nějakém slova smyslu státními úředníky. Paradoxní střídání obrazů dějů a příhod splývá v paradoxní inkongruenci: farář – perverzní pokrytec; násilník – impotentní; stará baba – znásilnění; soudní lékaři – „moudré“ dobrozdání, které svou blbostí připomíná výsledek soudních lékařů o tom, z jakých důvodů lze považovat Josefa Švejka za blbce. I padání učitele „*obkročmo z půdy na voj žebříňáku*“ je zapojeno svou akrobatickou nešikovností a špatnou šancí („co neuvěřitelného se může stát“) do veselého míchání světa a jeho pevných vztahů v hravém kolotoči neuvěřitelnosti.

Obdobnou historku, zase s žalováním před soudem a s impotentním obviněným, vypravuje Švejk polnímu kurátu Martincovi. V ní zamícháním pestrých barev bytí docela zjevným komickým groteskním gestem⁷ zasahuje do hranic lidského těla a tělesné integrity. Dvojčata, která porodila Ružena Gaudrsová z Nového Jičína, se podobala osmnácti svým hypotetickým otcům, protože děti měly určité rysy každého z nich: „*To jedno z, těch dvojčat mělo jedno voko modrý a druhý hnědý, to druhý dvojče mělo jedno voko šedý a druhý černý, tak vona předpokládala, že už jsou v tom angažovaný čtyři páni s podobnejma vočima, kteří tam do tý vinárny chodili a něco s ní měli. Potom to jedno z dvojčat mělo chromou nožičku jako jeden magistrátní rada, který tam taky chodil, a to druhý zas mělo šest prstů na jedný noze jako jeden poslanec, kterej tam bejval denním hostem.*“ (Kn. IV, kap. 2). Komika je v tomto případě vázána i na hravě podaný podnět *domyšlení nesourodosti*, do kterého se aktivně zapojuje prvek hyperboly – přece co za dvojčata by to měla být, když jsou tak odlišná podle osmnácti fyzických příznaků. Komické vyprávění v Osudech má jednu důležitou složku: je zároveň i výzvou k čtenářově (posluchačově) představivosti

S čím a s kým zápasí Švejk ve svých historkách, je otázka zcela nezbytná. Agonální projev je nezřídka nasměrován k vnějšímu pásmu na konkrétního Švejkova antagonistu – vyprávění mnohdy dokonce útočí na někoho, i na samotného poručíka Lukáše – „*ty blbiny, které od něho slyší, unavují ho víc než celý pochod od Sanoku*“. Ovšem agonální zápas Švejka s jeho protagonisty má zcela přátelský záměr a je možné ho chápat jako přátelské soupeření v plácání nesmyslů – výzvu, kterou přijímá jen jednoroční dobrovolník Marek a která je virtuózně rozehrána v arestantském vagóně, když oba blamují desátníka na stráži výmysly o ledové zemi. Agonální rysy Švejkova vyprávění v podstatě spočívají v jiných souvislostech.

⁷ Míni se definice podle akademického vydání: Groteskno jako obecně estetický fenomén (stejněho řádu jako např. humor) vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a proti smyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě protismyslné jednoty vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské; v groteskách zpravidla převažuje buď drastická nebo bláznivá komika, popř. démoničnost. VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. s.130

Za prvé s ohledem na Cailloisovu poznámku, že agonální motivace vězí 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 měšťanské „výjimečnosti“ v mezích obyčejnosti paradoxně představuje touhu po „*vítězství nad pozemskostí*“.⁸ Komičnost hravé banality, nebo komičností rozehraná banalita, je „*usilování o něco vyššího*“ – odpoutávání od břemene a tíhy démonické skutečnosti a vynikání nad ni; překonání lidského zakořenění do dané existenční půdy a nakonec – odvádění věcí od jejich *běhu ke konečnému cíli*. Proto je charakter Švejkových historek odvádějící, odchylující – rozvíjí se po rovině horizontální, ale v snaze zmocnit se jí a povýšit se nad ni – přesně opačná perspektiva, než ta, kterou Bachtin naznačuje v souvislosti s Dantovou Božskou komedií.

Za druhé agonální povaha Švejkova slova je v návratu univerza světa oproti jeho dějinnému a existenčnímu rozkladu a krizi humánních hodnot. Roztříštěné a mnohotvárné historiky *jsou odleskem světa, zpřítomňující symbol, který je korektivem světa, kultovní hrou zjevování nadskutečného ve formách skutečného*⁹. V radosti ze zdání vysvítá nejen imaginární svět sebestopušující bezcílné hry, vysvítá i nadskutečný řád jsoucna – nezničitelného, nesmrtelného, vševítězného. Komika jako postoj je nejenom podnětem, ale i funkcí hry. **Komika je přetvářejícím kódem**, kterým se zadává *symbolická souvislost mezi nepatřičnými, inkongruentními prvky, a hravou, veselou, radostnou korelací mezi všemi věcmi v nekonečném celku bytí* (to samé, jež Richterová pesimisticky určuje jako totální tautologii). Komika odhaluje korelaci věcí a pojmů v jejich možných splýváních, kde přináší pobavení ne rozřešení paradoxnosti, ale kde veselé, odvážné, tvůrčí napjaté pokračování v přijetí inkongruencí (a jejich neskutečnosti) a v domyšlení jejich novotvarů se stává **symbolickým klíčem k celistvému obrazu světa**,¹⁰ jenž nezahubí žádná pozemská válka a satanická vášeň lidstva. Bez komiky by Švejkova hra pozbyla svůj

⁸ Tyto formy soutěžení zřejmě 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**, ať je tímto vyšším jen pozemská čest a převaha nebo **vítězství nad pozemskostí**. Avšak vrozenou funkcí, již člověk 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 masivně skutečných věcí, právě proto může odkazovat k původnější moci bytí. „**Neskutečno**“ se stává **místem nadskutečného**. FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. 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 světa do závratné výše. Proto je tu všechno jinak, než v případě pojmání hry jako zpodobování skutečna v zprostředkujícím živlu „neskutečnosti“. „**Neskutečnost**“ je zde **základní črtou symbolického reprezentování celku světa 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 nezdánka zůstává ten čtenář Osudů, který se rád spokojí s nejnižšími, doslovně prvoplánovými patry Haškova humoru.

Za třetí agonální aspekt Švejkova vyprávění je spjat s aktem ztělesnění 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 vytčené dráhy*“. Proto jeho historky, nejsou jen příkladné, ale jím reprezentované jako použitelné: jako produktivitu řeči 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 vysvítá už v novém světle – ne jako pasivní ulejšák, nikoliv zrcadlo nekonečné blbosti, nikoliv anděl absurdnosti, ale **demiurgický klaun**, který – sám svobodný – usiluje o něco vyššího: neskutečností „*montuje a rozmontovává skutečnost*“, aby zpřítomnil nadskutečnost, nekonečnost všehomíra v konečnosti každé lidské a dějinné apokalypsy.

¹¹ Použitelnost je sice něco, co platí pro člověka, platí pouze pro takovou živou bytost, jež je určena tím, že **ztělesňuje 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 svěřený mu život v **předem vytčené draze**, nýbrž ustavičně mění podmínky svého pobývání na zemi... FINK, E.: tamtéž, s. 180.

¹² Ještě J. Fučík vidí ve Švejkovi „typ malého, nerevolučního člověka, na půl zproletarisovaného maloměšťáka“, který „nemá dosti sil a hlavně ne vědomí, aby mohl přímou akcí odstraniti pro něj nesmyslný aparát“. Ovšem podobný postoj je vůči Haškově 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 paradoxně objeveného smyslového kontaktu

Loterijní uvažování Švejkových činů je v románě pouze jednou explicitně naznačeno. Na útočnou otázku polního kuráta Katze „*Priznej se, lumpe, žes brečel jen tak kvůli legraci?!*“ jinak všudypřítomný vypravěč (ovšem záměrně šetřící informacemi) letmo komentuje rozvažování hrdiny, tradičně vnímaného jako „apsychologickou“ postavu: „...řekl rozvážně 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 riskantně záměrného a předem promyšleného postupu. Jinak by se dalo usoudit, že jeho každý obdobný děj a proslov je podmíněn aleatorickým principem. Ovšem, jak už bylo několikrát naznačeno, o tom se vyprávění důsledně 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 „dílo vs. čtenář“.¹³ Podle ruského haškologa Sergeje Nikolského samotná poetika Osudu je „recesní hra“¹⁴ s čtenářem, 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 sňatku 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 upřesněním, že na

¹³ Už jsme měli příležitost zmínit se v tisku o tom, že Švejk představuje v jistém ohledu zcela zvláštní komický typ a Haškův román zvláštní dílo, v němž je přidělena nepřilíživě obvyklá **role čtenáři**. Při četbě tohoto románu nespočívá totiž vnímání v běžném spoluprožívání a spolumyšlení. Čtenář 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 činit s horlivostí (a zda s ní vůbec máme co činit) a kde s posměchem maskovaným touto horlivostí. NIKOLSKIJ, Sergej: Poetika hry v dílech J. Haška. *Česká literatura*. 1986, roč. 34, č. 4, s. 359. ISSN 0009-0468

Viz také i НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека (к 100-летию со дня рождения Гашека). In *Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. Москва, Наука, 1983. s. 315-328.

¹⁴ Pojem recesse, jak ho definovali sami recesisté, má jemnější nuance, než je tomu v nezasvěceném zkrácení slovníků, odbývajících ho histriónskou výstředností. Jednalo se původně o bipolární pojem, sjednocující v sobě aktivní a pasivní složku: *konat*, tj. prosazovat neobvyklými prostředky svou individualitu na účet druhých, a *skýtat*, tj. octnout se v krajních rozpacích a nejistotě, přičemž každý odpor je znemožňován pocitů narůstajícího zesměšnění. Pojem zde zachovává původní latinský význam tradovaný v ekonomice, kde „být na recesi“ znamená být na ústupu, v tísní, dostat se do úzkých. V současném psychologickém slovníku by recesi nejlépe odpovídal pojem frustrace. BORECKÝ, Vladimír: S recesi třikrát v recesi. In *Odvracená tvář humoru*. Liberec – Praha: Dauphin, 1996, s. 58. ISBN 80-860119-21-7

Konopišti by mělo být dvanáct černých praporů, a ne deset; že kdyby byl arcivévoda tlustší, mohl by už dávno předtím zemřít na mrtvici, „*když honil ty báby na Konopišti, když tam v jeho revíru sbíraly roští a houby*“. A tím vlastně na mezitextové rovině jeho námitka navazuje na předcházející dialog s paní Müllerovou, „*že do tlustýho pana arcivévody se trefíte jistějc*“.

Hravé konstelace věcí a souvislostí mezi nimi analogicky vyplývajícími nebo bezprostředně přítomnými, slučují v těsném sousedství nepatřičné logické objekty a obrazy. Zcela přirozeně se v jejich nesouřadném, neshodném a komickém dotyku rodí promíchané významy – mezi ně patří i neodbytná představa o přenosu ošklivého jména z hajného na arcivévodu po analogické ose dvou vdov a dvou zabitých manželů. Na vznik této představy působí zmíněná *tendence k funkčnímu a významovému vyrovnání všech prvků seskupených kolem daného centra* – v tomto případě je to postava vdovy. *Paradoxně odhalené blízkosti a disponované smyslové propojenosti, sousedství a kontakty* množících se Švejkových řeči živě připomínají sčítání hygienických prostředků u Rabelaise. Jejich nečekanost, náhlost, nepředvidatelnost a respektive jako by nahodilost, **loterijnost** – herní princip alea. Případ je příliš průzračný, ne pro Bretschneidera, a znovu není jasné, je-li Švejk opravdu takový blb, nebo si naprosto s agentem pohrává.

Přísně pojato v jazyce nic není nahodilé. Ani v zaumné poezii Chlebnikova, ani ve futuristických experimentech Kručonyho, ani v konkrétní poezii Eugena Gomringera – vždy jde o záměrně vybraný prvek, i když je v linearitě promluvy ten prvek vykonstruován z „nahodilého“ výběru fonémů nespojených do slova. Také v současných scénických performancích, kde panuje „nahodilá“ improvizace, zase de facto nějaký výběr je, přestože se umělec nechává vést jediné intuicí a bezprostředním, okamžitým nápadem. Takže ve skladbách rozkládajícího se jazyka přece nějaká volba mezi několika možnostmi existuje, v performancích také, ale je blesková, na úrovni podvědomého pudu. Čistá nahodilost není funkcí rozumu. Metafora Tristana Tzary (často experimentálně dadaisty realizována) o tom, že poezie je nahodilé vytažení kousků 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“. Čistá nahodilost je postupné rozlité barev jedním mávnutím na plátno obrazu – postoj, který existuje v experimentálním malířství.

Ovšem když se tady mluví o „nahodilosti“ v obdobných případech, v literatuře a v scénických improvizacích (protože proslov hospodské historky patří do literatury a divadelního umění zároveň), myslí se především neočekávané porušení logické výstavby či formy známého jazyka, „*očekávaného*“ jazyka,

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 Osudů projevuje v živelně neplánovaném rozrůstání Švejkovy řeči – řeč „utržená z řetězu“ – která v toku mluvení spoléhá mnohem více **na okamžitou improvizaci**, než na promyšlenou kompozičně-obsahovou jednotu. Neobyčejnost se projevuje ve zlomu (Z) v spojitosti mezi syntaktickými jednotkami: na úrovni věty v mezivětném přechodu (v „kloubu“ konjunkcí nebo asyndetických spojení – **Z-kon**); na úrovni syntagmatu nejčastěji v kolokacích – **Z-kol**.

Proto řeči dobrého vojáka nelze hodnotit podle lidového přirovnání „co mu slina na jazyk přinese“ (čistá nahodilost), ale spíše podle ustálené Fryntovy formule „*řečným dilem v zrodu*“ – intuitivní a bleskurychlá volba zlomu, jež z odstupů recipienta vypadá jako Braunův pohyb slova). Díky těm 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 zřejmé perspektivy, dadaisticky, v okamžiku promluvy a každé jeho slovní sousedství a slučování věcí a pojmů je „*absurdní konfrontace v nečekaných setkáních*“ a „*automatické asociativní řetězce představ v proudu řeči*“. Tyto velmi přesné Fryntovy definice odkazují na vnitřní pásmo Švejkových povídek, na ohnisko vzájemné spřízněnosti významů, obvykle 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. Zmiňme se jenom, že na rozdíl od počítání prostředků u Rabelaise, se centrum porovnání, tj. ten základní objekt nebo pojem konfrontace, může variabilně měnit. Kolem pojmu „bláznovství“ se seskupují slova a pojmy se zřejmou nebo s potlačenou motivací v následujících mikrotématických řádách:

A. „lezt nahej po podlaze, vejť jako šakal“ – na promenádě – svoboda – socialisté;

B. pánbůh – Panenka Marie – papež – anglický král – císaře 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. těhotný pán **Z-kol** – pozvání na křtiny;

D. hodně „*šachistů, politiků, rybářů a skautů, sběratelů známek a fotografů amatérů*“ (ne příliš jasná motivace vztahu k sémantickému centru, ale je zřejmě, že politici jsou začlenění do řady milovníků různých koníčků);

E. ojedinělý případ nemocného, který tam byl „*kvůli nějakým starým hrncům, Z-kon kterým říkal popelnice*“ (zase s nejasnou motivací);

F. případ věřícího v apokalypsu s obrácenou motivací – nemocný není ve svěrací kazajce kvůli chorobným přesvědčením, ale „*Z-kon aby nemohl vypočítat, kdy bude konec světa*“ (tak, jako by jeho nemoc měla mystickou sílu vyvolat ten konec, čehož se ostatní bojí);

G. dva nemocní profesoři – s letným scénografickým nárysem jejich antropologických a geomorfologických schizoidních představ;

H. svoboda slova jako v parlamentě;

CH. vyprávění pohádek, vžití se do nich a rvačky kvůli špatným osudům pohádkových princezen;

I. blázen, který se vydával za Ottův slovník (přesněji za 16. díl) – „fatální“ heslo „*Kartonážní šička*“ – svěrací kazajka – knihařský lis – moderní ořízka (s odchylkou¹⁵ od sémantického centra směrem k chorobné imaginační transformaci předmětů podle pevně stanoveného věcného a myšlenkového algoritmu – pro nemocného „*Ottova slovníku*“ je svěrací kazajka knihařský lis);

J. ráj;

K. slovesná řada „*hulákat, rvát, zpívat, plakat, mečet, ječet, skákat, modlit se, metat kotrmelce, chodit po čtyřech, poskakovat po jedné noze, běhat dokola, tancovat, hopkat, sedět celej den na bobku a lezt po stěnách*“;

L. tichý blázen, který „*se rypá v nose*“ – a jednou za den oznamuje, že právě teď vynalezl elektřinu.

Čili celkem třináct věcných, mikrotématických a nebo příběhových skupin konfrontovaných s pojmem „bláznovství“ s větší nebo s menší intenzitou, s jasnou nebo se zamlženou motivací.

S poukazem na Bachtinovu klasifikaci prostředků na vytírání můžeme k jeho skupině „*záměny „nahore“ a „dole*“ přiřadit skupinu B.

K skupině pod heslem „*nepřiměřenost předmětu pro nové určení*“ – v tomto případě sémantické centrum bláznovství – znova B, D a E (zejména kvůli oslabenému motivačnímu vztahu).

¹⁵ Odchyłka přináší jiné tématické doplnění sémantického centra blbosti (v jejím regulárním pojetím) nebo jiný její významový výklad, ve kterých se projevuje „logičnost“ blbosti.

A nakonec k skupině pod heslem „*nečekanost a fraškovitou komiku, která se rodí z nenáležitého užívání jednotlivých předmětů*“ – CH, nejvíce I a J, a v širším pojetí A i H.

Důležitější v pozorovaném úryvku jsou Jankovičem nastolené charakteristiky „**hra představivosti**“ a „**řetězovitá reakce překvapení**“ s odkazem na nesourodé novotvary významového sblížení, paradoxně objeveného smyslového kontaktu. Podle aleatorického zahrávání si se světem věcí a pojmů se v těsné významové blízkosti provokativně ocitají například:

- císař pán a „fyziologicky“ vyznačený 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 pojatou v jiné řadě 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 Cikánů – druhá a větší zeměkoule uvnitř známé zeměkoule – kartonážní šička (ironické zahrávání si s vědou) atd.

Není zbytečně připomenout, že tato hra v 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 Osudů v plánu alea není přímočará, ale naopak – přestože se drží nějakého sémantického zázemí, prudce se mění, odráží, zahýbá, odchyluje. Ve tvůrčí improvizáčnické hře vytváří nečekané, nahodilé **věcně hybridní** (těhotný muž) a **významově hybridní** („*Jeden byl pořád ve svěřací kazajce, aby nemohl vypočítat, kdy bude konec světa*“) novotvary. Náhlé organizované (podle principu dadaistické „loterie“ výběru slov) inkongruentní dvojice a skupiny se v svém těsném sousedství navzájem protínají a obměňují si významové složky a odstíny. V tom je jádro modelu komické hry Osudů – zejména v imaginačním (i když na jazyce stavějším) rozehrání paradoxů, nikoliv v jejich rozřešení.

Samozřejmě v čistém slova smyslu „*improvizační tvárný princip*“ Švejkova vyprávění není úplně alea podle Cailloisovy úvahy – to není hra, která je založená na pasivním

očekávání rozhodnutí štěstěny. Jde však o to, že se v tomto typu vyprávění nebo improvizace mluvčí nechává prostoupit „svévolí“ jazyka, osudovostí jazykového rozmaru, že nepromýšlí všechno dopředu, ale zachází se slovy, která mu improvizací „náhoda“ a drzost poskytla, přesně jako v dadaistických básních a kabaretních projevech Haškových. Je bezesporu jasné, že víceméně každá jazyková improvizace spoléhá na nějaký organizační princip. V tom je styčný bod aleatorické hry „odevzdání se osudu“¹⁶ s komickým systémem Osudu: živě a mnohotvarně rozehrát nápady nahodilosti tak, aby došlo ke komickému efektu inkongruence a v ní ukryté reduplikace.

Důležitějším bodem rozhrávání slov v prudkých a neočekávaných spojeních je scénická etuda, vzácný rys komiky Haškova díla, který přesvědčivě projevuje právě jeho „polyekranizační“ pestrost na úkor tvrzení, že román neskýtá optickou představu: svázaný sv. Václav, svázaný 16. díl Ottova slovníku, vynalézání elektřiny – všechno to jsou výborné scénické improvizace mimo nosnou dějovou linii díla, nezachytitelné konvenčními prostředky jednoho objektivu. Haškův román naopak v jedné historce poskytuje jak představu o rozvíjejícím se ději vyprávěného příběhu, tak i o situaci kolem vypravěče, čistě dekoračně, přestože ta poslední je zahalená tmou informačního nedostatku.

Na aleatorickém herním principu se vytváří „prorokující“ deník dobrovolníka Marka, opilecké bláboly polního kuráta Katze a podporučíka Duba, nejvíce je to zřejmé v epizodě s popletenou šifrou, kde agonální zápas o rozluštění kryptogramu přináší jen výsměch štěstěny – slovo „seno“ místo slova „kóta“. Ovšem naše uvažování je zaměřeno především na Švejkovu hru s vyprávěním, takže uvedeme další příklad.

Velký zjevný improvizátor v Osudech je jednoroční dobrovolník Marek, ale improvizace není cizí ani Švejkovi. Když šikovatel Vaněk vybídl kuchaře okultistu, aby vyprávěl o stěhování duší, Švejk se pouští do zajímavého příběhu, jak šel do knihovny s kalhotami vzadu roztrženými a nepustili ho, protože mysleli, že přišel krást zimníky (záměrná retardace s karnevalovou komikou v aspektu zóny familiárního styku), a jak se potom převlékl, a co se v jedné knize dočetl. Příznačné je, že první část této historky zaznamenává empirický prožitek vlastní životní zkušenosti, přestože si nikdy nikdo nemůže být jist v tom, kdy Švejk vypráví skutečně zažité události, kdy k nim něco sám přidává. A naopak – druhá část je razantní improvizace v stylu Markova deníku.

¹⁶ Princip *agon* znamená dovolávání se osobní zodpovědnosti, princip *alea* vzdání se vlastní vůle, **odevzdání se osudu**. Některé hry [...] oba principy kombinují. Náhoda vládne tomu, co za karty si hráč „vyfasuje“; ten potom využívá jak nejlépe umí a dokáže, co mu slepý osud nadělil. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. 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 zapíchli, že se proměnil v opici, z opice stal se jezevcem a z jezevce ministrem. Potom na vojně jsem se přesvědčil, že něco pravdy na tom musí být, poněvadž kdekdo vojáky, když měl nějakou hvězdičku, pojmenoval buď mořskými prasaty, nebo vůbec nějakým zvířecím jménem, a podle toho by se dalo soudit, že před tisíci léty tyhle sprostí vojáci byli nějakými slavnými vojevůdci. Ale když je vojna, tak je takový stěhování duší náramně hloupá věc. Čertví kolik proměň člověk prodělá, než se stane, řekněme, telefonistou, kuchařem nebo infanteristou, a najednou ho roztrhne granát a jeho duše vejde do nějakého koně u 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 přestěhuje ta duše do nějaké krávy u trénu, z který udělají guláš pro manšaft, a z krávy třeba hned se přestěhuje 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 usouvztažněn s prasetem a potom i zabit, na významové rovině těsného sousedství se pojem ministra promíchává s obrazy prasete, opice a jezevce. Tím je analogicky naznačena paradoxně odhalená totožnost mezi všemi „vznešenými pány“ a zvířaty, jejichž lidově známé rysy jsou hloupost, špinavost.

Dále je obraz zvířete už brán v přeneseném významu na rovině pejorativnosti, ale jen na chvíli, aby se znovu metafora „setřela“ a objevil se zpětný proud, který začíná od současných vojáků, pokračuje přes přímý materiálně pozemský obraz zvířete a dostává se až k bývalým slavným vojevůdčům, 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 přenesený význam na konkrétní), podobné střídání konotativního a denotativního významu slova se může vytvořit jen v improvizaci hře, kde „řazení představ“ **odůvodňuje 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 jevů. V tomto případě ovšem komika zachází, jak je vidět, mnohem hlouběji. Nevystačí jen s materializací metafory, ale bez zjevné snahy **obrací motivační podnět na konstituující postoj** mechanismem paradoxně objeveného smyslového kontaktu. Mechanický prohrěšek oproti přirozenosti je záměrný výstavbový prvek nových obsahově-kompozičních souvislostí. Komika, která se potom objevuje, je jednak radost ze zdání a obdivování světa 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 čtenářem a navádí na už slovy rozepsaný temporálně přesmyknutý komický kód: vojáci jsou dnes prasata (konotativně), protože kdysi byli vojevůdci; císaři jsou dnes císaři, protože kdysi byli prasata (denotativně). Reduplikace uvádí v modu časové segmentace životních proměn vztah k vojákům jako pozitivum, a vztah k politikům a veličenstvům v stejném modu jako negativum. I když to není vysloveno, ale jen podáno jako série inkongruentních improvizací ve hře.

Druhá část vyprávění si zase zvolna zahrává s přechodem mezi životem a smrtí a mezi lidským a zvířecím, tj. jde o hravou komickou grotesknost. Migrace duše z vojáka do koně, pak do krávy a potom do telefonisty je zjevná Švejkova improvizace, to už není historka z nekonečných dějin lidských trampot. A v tomto krátkém příkladu naprosto názorně splývají zmíněné obrazy a pojmy, dokonce za pomoci esoteriky a řetězovitě navázaných věcných souvislostí – splývají doslova, jako vtělení: člověk – granát – kůň – druhý granát – kráva – guláš – telefonista. V komických nesourodostech je zúčastněna a překcentována v modu kuchářské karnevalové rekvizity, jak sama smrt (v boji a v guláši) tak i nesmrtelná duše, jejíž reinkarnační cesty procházejí dokonce kotlem kuchaře.

Logika lidové pravdy jako šokující motivační postoj a mezaliance jako prolamování konvenčních jednotlivin a spojení nepatřičných prvků – v představách i v jazyce – tvoří nejpodstatnější složku hravé komiky Haškových Osudů. Je to podnět, který vzniká v okamžiku uvědomování nesourodosti, přináší zároveň radost ze zdání podle koncepce Finka, a vyvolává smích podle takzvané Boreckého makroteorie inkongruence. Ovšem to nestačí, aby se tato hra ustavičného promíchávání věcí, pojmů a logických postojů stala skvostem literární komiky české a světové literatury. Za kulisami uvědomování inkongruence začíná působit mechanismus dotváření paradoxnosti na úrovni imaginace. V tom je zvláštní síla komičnosti Haškova díla: v živlu dadaistického improvizčního běsu, který v transu myšlení a v opojení jazykem vytváří absurdní imaginační svět, jenž však vyrůstá v recepci čtenáře jako svět skutečně živý.

KAPITOLA IX.

Komika situace jako hravý princip *ludus*

1. Hra ve vyprávění

O komice Osudů 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 těch stereotypů, jenž nepotřebuje odůvodnění a hlubší analytické přístupy. Snad nejúplnější souhrn komických technik představuje ve svém vzácném článku *Spor o Švejka* Milan Jankovič.¹ Tato bohatá ilustrace tvůrčí dílny komiky Haškova románu ukazuje jenné instrumentarium uměleckých 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 přiřadit 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, čili tu nejpodstatnější část komického spektra románu. Nesmí se však zapomínat, že směšnost existuje v Osudech i mimo Švejkovo vyprávění, konkrétněji v těch složkách vyprávění, které jsou jiným způsobem funkční vzhledem k mechanismům inkongruence a reduplikace.

Nemůžeme si činit nárok zachytit všechny odstíny a modulace komiky Osudů – dílo je vždy větší než postřehy jeho zkoumatelů.

¹ Co všechno rozhýbává Švejkovu komiku? Parodie a ironie, fantastická nadsázka, paradoxní logika, příměry, který „dokládají“ předchozí případ tak, že ho postaví na hlavu anebo ho alespoň nakřiví, neúnavné nastavování příkladů, které uvolňuje řetězovitou reakci bezděčných komických kontrastů a asociací. Nadměrná generalizace a hned zase lokalizující přesnost. Hýřivá bohatost životních podrobností a nezávazná hra se skutečností. Groteskní netečnost k jakýkoliv lidské situaci, cynický, šibeničný humor – a humor absolutní, komika čísel, hra se slovy, komika jmen, nadávek a vynalézavých označení; komika novotvarů, patvarů, zkomolených slov. Lapidární sentence a vzápětí dokonalé zpřeházení pořádku věcí, příčin a následků, hierarchie vět v souvětí a slov ve větě; komika syntaxe bizárně zprohýbané a pomotané. JANKOVIČ, Milan: *Spor o Švejka. Literární noviny*. 1965, roč. 14, č. 44, s. 1, 3. ISSN 1210-0021.

Jednu část hravé komiky díla lze těžko přiřadit k stanoveným formám hravých mezaliancí ze dvou důvodů:

- nejde o promluvu vytvářený, ale o slovem vyobrazený dojem směšnosti, tedy především o scénický projev, o **situační děje** z toku námětu;

- není snadno určit, pokud jde o slovní projev, v čem přesně spočívá komické jádro podle stanoveného třídění agon, alea, ilinx, mimikry.

Do jaké skupiny bychom přiřadili zálibu generála „chcípálka“, který se ze všeho nejraději dívá na to, „*jak se vojáci sami počítají 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 zeť, 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 *inscenačním modu mimikry*) v tomtéž příběhu, schválně nastolenou a pečlivě odehranou v sérii bizarních situací.

Tak alespoň na první pohled vypadají typy hry v situační komice díla. (A)

V této souvislosti nesmíme zapomenout na ještě jednu věc: valná část komiky vyprávění v Osudech je spojena se situačními obraty, se situačním vykreslením, scénickým pohybem, popisem. V nich se neuplatňuje tak razantně zmíněný aspekt imaginační reduplikace v pásmu vnitřním, zdvojení a promíchávání nepatřičných věcí v ose představ, ale především nejobecněji řečeno etuda vtipného příběhu, jež se představuje především na úrovni dějové. Přesto komika hry existuje ve vnějším pásmu vyprávěného celku, a to ve způsobu a v postoji podání dějového řetězce, v paradoxní návaznosti akcí, v zdánlivě skrytých analogiích, kde se promítá i imaginační síla komiky atd. Nejruznější situace ve vyprávěných příbězích jsou zpracovány mohutnou tíhou hravého jazyka, i když jde o situace předvedené jazykem vypravěče. Tento jazyk je hravému jazyku opravdových hospodských historek docela blízký, jak se pokusíme dokázat.

Zároveň v této souvislosti lze upřesnit další rozlišení. Situační komika díla existuje i mimo nekonečná vyprávění všech jeho nesčetných hrdinů, ale ve verbálním plánu narace tzv. všudypřítomného vypravěče. Wolf Schmid rozlišuje dva plány vyprávění: **diegetický** –

vztahující se na vyprávěný svět a jemu patřící,² a **exegetický** – označující plán vyprávění a doprovázející příběh 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 Schmidy) výplody diegetických vypravěčů (neexegetických narátorů). Pokud je popis Švejkových osudů produktem nediegetického vypravěče (exegetického narátora). Schmid se zmiňuje o řadě jiných stanovisek v světové naratologii (Doležal, Gennete, Padučeva – tamtéž), ovšem k účelům stávající analýzy se budeme pohybovat jen v mezích jeho chápání těch pojmů a budeme používat jeho terminologické rozlišení, a zejména:

- **plán vyprávěného světa** – to, co patří vyprávěné události, plán popisu a realizace dějů a příhod (*plan diegetický, diegeze*);

- **plán vyprávění** – plán realizace vyprávění a všech doprovázejících výklad události vysvětlení, interpretací, komentářů, rozvažování nebo metanarativních poznámek vypravěče (*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 přirozenost**, vidí svět v jeho mnohotvárnosti. Ale jak se uplatňuje komika hry v plánu nediegetického vyprávění,⁴ v plánu narace všudypřítomného vypravěče, tu ještě není zatím znázorněno.

² Под «диегесисом» (от греч. **διήγησις** «повествование») я разумею «повествуемый мир». Прилагательное «диегетический» означает «**относящийся к повествуемому миру**». Понятие «диегесис» имеет в современной нарратологии другое значение, нежели в античной риторике (ср. Веймар 1997). У Платона понятие «диегесис» обозначает «собственно повествование», в отличие от «подражания» (мимесиса) речи героя. Новое понятие было введено теоретиком кинематографического повествования Этьен Сурио (1951; 1990, 581), определявшим понятие *diégèse* как «**изображаемый в художественном произведении мир**». Женетт (1972, 278—279) определяет это понятие, заимствованное из работ по теории кино, в обычном словоупотреблении как «пространственно-временной универсум, обозначаемый повествованием», а слово «диегетический» в обобщенном виде — как «**то, что относится или принадлежит к [повествуемой] истории**». ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. *Studia philologica*. s. 81. ISBN 5-94457-082-2

³ Понятие «экзегесис» (от греч. **εξήγησις** «объяснение», «истолкование»), употребляемое в «Грамматике» Диомеда (IV век н. э.) как синоним слов *απαγγελία* и *narratio* для **обозначения собственно повествования**, относится **к тому плану, в котором происходит повествование** и производится всякого рода **сопровождающие изложение истории объяснения, истолкования, комментарии, размышления или метанарративные замечания** нарратора. ШМИД, В.: тамtéž, s. 81.

⁴ „**Nediegetické vyprávění**“ je přesnější pojem než nabízející se automaticky termín „exegeze“ jako protipól slova „diegeze“ (zobrazovaný, vyprávěný svět). **Nediegetické vyprávění všudypřítomného vypravěče zahrnuje složky exegetické a zároveň buduje věcnou, 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 vědomí zprostředkující narativní instance**“ (viz В. Шмид, cit. práce s. 20.) S ohledem na to pro základní linie vyprávění v dalších úvahách o Haškově Švejkovi bude používán Schmidův termín „nediegetické

Stačí na začátek jen připomenout, že mnohokrát po klíčovém Danešově švejkologickém článku byl zdůrazňován rozdíl mezi přímou řečí hrdinů Osudů (de facto prvkem diegetickým) a řečí všudypřítomného vypravěče (základem exegetickým). A toto důležité pozorování Fr. Daneše je doprovázeno názorem na to, že autorská řeč, rozumí se plán nediegetického vyprávění, je záměrně chudá, aby se na jejím pozadí citelněji zvýraznila „živost a bohatost přímých řečí“,⁵ rozumí se plán diegetický. Znamená to ovšem, že v plánu vyprávění, z pozice nejvyšší vypravěčské 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 důrazně na jazyce.

Takže v odlišnosti od bohaté imaginační hry Švejkových historek, kde se projevuje **hra s vyprávějším jazykem**, pozorujeme ještě další dvě roviny:

- rovinu diegetického vyprávění (ve vyprávění jiných postav) v těch úsecích, kde komika hry existuje ne tak výrazně v samotném jazyce, jako **v jazykem vytvořených situacích**;
- rovina nediegetického vyprávění, kde komika spočívá **v modelování průběhu děje, v konstrukci situací a v jejich rozvádění**, sekundárně však i v jazyce. Neznamená to nesouhlasit s Danešem, jen upřesňujeme, že „chudoba“ jazyka může mít vzhledem ke komice funkční podklady. **(B)**

Nesmíme zapomenout, že navzdory Barthesově heslu o smrti autora⁶ Jaroslav Hašek jako autor stále „žije“ mnohem houževnatější život než za svého skutečného pobývání na světě. Pozorujeme to v hodnocení, že je „Haškův hlas vypravěče“ záměrně chudý, až referující, prezentující, když postupně inklinuje k dojmu, že by se mohly mezi autorem a jeho vypravěčem zamlžit zřejmě fiktivní 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 jednotlivý. **Zřetelně se od sebe liší partie vyprávěcí a přímé řeči**. Všimneme si nejprve č á s t í v y p r á v ě č í c h . Celkově můžeme říci, že tyto partie jsou po stránce jazykové méně výrazné a pestré než přímé řeči. Síla Haškova Švejka je především v jedinečné schopnosti autorově 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 většinou ještě zesilují nevýraznost, šedost autorského textu, aby se tím zřetelněji od nich odrážela **živost a bohatost přímých řečí**. DANEŠ, František: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových osudů dobrého vojáka Švejka. *Naše řeč*. 1954, roč. 37, č. 3-6, s. 124, 133.

⁶ БАРТ, Ролан: Смерть автора. In *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*: Москва: Прогресс, 1989, s. 384-390. ISBN: 5-01-004408-0

⁷ Haškův hlas vypravěče si zjevně nečiní nárok na to, aby mu byla věnována zvláštní pozornost. [...] Tento zcela zřejmý důraz na výhradně **referující funkci vypravěče** má určitý smysl: Hašek dává všemi prostředky na srozuměnou, že si **události románu ani nevymyslí, ani je nepřetvoří v literárním záměru** nebo svévoli, ale že je jediné – **prezentuje**. Jinými slovy: Hašek ustavičně zdůrazňuje, že uvedené skutečnosti mají přednost před jeho spisovatelským počínáním. FRYNTA, Emanuel: Hašek, der Schöpfer des Schwejk. Artia: Praha 1965, s. 80. (Cit podle BLAŽIČEK, Přemysl: *Haškův 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 půdorys vyprávění, je skutečnost známá, osudově prožitá.⁸ Je jasné, že se zřetelem 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 vůle a života autora.

Tyto úvahy byly uvedeny hlavně z jednoho důvodu: založit tezi, že otázka situační výstavby a její komičnost se projevuje ve dvou rovinách, tedy nejen v plánu dění; že právě stručný a referující jazyk vypravěče má také velký podíl na té zvláštní komice situační.

Hravé situační formace v plánu diegetickém mají oslabený vztah k vypravěči, vyprávějí v něm diegetičtí nárátoři, a každý z nich nese řečovou charakteristiku odpovídající jeho podstatě. Ovšem v plánu nediegetického vyprávění se situační konstrukce vytváří výhradně slovem vypravěče – jde o **komiku výstavby situace románového dění**. Tento rozdíl lze spatřit především v různých hlediscích (точка зрения, 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. Schmida s. 67-81), které mají ke komice situace zřetelný vztah. Protože situační komika v literatuře zahrnuje i mimodějové skutečnosti – tj. není pouhým souhrnem řetězových 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 čistým vzorem jsou Švejkovy hospodské historky, je spojena s tím typem komiky, o kterém ještě Bohuslav Brouk, jeden z prvních českých teoretiků komična, 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 účast na hodnocení zobrazované skutečnosti pečlivě 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 půvab „neliterárního“ vidění** 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 situační, avšak nikoliv od komiky **myšlenkové**, jelikož mnohý komický úsudek, mnohá komická myšlenka děkuje za svůj vznik 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, ilustrační ba i referující, prezentující**, jak trefně popisuje Haškův vypravěčský jazyk Em. Frynta. Dále bychom ještě dodali, že hra v situacích je i zobrazující, vizualizující, dějová, se zvláštními konstrukcemi modelů skutečnosti a vztahů 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 situační komiky v plánu nediegetického vyprávění, ve kterém probíhá mnohonásobné křížení perceptivních, ideologických a jazykových hledisek.

2. „Chudý“ jazyk vyprávění a jeho funkce

Měli bychom zobecnit, že „šedý“ jazyk vypravěče, jeho „výrazová chudoba“ neplní jen funkci neutrálního pozadí, na kterém má jazyk postav, jazyk přímé řeči, vyniknout, ale:

- propojuje se konstruktivně s přímou řečí hrdinů při vytváření situací, jejichž součástí je dialog mezi postavami – tj. prostě řečeno, že chápeme nediegetické vyprávění jako **spojující prvek v strukturaci situací**;

- spojuje svět věčnosti a dějů kolem mluvících 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 řeč vyprávění působí ve své dizbalanci oproti přímé řeči jako její dynamizující faktor, kvantitativně. V plánu druhém působí 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 věcné a dějové souvislosti, předvádí je v těsném sousedství, oživuje je „ekonomicky“ a koncentricky se zřetelem na funkci omezených materiálních a pojmových prvků – tj. nerozměňuje obsah, střídání akcí, systém vztahů. Tak jazyk vyprávění nabývá výrazných zhuštěných rysů, zvláště v aspektu komického komentáře, kde potenciálně umožňují 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, neobětuje se složkám jejich dění a materiálních podrobností, čili výrazně poznamenává svou **operační distanci a řídicí funkci**. Slovo nediegetického vyprávění nejen referuje a prezentuje, ale i ukazuje, že si je „vědomo“ svých referujících funkcí, že prezentace události je funkcí jeho tvůrčí vůle. Prostě řečeno, 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 **Cailloisův 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 významově bohatých komentářů*. Stručnost a „povrchnost“ vypravěčova jazyka, schopnost uchopit nejdůležitější rysy a souhrně 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 ilustračních pasážích, jako je popis polního oltáře (kde je nediegetické vyprávění **nosič** obrazových a významových struktur). **Nenáročnost** výběru lexikálních prostředků, spontánnost, přecházející v improvizaci, účelná zhuštěná syntax (nezřídka rytmicky propracovaná), vytváří dojem „nezáměrnosti“, „neprofesionálnosti“, roztržitosti vyprávění, ponechávání faktů a reálií napospas čtenářskému vnímání, ten „*osobitý půvab „neliterárního“ vidění*“ (R. Pytlík), celkově modeluje blízkost vypravěčova jazyka *Osudů* ke každodenní běžné komunikaci.

¹⁰ Obecně vzato nabízí aspekt *ludus* primitivní touze se vydovádět a pobavit libovolné a **ustavičně obměňované překážky**. Vynalézá nesčetné množství příležitostí a struktur, v nichž se uspokojuje jak touha člověka po uvolnění, tak další potřeba, které není schopen se vzdát, totiž **potřeba realizovat** bez nároku na odměnu **svě vědomosti, pili, obratnost a úsudek**, uplatňovat schopnost sebeovládání, schopnost odolávat utrpení, 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 světonázoru. Vypravěčův modus zahrávání si v příběhu není tak dalek od Švejkových povídaní, ten přístup k faktům a dějům je ukázán v samotném začátku díla: *...řekla posluhovačka panu Švejkovi, který opustiv před léty vojenskou službu, když byl definitivně prohlášen vojenskou lékařskou komisí za blba, živil se prodejem psů, ošklivých nečistokrevných oblud, kterým padělal rodokmeny. Kromě tohoto zaměstnání byl stížen revmatismem a mazal si právě kolena opodeldokem.* Nashromáždění fragmentů inkongruentních a překvapivých skutečností a událostí jako schéma budoucích nekonečných Švejkových řetězců udává zejména hlas vypravěče. Švejkův způsob vyprávění je blízký nediegetickému vyprávění zejména v spontánnosti výběru vyjadřovacích prostředků a v struktuře koncentrovaných syntagmatických úseků, které se však na rozdíl od obvyčejného nediegetického vyprávění rozvádějí v dlouhých periodách.

Emocionální nezaújatost, střízlivá až statistická konstatace faktů, syntetičnost v struktuře fráze (*prohlášen za blba, padělal rodokmeny, mazal si kolena opodeldokem*) připomíná něco zcela odlišného než neprofesionálnost nebo záměrná jednotvárnost jazyka za účelem vyzdvižení „pestrosti“ skutečnosti (což je nesporným, ale ne jediným výsledkem tohoto postoje). **(G)** Připomíná nejspíš hravou lehkost v přístupu k něčemu, sebevědomé ovládnutí slovem vystavěného světa, klidnou jistotu mistra, který pevně věří ve své síly. V jádru této šedivosti vyprávění spočívá tajemství bolestně známého, ovšem nepoznatelného enigmatu Švejka, jeho nerozluštitelnost, největší hra švejkologie, již tak dobře postřehl Nikolskij jako „*recesní hru se čtenářem*“. **(H)**

Aspekt *ludus* v rovině nediegetického vyprávění si nehraje jenom s čtenáři. Hra je tvůrčím postojem výstavby díla, v drobných epizodách a v celistvé spirálovité kompozici. Místy dokonce nabývá rysů dramaturgické poznámky: „...*Okamžitě, jakmile pověsíte sluchátko...*“ *Pauza. Nové zvonění, Švejk bere sluchátko a je zasypán spoustou nadávek: "Vy dobytku, uličníku, lotře jeden..."* (Kn. II, kap. 5) Aspekt *ludus* se projevuje ve výzvě (v svérázné „překážce“ 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 upřesníme: **strukturovat a předvést zároveň na půdě reality, ale prostředky paradoxu, groteskní výjimečnosti.** Strukturovat ji tak, aby byla na hranici **možného, ale nepravděpodobného.** Proto celý román má podobu hospodské historky v kompozičním makrorámci. **(I)**

Splyvání reality s groteskní nepravděpodobností je tak jemná věc, že se z toho těžko může zrodit komika. Inkongruence tohoto typu by spíš nabízela bolestivou mutaci skutečnosti – z obdobného postoje vzniká skličující a děsivá perspektiva Kafkovy Proměny. Komika, jež zakládá na splyvání reality a absurdity je prioritou filmové grotesky a gagu, jak přesvědčivě tvrdí v své knize Petr Král.¹¹

Aspekt *ludus* v komice vyprávění Osudů spočívá právě v tom, že strukturuje a podává **živou optickou představu** karikaturně znázorněné skutečnosti v skvělých, scénicky plastických situacích, jejichž „pohonná“ síla je *klaunský paradox promíchávání dvou postavů, groteskní nepravděpodobnost střetnutí dvou dějů*. Nebo řečeno slovy Zdeňka Hoříňka – vyprávění v Osudech oproti hře s vyprávěním v plánu diageze je jakousi metahrou, která se vůči čtenáři (u Hoříňka divákovi) hraje v napětí mezi iluzí a deziluzí.¹² Pokud se idea Nikolského zakládá na tom napětí a na „poloviční víře“ v podstatu Švejka, zde zastávané stanovisko formuluje další hypotézu – že nediegetické vyprávění Osudů je **metahrou v aspektu ludus**, jež si hraje se vším v plánu diegetickém tak, že spojuje hravě **skutečnost s paradoxností**, aby z toho především v rovině dějové plynula **překvapivá nesourodá situace. (J)**

Zde zastáváme zcela opačné stanovisko oproti tandemu Klos-Taussig, blízké Mathauserově ideji polyekranizace. Ovšem jde o tři různé typy media „optické představy“. Klos-Taussig mluví o mediu tradičního kina, Mathauser o multiscénickém mediu Laterny magiky, pokud tady jde o medium **slovní ilustrativnosti**. Právě na tom pravděpodobně stavěl autor Jaroslav Hašek své kabaretní improvizace – na klaunském montování a demontování skutečnosti, na promítání své přítomnosti těla i ducha za hranice lidské fyzické integrity.¹³ Právě na tom stojí i vypravěčův postoj při konstruování situací, na optické představě hravě slovní ilustrativnosti, která vytváří klaunské řetězce skládání a rozpadů skutečnosti. Je-li tato optická představa zachytitelná medii kina, multiscénografie nebo dokonce animace (míní se

¹¹ Viz KRÁL, Petr: *Groteska, čili, Morálka šlehačkového 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, obměňuje, mění, ona si s nimi i zahrává, hraje, stávajíc se tak jakousi **metahrou**. Ve všech rovinách textu a inscenace, nejrůznějšími způsoby a postupy. Vytváří-li každá divadelní hra jistou iluzi, ať už iluzi skutečnosti, nebo iluzi hry, je tato iluze vždy spojena s **poloviční vírou** (halfbelief), která umožňuje esteticky se kochat i rozhořčovat Jagovými intrikami a nestřílet přitom na jejich zločinného původce. Každá smysluplná divadelní hra se hraje v napětí **mezi iluzí a deziluzí**. HOŘÍNEK, Zdeněk: *Paradoxy hry. Divadelní Revue*. 2003, roč. 14, č. 4, s. 3-10. ISSN 0862-5409

¹³ Caillois vidí a poznamenává tuto souvislost mezi hrou a lidským tělem například v pouštění draka. Zmiňuje se, že toho si povšiml už Kant, a odkazuje na příslušnou bibliografii (cit. práce s. 51.). V rozšířeném plánu by se to dalo vztáhnout i na všechny hry s míčem, v dnešní době i na všechny počítačové hry s imitací časoprostorových parametrů. V literárním díle se ovšem také může promítat přítomnost autorovy instance skrze instanci vypravěče do samotné podstaty uměleckého světa (diegeze). To je další důvod, pro který často výklady Osudů procházejí analýzou autorovy osobnosti nejenom z hlediska podstaty umělce, ale i z hlediska její kulturně-psychické a emocionální stránky.

vynikající Trnkův film) je už jiná věc, ale nelze popřít 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 díla můžeme 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 nediegetická, 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 spočívá především v „myšlenkovité“ komice, komika **hry ve vyprávění** v celistvé situaci, v postojích scénických, popisově ilustračních a dějových, ale u obou je konstituující složkou inkongruence;
- E. „chudý“ jazyk vypravěče se s přímou řečí postav diegetické roviny spojuje při vytváření komických situací anebo svět tytéž situace kolem hrdinů konstruuje jako nosič hmotných, obrazných a významových struktur;
- F. chudost jazyka je záměrná, funkční: stručnost výrazu umožňuje plynulejší hravou kombinaci mezi skutečnostmi, poznamenává operační 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

výběrů lexikálních prostředků, účelná a zhuštěná syntax, syntetičnost v struktuře fráze, emocionální nezaujatost, statistická konstatace faktů, 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 největší hra díla, enigmatičnost Švejka, kterou ruský švejkolog S. Nikolskij určuje jako recesní hru s čtenářem;
- I. aspekt *ludus* v plánu výstavby situací se projevuje v jejich strukturování a předvádění na půdě reality prostředky paradoxu a groteskní výjimečnosti, na hranici možného, ale nepravděpodobného;
- J. nediegetické vyprávění Osudů je metahrou, která si zahrává se všemi hrami v díle a všechny situace předvádí jako živou optickou představu mediem slovní ilustrativnosti.

3. *Tři principy situační komiky a dějové 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 Osudů 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 Bendera, ve velké míře v Nušičově 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 důrazností, zvláště v propojenosti paradoxu s realitou, jak v Haškových Osudech. Konkrétněji – **v znázornění reality jako paradoxu a paradoxu jako zcela reálné složky skutečnosti.**

Ovšem se nesmí zapomínat, že pojem *ludus* – aspekt hravého zmocňování se něčeho – je odlišný od Boreckého termínu *ludismus* (řeceno parafrází – *hravost, která umožňuje, abychom našli v inkongruenci jako ve hře specifické uspokojení, radost a zálibu*).

Ludus existuje v plánu nediegetické narace jako vypravěčův postoj v modelování světa diegeze, ale existuje i v plánu diegetickém, když vyprávějí postavy románu jako jiná narativní instance. Proto budeme odlišovat ***ludus* zobrazující** (vypravěčův) a ***ludus***

zobrazený (postavami díla předváděný, vyjma Švejka pro kterého jsou samostatný klasifikační parametry). Bylo již řečeno, že komika situace má tři základní typy. Princip *ludus* je představuje typ vysoce organizované hry, která znaje regulaci a dodržuje pravidla.

Typ primitivní infantility 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 účinnější 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 světonázoru 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 mořská etuda se sledím ocasem poručíka Dankla je zkřížení 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 čtyři základní herní kategorie. Princip *paidia* není tak častý 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“ dětského 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 *παιδεία* s významy: 1) výchova; 2) vzdělání; 3) kultura. Ovšem jde o slovo *παίδι* s významy: 1) hra, zábava, žert; 2) zápas. Jak *παιδεία* tak i *παίδι* jsou deriváty slova *παῖς* s obecným významem „dítě“. Ještě je známo sloveso *παίζω* s významy: 1) hrát, bavit se; 2) hrát na hudebním nástroji; 3) žertovat, vysmívat se. Etymologicky pojato je Cailloisův výběr slova *παίδι* (o němž pojednává i Huizinga v *Homo ludens*) pro obecný význam „infantilní, primitivní, živelně 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 nějak.** 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 sešitů kadeta Bieglera a výroků poručíka Duba až k telegramům šíleného brigádního generála. Komika jak v puerilismu, tak i v aspektu *paidia* je především záležitostí vyprávění čili způsobu vytváření situace.

Ovšem v puerilismu se výrazně uplatňuje protiklad významné Bergsonovy koncepce smíchu, protiklad „přirozenost – mechaničnost“, který se stává jádrem inkongruentní konfigurace. To je jediný styčný bod Bergsonovy teorie a hravého modelu Osudů, jeho názory jsou velice dobře aplikovatelné v jiných komických technikách a postojích díla, ovšem v rámci komiky hry se dají uplatnit jen na půdě puerilismu.

Ovšem základní antinomie Bergsona „přirozenost – mechaničnost“ 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, podvědomá sociální korekce vůči nepřirozené mechaničnosti, se v našich úvahách nedotkneme, přestože bezesporu představuje jeden z nosných sloupů v teorii komiky.

Třetí typ komiky situace – *ludus*: vypravěčův *ludus* jako metahra – slučuje realitu s paradoxností a v ohnisku inkongruentního střetnutí 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 čtyři aspekty herního chování a konfigurovat se s nimi.

*B) Uskutečnění situace jako dějové jádro – rozlišení oproti aspektu *ludus**

Situační 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 – vůbec celý obrazný, předmětový a prostorový úsek světa a k němu patřící 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“ zetěm) nelze mluvit o aspektu

ludus. Tehdy už jsme na půdě *akční realizace situačního řetězce*, kde rozhodující slovo má **dějová kontinuita**, předmětový svět, **řeč a chování postav**, více vystupuje **dialog** a **průběh děje** je ohledně hravosti relativně samostatný – „emancipován“ od častých ludických záběrů nediegetického vyprávění.

Uskutečnění situace je **dějové jádro** velkého a mnohotvárného komického situačního spektra, kam patří také všechny diegetické složky vyprávění všudypřítomného narátora (exegetického tj. vysvětlujícího komentátora a nediegetického vypravěče), zejména popisy všech jednotlivých situačních průběhů. S ohledem na vyprávění všudypřítomného narátora zdali daný situační diegetický prvek, prvek vyprávěného světa, patří aspektu *ludus* nebo obecnému uskutečnění situace, **rozhoduje hravý impuls vyprávění**: pokud existuje, je to *ludus*, pokud ne, je to „pouhé“ situační 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 dějovém jádru jednotlivých situací, v diegetických referencích vyprávění všudypřítomného narátora a v živých dialozích uměleckých postav, ale nebudeme se u toho zdržovat a je také do jisté míry zbytečné to rozvádět. A to z následujících důvodů.

1. Hrová komika Osudů těží především ze Švejkova vyprávění a vyprávění ostatních postav, je výrazně verbální a inovační postupy by měly hledat nové prostory interpretace hlavně v této oblasti typické pro Haškův román .

2. Dějový situační plán je i bez toho bohatě zastoupen a analyzován jako pozadí nejrůznějších projevů komiky v souvislosti s přehledem karnevalového a zčásti i hrového modelu, takže byl nepřímo naznačen.

Ale přesto jen letmo zmíníme možné směry analýzy hrové komiky na základě tzv. **situačního uskutečnění** – čili naznačíme komiku hry v situacích, kde není Švejkovo vyprávění a kde není postoj *ludus* – vypravěčův či hrdinův (zobrazující nebo zobrazený).

Mimikry je hra paní Katy se Švejkem, která zahaluje své chtíče inscenací vojenského rozkazu.

Agon je vystupování kadeta Bieglera před celým důstojnickým 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 vůbec k destabilizaci religiózních hodnot.

Alea je významná situace s vypitím láhve koňaku – i přes citelné agonální složky převládá postup sázky, ponechávání události štěstěně (je-li tam pumpa nebo ne). Samotný souboj mezi Dubem a Švejkem je alegorický, má povahu sázky.

Ve všech čtyřech epizodách všudypřítomný vypravěč „neutrálně“ popisuje dějový a věcný arzenál situace, nezahrává si s jejím ztvárněním – to je ponecháno dialogu, věcným souvislostem, hlavně průběhu děje. 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 průběhu jednotlivých situací. S touto předběžnou domluvou pokračujeme dál v představení dvou typů plánu *ludus*.

4. Ludus zobrazující a ludus zobrazený

A) Paradoxnost na pozadí reality

Pro tady zaujímané stanovisko je situace **systematický, slovy vizuálně naznačený souhrn dějů a pohybů, událostí a výkonů v určitém umístění skutečností, prokreslený replikami účastníků**. V záměrně propracované nesourodosti tohoto souhrnu vzniká a končí jednorázová komická akce. Situace může vykrytalizovat (a často v Osudech i krytalizuje) v rámci pouhé jedné etudy. Respektive splynutím takových situačních mikroetud se může vytvořit větší, časově a perspektivně prohloubená situace, v níž komické akce na sebe navazují a tvoří nějaký větší kompoziční celek. Právě cesta polního kuráta domů je makrosituace na kompoziční úrovni podkapitoly, sestavená z mnoha malých pestrých, prostorově, vizuálně a intonačně zafixovaných etud halucinačních blábolů a zákroků. Nazveme ty dvě roviny situačního formování – „etuda“ a „scéna“, přičemž lze upřesnit, že situační etuda má výrazně **fragmentární charakter**. V tomto ohledu se může nemalá část Švejkových historek považovat za scénu plnou jednotlivých etud (například o cikánu Janáčkovi), která tvoří spolu s motivačním podnětem okolností scénu rámcovou. Osudy skýtají neuvěřitelně *bohaté vizuální plátno s výraznými – ovšem velmi často fragmentárními – obrazy, pohyby a ději*, jež tvoří nekonečný navazující situační řetězec. Chápat ty živé skutečnosti jako optickou mezeru znamená prožívat dílo povrchně.

Přesto zdejší nepřímý protiklad vůči stanovisku E. Klose je jenom formální. Toto stanovisko na významové rovině je dobře odůvodněno. 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 upřesňuje svou motivaci: „*to jsou spíš fejetony na groteskní témata, než akčními příběhy, odkoukanými takzvaně ze života*“. Dále jsou uvedeny i jiné argumenty, podporující tento názor zejména z pozice „filmaře“. Situace v *Osudech* 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 nepodněcují. Klosovy idee jsou pravým důkazem zde zaujímaných stanovisek:

- to jsou „*spíš fejetony na groteskní témata*“ – je to tak, pociťuje se to zvláštní prolínání paradoxu a reality, máloco ze „Švejka“ opravdu potkáme v životě;
- nejsou „*akčními příběhy odkoukanými ze života*“, „*zdá se, že rozvíjení příběhu ho nezajímá*“ (tamtéž) – je to tak, pro komiku *Osudů* je typická řetězovitá návaznost situací, omezený rámec krátkých událostí, akčnost 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 nepravděpodobného;
- „*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 improvizacním, hravém modu kabaretu.

Další odůvodnění 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 věc a každý detail – i když letmo podány – ostře zdůrazňují své podstatné obrysy, sytí se vizualizační perspektivou právě na pozadí této uvolněné a nezátížené scénografie.

K tomu značně přispívá i „bledý“ jazyk vyprávění. Každá situace má pevně stanovený akční průběh a optickou představu, která avšak v ději rychle mizí, vytlačena následující. Taková mrštnost uměleckého popisu, která se zjevně podobá demonstrované

neprofesionálnosti, neliterárnosti, nedbalosti atd. je naopak – svědectvím vysoce organizovaného jazykového „režimu“ vyprávění, které má jeden podstatný cíl: hravě sloučit skutečnosti v paradoxní mozaiku. Hra vyprávěných, vyprávěním strukturovaných situací, je cílevědomě prosta ornamentů, póz a podrobností, směřuje ke komickému vrcholu a pokračuje. Přitom poutá čtenářskou pozornost, odvádí ho od zakotvení a pozastavení v mezích jednoho celku, zasypává ho novými skutečnostmi a událostmi. Tak přirozeně se prosazuje dojem, že autor nechává skutečnosti, aby mluvily samy o sobě (*aby věci mluvily jakoby samy*), prosazuje se názor o referující funkci vypravěče, o prezentaci událostí, o přednosti skutečnosti před literárním počínáním, celkem o *skutečnostním charakteru Osudů*.¹⁵ Věcem je nesporně dána přednost, protože jsou objektem hry skládající se vizuálně do pestré mozaiky reality a paradoxu. Celek a monolitnost by zatěžovaly rychlou obratnost, právě kinematografickou směnu pohledů, referencí, pozorovaných objektů v jejich uceleném směřování k slepování nepatřičných momentů na pozadí reality (generálský rozkaz o organizované návštěvě latrín, vymyšlení ruského „špiona“, popletená šifra v románu von Ludwiga Ganghofer). Je zbytečné uvádět, že to jsou groteskně vyvrcholené *komické situace na hranici možného, ale nepravděpodobného*. Otázka je, jakou cestou je to vyvrcholení dosaženo, jak se vytváří onen kaleidoskopický svět ubohých marionetek, ve kterém je jádrem smíchu šílenství a paradox a nosnou plochou – realita.

Scéna s opilým kurátem Katzem svědčí právě o tom hravém řazení skutečností. V naprostém alogickém nesouladu všechny paradoxní projevy alkoholické deviace, juxtaopozičně navazovány v scénickém řetězci na pozadí skutečné jízdy drožky, působí základní, organický dojem nesourodosti. Navíc samotný pojem reality je zase paradoxně rozdvojen v zmateném vědomí Katze. Jeho perceptivní hledisko se představuje v zcela deformované, halucinogenní optice jako zvláštní Katzova „realita“ na půdě reality. Ale vzhledem k hledání podobných vztahů a účinků je opilecké téma blahodárné.

Avšak komičnost nespočívá jen v těchto snadno konstruovatelných nesourodostech, ale také v pohybu mezi vizualizačními „jednotkami“ jazyka nediegetického vyprávění a opileckými etudami. Suchý, pragmatický, referující jazyk vyprávění aktivně koresponduje s chaotickými ději a nápady polního kuráta. Lakoničnost vypravěče řídí rozvášněná hrdinova slova, mění rychle a dovedně jednotlivé epizody diegeze, obměňuje hlediska (např. zjevnou a

¹⁵ Oslabení role vypravěče je tedy projevem **skutečnostního charakteru Osudů**, respektive jejich výchozího postupu, usilujícího o dojem nezáměrnosti, o to, **aby věci mluvily jakoby samy**. Co nejjednodušší pojmenování věci samozřejmě nemá znamenat nedostatek jazykové péče. BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 255 s. ISBN 80-202-0294-3

znovu velmi krátkou, a přesto účinnou konfrontaci perceptivních hledisek najdeme v další kapitole: "*Vidíte, pánové,*" *mluvil ke skříni a ku fikusu, "jak se mnou nakládají moji příbuzní.*), baví se radostnou zálibou skládat nepatřičné, neslučitelné prvky do celku fragmentární groteskní situace, kde je „*navzájem neslučitelné „smysluplně“*“, „*organicky*“ *propojeno*“.¹⁶

Celkově to jsou zřejmé rysy hravého aspektu *ludus* v modelování situační komiky
Osudů:

- juxtapoziční řazení skutečností;
- operační distance jazyka vypravěče;
- jeho záměrná ekonomičnost orientačního, zobrazujícího a dekorujícího rázu;
- střídá následnost paradoxních jevů na pozadí reality;
- účelné směřování ke komické kulminaci;
- nakonec i plynulost, nezastavitelnost, „unášející“ dějová linie díla (Finkovými

slovy *hra nás unáší*)

Znázorněme to.

Na začátku jízdy drožkou feldkurát vidí v Švejkovi dámu. Zjevný náznak jeho matné percepcie je přimhouřené oko (*obraceje se k Švejkovi, otázal se, přihmuřuje jedno oko: "Jak se vám dnes daří, milostivá?"*). Tento skromný detail prozrazuje něco víc než pouhou grimasu – například to, že se opilci „dáma“ líbí, podporuje dojem určité intonace otázky, dodatečné mimiky. V této scéně je použito hodně přechodníků přítomných, což je velmi účinný prostředek pro rychlý spád hrdinových i vypravěčových promluv. Dále opilý Katz vidí dvojité a rozpoznává vedle „dámy“ jejího „dospělého syna“ tj. zase Švejka. Vyprávění se nezmiňuje o tom, že vnímání alkoholika je nepřírozeně odlišné, tedy že nejenom vidí dvojité, ale že oba obrazy jeho multiplikační recepce jsou odlišné: jen poskládá ten paradoxní prvek vedle a pokračuje. Inkongruentní protiklad má ke čtenáři promluvit sám („*aby věci mluvily jakoby samy*“ – P. Blažíček), vyprávění rychle chystá další situační mikroetudu podle hesla „**stručnost – překvapivost – účinnost**“. Další věta začíná Švejkovým imperativním

¹⁶ Grotesknost **spočívá ve spojení navzájem neslučitelného**. To platí o komicnosti vůbec, grotesknost však tvoří speciální typ komického, a přitom nepatří jenom do jeho rámce, nemusí působit komicky. Za prvé na rozdíl od komiky jako takové k dojmu grotesknosti nestačí, aby byly spojeny neslučitelné jevy, akce, situace či myšlenky, u nichž nehraje podstatnou roli, zda jsou z téže, nebo z různých významových oblastí. V grotesknosti jde právě o **různost, specifčnost celých významových kontextů**: prostřednictvím různorodých jevů, akcí či situací **jsou uvedeny do vzájemného vztahu neslučitelné životní oblasti** (a jim odpovídající postoje). To je dobře vidět na groteskně působících surrealistických kolážích, které přenesou různé jevy z jejich vlastních kontextů a vytvoří z nich nový celek tak, že se v něm konfrontují navzájem úplně si cizí „světy“. Grotesknost, za druhé, může působit komicky, ale nemusí: ke groteskní konfrontaci neslučitelných významových rovin stačí, když jsou postaveny prostě vedle sebe (jak tomu bývá právě ve většině surrealistických koláží, které jsou bizarně groteskní, ale ne komické), kdežto pro dojem komicnosti je třeba, aby **navzájem neslučitelné bylo „smysluplně“**, „**organicky**“ **propojeno, aby tak vznikla jednota natolik vnitřně rozporná**, že jeden její pól je de facto diskvalifikován. BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 112. ISBN 80-202-0294-3

výkřikem („Sedneš!“), a až potom následuje vypravěčův komentář, že feldkurát se pokusil vylézt na sedadlo. Ostrá dynamika, razantní obrat oproti předcházející epizodě, otočené pořadí příčinně-důsledkových stop hravě a živě 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, řekl tesklivě: „Paní, dejte mně první třídu“*). Konfrontace mezi dvěma „dámami“ je další složkou komického účinku, ale jeho ostří je ironicky hodnotící prvek „tesklivě“, patřící podle Schmidova třídění hledisek do plánu ideologie (podle Uspenského by to bylo plán psychologie). V něm vyznívá ne tak hrdinův perceptivní plán a objektivita vyprávění, jako hodnotící postoj vypravěče, ovšem má i zřejmý intonačně-scénický náboj: smutné Katzovo mumlání před chystanými zákroky je pojmenováno vznešeným, každopádně ne neutrálním, lexikálním prostředkem, který je v naprostém protikladu s jeho záměry (*Učinil pokus spustiti si kalhoty*). Velmi lapidárně, vyprávění vyjevuje přesně ty složky situace, které mohou dějově zaplnit a intonačně „ozvučit“ její prostor tak, aby se v paradoxní blízkosti ukázaly skutečnosti, které prudce splývají do **triumfální komedie okamžiku** (Švejk – dáma – flirt – syn – lezení na sedadlo – paní – záchod – kalhoty).

Vyprávění skládá situační jednotky vedle sebe s naprostou hravou zálibou. Další odlišnost vůči Švejkovým historkám je to, že pokud Švejkovo vyprávění si hraje se samotným aktem slova a kombinuje prvky situační s prvky *hravé plynulé imaginační sugesce*, přičemž je důraz často dáván na imaginaci, nediegetické vyprávění si zahrává s čtenářem podle koncepce Nikolského, ale především s *obrazovým a dějovým vytvářením fragmentárních inkongruentních situací*.¹⁷

¹⁷ Čím se liší situace v Švejkových historkách od situací nediegetického popisu, je otázka složitá především kvůli tomu, že způsoby situačního konstruování jsou velmi blízké. Nediegetické ličení (nejen exegeze) je však více „odpovědné“ vůči přirozenosti románového toku, jeho paradoxnost se pohybuje, jak už bylo řečeno, na rozhraní neuvěřitelného, ale možného, pokud Švejkovy historky občas inklinují k nepřestavitelnému. Řečeno jazykem švejkologie panuje v nich groteskní nadsázka, jež je v nediegetickém vyprávění – s výjimkou některých emblematických epizod – mírně redukována. Za druhé je Švejkovo vyprávění mnohem impulzivnější a dynamičtější ohledně změn popisů, obrazů a nárysů. Ale nejpodstatnější rozdílný rys je, že Švejkovo vyprávění je ohledně formální (nikoliv však významové) propojenosti s vedlejšími hlasy a řečmi izolované, uzavřené, celistvé, podle Mathausera – blokové („*hladkým a masivním blokem monologického slovesného materiálu*“ – cit. práce s. 180.); a na rozdíl od něj jazyk nediegetického vyprávění aktivně koresponduje s řečmi hrdinů a promíchává se s nimi. Proto komika hospodských historek je samostatná, je to útvar nadřazený, obdařený sebereflexí: zahrává si nejenom se situacemi, ale sama se sebou a významově sahá i za svůj rámec v plánu dějové přítomnosti. Proto jí byla věnovaná zvláštní pozornost. Hra se situacemi ovšem má odlišné instrumentarium, odlišné priority. Částečně se její pole kryje s polem Švejkových historek, které jako komické univerzum v románě obsahují v sobě všechno, ale má také i svérázné dimenze, a proto je zapotřebí věnovat 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 spočívá obrazotvorná rychlá střídání perspektiva naplňování scénografického prostoru, v čemž se i projevuje aspekt *ludus*: uchopit typické projevy skutečnosti ve věcném a dynamickém plánu, převést je co nejekonomičtějším způsobem na verbální úroveň, prolnout realitu s paradoxností, zdůraznit některé složky, které směřují ke komickému střetu.

To je systém pravidel hravé tvůrčí nálady. Proto vypravěčův 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 intonačně), ilustrujícím, s implikační ilustrativností, s odkazováním na krátké gestové průběhy prostřednictvím „slepého vnucování“,¹⁸ nebo lépe řečeno *stimulování představitivosti*.

Nejdůležitější indexální složky jsou ty, které vytváří dojem určitého intonačního průběhu repliky (**int-ind**) a doprovázejícího gesta nebo mimiky (**gest-ind**). Obyčejně indexální složky jemně doprovázejí základní funkci referující. Nezřídka se projevuje i v širších, příčinně-důsledkových souvislostech. Například epiteton „tesklivě“ kromě toho, že obsahuje indexální gesto mimické a intonační kromě toho, že skýtá optické představy v plánu možné režiséřské 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 počínáním. Dál vypravěčův záměr nepokračuje. Interpretace naznačené emocionální nálady v jejích souvislostech s okolnostmi reality (drožky) a matné, paradoxně zkreslené reality (veřejného záchodu) jsou ponechány čtenáři. Ovšem ten zvláštní Katzův „stesk“ za všech zmíněných okolností podněcuje komickou recepci, a právě v tom spočívá zvláštní půvab Haškova umění strukturovat prosté, ekonomické, mozaikovitě, ale v nesourodosti svých prvků významově propojené situace. Tato „tesklivá“ duševní dispozice opilce je mnohem komičtější, než by mohly v tomto okamžiku

¹⁸ Индекс есть знак, который бы сразу утратил свое характерное свойство, делающее его знаком, если убрать его объект, но не утратил бы этого свойства, если бы не было интерпретанты. Таков, например, какой-нибудь предмет с дырой от пули в качестве знака выстрела; ибо без выстрела не было бы никакой дыры, но сама дыра там есть, неважно, достанет ли у кого-нибудь умственных способностей связать ее с выстрелом или нет. [...] Индексы можно отличать от других знаков, или репрезентаций, по трем характерным признакам: во-первых, они не имеют никакого значимого сходства со своими объектами; во-вторых, они относятся к индивидуальностям, отдельным единицам, отдельным совокупностям единиц или отдельным континуумам; **в-третьих, они направляют наше внимание на свои объекты посредством слепого принуждения.** ПИРС, Чарльз: *Избранные философские произведения*. Москва: Логос, 2000. s. 218, 221. ISBN: 5-8163-0014-8

být emoce klidu, agresivnosti nebo nervozity – napovídá, že asi podvědomě opilec cítí, že je chystaný výkon nepřipustný. Inkongruence je ještě obohacena novými nesourodými prvky – prvky podvědomé, skoro zvířecí autoreflexe. Interpretace je možná součástí indexu jako znaku, ale není povinná: podle Peirce předmět s dírou od kulky neztratí svou znakovou povahu, pokud nebude existovat interpretátor objektu, výstřelu. Čtenářům neochotným pobavit se principem *ludus* stačí i pouhá reference vyprávění, jeho povrchní věcnost.

Velmi názorný prvek indexální složky kauzální (**kauz-ind**), který dobře ilustruje tuto definici Charlese Peirce, je začátek následující kapitoly: *Když ráno vstoupil Švejk do pokoje k polnímu kurátovi, našel ho ležet na pohovce úsilovně přemýšlejícího, jak se to mohlo stát, že ho někdo polil tak zvláštním způsobem, že se přilepil kalhotami ke kožené pohovce.* Samozřejmě je tady podroben výsměchu samotný princip interpretace ve prospěch hlasu skutečností, jež mluví samy o sobě.

Interpretace indexálního prvku mezi důsledkem a příčinou jen obohacuje komické spektrum nesourodosti. Dobrý příklad 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 nadporučík Lukáš mohl pomyslet, že mu jeho ordonanc snědl polovinu „nadívaného holouběte“ (objekt znaku – nepoctivost a lakomost).

Velmi komicky působí indexální odstín intonace nebo gesta v některých letmých fixacích proměnlivých Katzových nálad, které stimulují čtenářskou představivost, navádějí pozornost na objekt „slepým vnučováním“, třetí příznak Peirce: *dostal najednou záchvat melancholie (int/gest ind), se zoufalou, upřímnou beznadějností (int-ind), mluvil s nadšením (int-ind), stal se sdílným (int-ind), říkal něžně (int-ind.), dostal básnickou náladu (int-ind), a jeho kikeriki vítězně znělo z drožky (int/gest-ind).*

Je jasné, že citované pasáže obohacují plasticky scénografii situace, ale kromě referujících a popisné povahy mají něco navíc. V rámci situace vzniká obraz ukazovací, kategorizační s implikační a variabilní optickou náplní, například jak kurát křičí „kikeriki“ a při tom mává „křídly“, natahuje krk atd. Přesně podle formule „když Otto Katz imituje hlas kohouta“ (podoba znaku) – „znamená to, že se odehrálo to a to“ (objekt nebo význam znaku). Samozřejmě jde o vztahy v izolované a jedinečné situaci, přesně podle formulace Peirce: shoda mezi znakem a objektem není značná (první příznak definice), a naopak – každý index se vztahuje na individualnost, na izolovanou jednotku (druhý příznak Peirce).¹⁹

¹⁹ Pokud odstraníme objekt, podníčenou představivost (bereme slovo „kikeriki“ jako znak i s indexálními vlastnostmi), indexální složka zanikne, zůstane stručná faktografická reference akcí pomocí onomatopoi. Jestli však některý čtenář nepochopí interpretaci mezi znakem a objektem, vlastnosti indexu nezmizí.

Přesně tato indexální složka skýtá ke komplexu představivosti tu zvláštní optiku, těžce uchopitelnou na filmové pásce. Přidáváním indexálních složek situace k jejím základním složkám referujícím se vyplňuje její

Pokud v Švejkových historkách šlo o představivost hravě přetvářející, o splývající obrazy a významy, rodící novotvary imaginace, o představivost typu **asociační metamorfózy** (o transformaci), v situační obraznosti hrajícího si jazyka jde o představivost typu **asociační 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 důstojnického baráku „v dobré náladě“ a „měl čepici obráceně“ a přitom Mikulášek zasalutoval sedě 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 Osudů.

Ale potom je další ilustrace pohybujícího se Švejka, která je výsledkem podnětu těchto vět: „*Švejk lezl vážně do svého vagónu. Měl 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) Některé postoje ludus v ztvárnění situace

Všechno zatím směřovalo k důkazu, že bledý jazyk nediegetického vyprávění obsahuje hlubší a bohatší vizualizační a „dramatizující“ sílu než se povrchnímu pohledu zdá, a to právě v popisu situací. Taková je například Katzova věta „*Ale tahle borovička byla z nějakého dřevěného líhu a olejů. Podívejte se, jak krkám.*“ (Kn. I, kap. 10/3). Jazykový náznak je podnět vybavit si možné a potenciálně bohaté intonační a gestikulační odstíny této etudy.

Podobných účinných projevů komiky v indexálních složkách hrajícího si vyprávění je nemálo, ale je nesporná pravda, že ten jazyk je převážně referující. Například zase za jízdy

dekorativní, 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 pořadí, kdyby se odehrávala imitace, která by svou podobou kohouta reprezentovala. Ikonické je jenom „kikeriki“ jako každá onomatopoeie, ale ne i následující „vítězně znělo“, které kategorizuje nějaký typ chování a implikuje příčinně 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 třetí skutečnost: obraz stroměčku o vánocích neodkazuje na pravý jehličnatý strom, ale je symbolem kalendářní změny, sváteční nálady, dáreků 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 Katzově „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 „vítězně znělo“, pak je naznačena **příčinná souvislost mezi jeho podobou a jeho významem** (určitý komplex chování se všemi možnými obrazotvornými variacemi v ukazovacím modu „tak“). Viz ČERMÁK, František: *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004, s. 27. IBSN 978-80-246-0154-0

drožkou jsou v mezích jedné věty do rámce situační etudy shrnuty tři akce, každá jen letmo naznačena (referativně, zčásti indexálně), zato v plánu obrazotvorném široce rozhýbána: *Chtěl patrně zahvízdat nějakou melodii, ale místo toho řinulo se mu z pysků takové mohutné prrrr, až drožka stanula* (Kn. I, kap. 10/2).

Situační vytváření začíná pohybem z mlhavých prostorů hrdinových podnětů, nejasné ani všudypřítomnému vypravěči (o čemž mluví užití slova „patrně“). Připomeneme, že vyprávění může kombinovat vlastní perceptivní hledisko s introspekci narátora do vědomí hrdinů – tj. popisovat ho spolu s jeho vnímáním jako objekt,²⁰ a přitom zachovat vlastní perceptivní hledisko. Slovo „patrně“ je ovšem náznakem zřejmé perceptivní a kognitivní distance od kurátova vědomí. Naproti tomu když je popisováno intenzivní Katzovo přemýšlení o tom, že ho někdo polil na kožené pohovce, vyprávění používá introspekci. Nejasnost podnětu (**vypravěč už není absolutně všudypřítomný**) a následující předpoklad vytvářejí první fázi hravé strukturace situace, jež znázorňuje příčinný, indexální vztah mezi denotátem (nějakou melodií) a formou znaku (prrrrr).

První fáze – **fáze záměru** – je nějaký matný psychologický základ, už komicky prodchnut nejistotou vypravěčovy percepce („patrně“), 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, účinnějšího uskutečnění komiky).

Následuje popis prvků komické inkongruence – **fáze realizace**, přelomu mezi záměrem zahvízdat melodii a jeho naplňováním. Ten popis zdůrazňuje především situační složky dějové, zbarvené ironickým hodnocením slov „řinulo“, „pysku“ a „mohutné“. Ne vždy je jazyk niediegetického vyprávění neutrálně pozorující a referující – obyčejně vyjevuje své ideologické hledisko právě v ostří komického střetu.

Další věta, **fáze výsledku** „až drožka stanula“, je založena na složkách dějových, ale i vizualizačních. Ekonomický princip niediegetického vyprávění se vzdává podrobnějšího popisu v prospěch razantní sekundární inkongruence: mezi záměrem reprodukovat melodii (v plánu reality) a zastavením koně (v plánu možného, i když nepravděpodobného). Tak se promíchává **paradox výsledku** se zcela přirozenými **reálnými charakteristikami situace**. Zastavení drožky ve své skromné popisující referenci naléhá na

²⁰ Техника изображения мира таким, каким его воспринимает персонаж, предполагает интроспекцию нарратора в сознание персонажа. [...] Интроспекция и перцептивная точка зрения – это разные вещи. Первая относится к сознанию персонажа как объекту, вторая – как призме восприятия. [...] Описание с перцептивной точки зрения персонажа, как правило, окрашено оценкой и стилем того же персонажа. Но это не обязательно: в планах перцепции, оценки и языка точки зрения могут не совпадать. ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003, стр. 127. Studia philologica. ISBN 5-94457-082-2

asociační ilustrativnost sekundárního pořádku (leknutí koně, prudké zaražení, údiv kočího atd.). Ovšem celistvý dojem situační úplnosti, pohyblivosti, obraznosti a nakonec i komické efektnosti je schématicky přednesen jednorázovou komplexní prezentací v mezích jedné věty, složené z tří prostých, výborem nejdůležitějších dějových rysů, spontánním slovem a primárně konstatujícím tónem.

V plynulé důslednosti jsou navazovány podněty, obrazy, pohyby, abstraktní a konkrétní prostorové meze akcí (vědomí v deliriu, prostranství v drožce, prostranství ulice), které se plynule rozšiřují při každé nové stručné větě. Jedním mávnutím jsou všechny tyto situační jednotky zakomponovány do rámce výraznější optické kontinuity, v níž s hravou náladou, jež připomíná nezaujatost, nevážnost, neliterárnost, splynuly na pozadí reality s vyvrcholením nepravděpodobnosti, až paradoxního následku (melodie – zastavení koně). Tento Haškův výrok jako by byl zlehka přenesen na půdu Chaplinova filmu.²¹ Situační komika *Osudů* je v některých svých projevech velmi podobná komice filmové grotesky.

Jízda drožkou představuje některé aspekty herního principu *ludus* jako hru ve vyprávění, ale v plánu dynamiky. Ovšem ten může existovat i v zcela statickém aspektu – tak jako je v popisu polního oltáře. To není první popis „skvostu“ malířského umění v *Osudech*. V sakristii garnizonu při Švejkově seznámení s Katzem je také popsán obraz náboženské tematiky a v popisu je důraz dán především na emocionální náplň situační etudy rozehrávané na plátně:

Z druhé strany, z jiného obrazu, díval se na Švejka vyjeveně nějaký mučedník, který měl právě v zadnici zuby od pily, již ho nějací neznámí římsí zoldněři piloali. Na tváři mučedníka přitom nebylo znát žádného utrpení a též žádné radosti a mučednické záře. Tvářil se jen vyjeveně, jako by chtěl říct: Jakpak jsem vlastně k tomuhle přišel, copak to, pánové, se mnou děláte? (Kn. 1, kap. 9)

Bez ohledu na to, že se v zmíněné pasáži s velkou jistotou dá mluvit o parodickém zahrávání si s kompozičními principy, konkrétně s retardací, je důležitější, že hlas věcí, jež mluví „samy“, v situačních konfiguracích komiky skrze ideologické hledisko vypravěče mluví jiným hlasem. Na malovaném oltáři se v doslovně komixovém plánu vyskytují vedle sebe prvky vzájemně cizí, zapojeny do jedné groteskní situační etudy. Dojem zhuštěného, letmého průběhu jednotlivých „snímků“ je dán prostorovým členěním oltáře a principy malířské kompozice náboženských témat, které stojí na ojedinelých, ale známých

²¹ O porovnání Švejka s Chaplinovým hrdinou viz KUDĚLKA, Viktor: Haškův Švejk a Chaplinův Charlie. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 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 věcné ploše oltáře.

Znovu je komicky vyzdvižen výraz emoce na tváři, nebo přesněji – popis je doprovázen zjevnou či skrytou interpretací dané emoce. Kompozičním rámcem popisu je železniční motiv: oltář na začátku vypadá „*zdáli jako barevné tabule určené pro zkoumání daltonistů na železné dráze*“ a celistvý dojem všech barev obrysů a figur na konci je představen zvláštním připodobňováním „*Zdálky však to všechno splývalo a činilo dojem, že vlak vjíždí do nádraží.*“ V prostorových aspektech popis začíná přibližováním a končí vzdálením, a to je také provedeno tím běžným, povrchním, nenápadným jazykem.

Popisovaný vnějšek světce, boha otce a boha syna svědčí o známém nezaujatém jazykovém postoji. První „*řve hrůzou*“, druhý je „*jako loupežník Divokého západu*“, třetí „*celkem dělá dojem sportsmena*“. Kříž je připodobněn tenisové raketě, holubice trojice boží – slepici (konkrétněji plemenu „*bílých wyandotek*“), andělé okřídleným kočkám. Třetí součást 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 němčině nakonec prozrazuje význam té 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 dělá tento postoj unikátně haškovským, je – v souvislosti s formulací Cailloise, že se každý *ludus* snaží překonat překážku – **splývání paradoxu s realitou**, v tomto případě obrazně a rétoricky znázorněno jako nesporná hra s věcmi, pojmy a vizemi.

Obraz oltáře může být představen kinematograficky právě prostředky Mathauserovy polyekranizace. Věříme tomu, že by to podstatu Haškova díla změnilo v nadprůměrné míře, a možná i k horšímu.²² Ale to je jeden způsob, jak vyjevit některé ze stránek díla, které jsou konvenčními prostředky a přístupy kamery a jeviště nezachytitelné a přitom mají výrazný vizuálně scénografický náboj.

Princip *ludus* jako hnací síla konfigurace situací může být pozorován i v mezích vyprávěného světa, tedy v plánu diegeze, tj. pokud vypravěčův *ludus* je **zobrazující**. V dění Osudů 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 Laterně Magice není dobrý nápad). Zcela spravedlivě – polyekranizace by roztříštila 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 ostře vytyčuje a prozrazuje některé jeho postoje a přístupy v Osudech (kolážnost, paradoxnost, improvizáčnost) a blíží se ke Švejkově hře s vyprávěním.²³

Ovšem *ludus zobrazovaný* existuje v plánu románového dění v plánu diegetickém, hraje si například doktor Welfer, když popisuje „diagnózu“ kadeta Bieglera, hraje si sám Biegler se svým nadřízeným poručíkem Dubem za jejich společné cesty automobilem, a přitom to je princip *ludus* u Bieglera, u kterého jsou obyčejně všechny situace modelovány podle principu *puerilismus*. Mimo jiné dialog mezi oběma, jenž se odehrává skrze zavřené dveře „*splachovacího zařízení pro důstojníky u brigády*“ (Kn. IV, kap.3.), je situace v duchu haškovského humoru typu *ludus* zobrazující, která je mnohem komičtější než scéna s latrinengenerálem, a k tomu ještě přispívá i fakt, že se do situace a „důstojnického“ dialogu zapojuje i komentář vypravěče. V zásahu do dialogu se nejzřetelněji projevuje operační distance vyprávění, jeho dovednost rychle se pohybovat mezi věcmi, řídit je a vyzdvihovat efektní komické pointy. Jen dva dovedné a přesné výrazy (*hrdá odpověď* a *představoval se konkurent*) okamžitě dosahují vrcholu komického napětí, už předtím pečlivě připravovaného řazením situačních detailů

Když totiž již počtvrté poručík Dub dobýval se na záchod, dopáleně vykřikl: "Kdo je tam?"

"Kadet Biegler, 11. marškumpanie, batalión N, 91. regiment," zněla **hrdá odpověď**.

"Zde," **představoval se konkurent** přede dveřmi, "poručík Dub od téže kumpanie."

"Hned jsem hotov, pane poručíku!"

"Čekám!"

Tedy ve všech letmo zmíněných případech typu *ludus* zobrazený jde o situace, ve kterých zjevně jeden z hrdinů Osudů zaujímá nějakou „rolí“ vůči něčemu nebo někomu, snaží se ho „přemocť“ jako v zápasu s překážkou (Cailloise) nebo lépe řečeno modelovat ho podle svých nálad, představ, záměrů.

Respektive v nediegetické naraci „snaha“ vyprávění modelovat situaci v plánu zmíněné dichotomie „pozadí reality – paradoxní pointa“ je onou Cailloisovou „překážkou“, v jejímž překonání se projevuje aspekt *ludus zobrazující*. Vždy v těch situačních mozaikách koexistují rovina reality a rovina paradoxu.

²³ Ve vyprávění diegetických narátorů se také vyskytuje princip *ludus* – jako *ludus* zobrazovaný. Například v citované historce si se svým neúspěšným „zetěm“ hraje pán Bílek, který schválně nastoluje paradoxní žádost o ruku vlastní dcery na pozadí tradičního sociálního rituálu, ale zároveň tato situační scéna patří i do mezí Švejkových historek, kde fungují i jiné zákony.

Ovšem hraje si nakonec i sám Švejk – čili v některých 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 vypravěčem prozrazeno jako hra, pochopili to i hodující důstojníci. Sám Švejk explikuje svůj postoj *ludus* při vyprávění 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, učiněnej anděl na vojáky. [...] Von byl vám tak hodnej jako svatej Martin, kterej rozdával martinský husy chudejm a hladovejm. Když jsme přišli do Dolních Křálovic, tak dal rozkaz vypít celej dolnokrálovickej pivovar na jeho útraty, a když měl svátek nebo narozeniny, tak dal pro celej regiment navařit zajíce na smetaně s houskovejma knedlíkama.

Tady paradoxní nadsázka je zřejmá, 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 pořád 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 zmiňuje, 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 *Osudů* v širší míře. Tak podle hypotézy Nikolského o recesní hře se čtenářem jsou *ludické* (Cailloisův termín je odlišný od Boreckého termínu *ludistický*) postoje vyprávění ohledně neurčenosti postavy Švejka do značné míry dezorientační *ilinx*, proto i často Švejkův obraz působí dojmem nejistoty a zmatku. To není jenom zásluhou jeho neprůhledné tváře, ale i zásluhou hravého postupu vyprávění, který

narušuje „bilanci“ v recepci čtenáře. **Ludický ilinx** se přece projevuje právě v této trvalé strategii vyprávění, ne tak výrazně v samotném modelování situací.

V dadaistickém návalu nečekaných kombinatorických přechodů Katzových opileckých situačních etud vysvítá spletení aspektu *ludus* s herní kategorií *alea*. Vypravěčův improvizací postup vykazuje zřetelnější odstíny onoho modu, když hráč nečeká pasivně na rozhodnutí osudu a je schopen do nějaké míry ovlivnit slepou náhodu (vyprávění seřazuje „náhodilé“ psychopatologické podněty opilce) – podle Cailloise to lze pozorovat u herních automatů. Samozřejmě je možný i opačný výklad a ten je interpretačně bližší poetice díla: vyprávění si ludicky zahrává s konfigurací situace, aby dosáhlo podoby náhodných navrstvení dějů, žvástů, pohybů a nápadů – podoby **ludická alea**.

Vášnivá maniakálnost strážmistra Flanderky vymýšlet si špióna je nevědomý projev hravé kondenzace typu **ludické mimikry**. Dále přísaha před krucifixem, ke které oba muži v uniformě donutili babu Pejzlerku, je výborná ludická inscenace. Záměrný ludický projev mimikry je celé blamování desátníka v arestantském vagoně, kde vrcholí příběh o zemi France Josefa. Převlékání Švejka do ruské uniformy je následkem hravého podnětu kategorie mimikry.

Bylo řečeno, že Bergsonova koncepce nemá příliš velký prostor v komickém modelu hry Haškova díla. Opravdu v těchto situačních etudách a scénách, kde je impulz hry základním modelovacím stmelením protikladných, nepatřičných skutečností, se těžko dá uplatnit Bergsonův univerzální zákon o životní nepřírozenosti věcí, která vzbuzuje napravující sociální korektiv smíchu. Výborně by se dal tento princip aplikovat na putimského strážmistra, ale těžko na pana Bílka nebo na kreativní nápady Bieglera v střetnutí s Dubem. Principy hry, kde je nesourodost záměrně hledána, spojována v komické mozaice situace, jsou v Bergsonově modelu těžko vysvětlitelné. Protože komika ve hře nespočívá jen v protikladu těchto skutečností, v uvědomování mechaničnosti, ustrnulosti, automatismu, ale v **radostném nadšení z kreativního zdání**. Směšnost je promíchána s intelektuálním obdivováním, s podnětem se do té nesourodosti vžít a prožít její deformovanou „zákonitost“. Inkongruence se dá vyložit jako objekt smíchu, ale tato podstatnější složka komiky Osudů, zejména hravý smích, je spojena s intelektuálním nadšením nad výmyslem, projevuje se v prožití a v porozumění paradoxní zlomkovitosti a přesto celistvosti situace. Tuto složku intelektuální rozkoše z obrazu pokřiveného světa, která prožívá tvůrčí inspiraci, rozumí jí a mechanismům tohoto kreativního pokřivení, Bergsonova koncepce nevysvětluje.

A není vyměřitelné, co v komice Osudů převažuje, ale podle nás je to hravá záliba v kreativnosti, která v inkongruenci vidí evoluční postoj a strukturu a chápe komické

nesourodé dvojice jako směšné samy o sobě (objektově), ale i směšné jako pozitivní intelektuální poukaz na čísi tvůrčí výmysl (subjektově). Je to **radostná hra ze zdání**, pro kterou jsou nesourodosti generativní struktury **nekonečné možnosti volby paradoxu**, jenž má nahradit regulérní řád věcí. V komické fantazijní hře, jak ji nazývá americký kognitivní psycholog Paul McGhee,²⁴ se projevuje zvláštní postoj intelektuálního nadšení nad kreativitou.

Projevuje se ovšem i něco dalšího: **zvláštní postoj sebezpozorování** během pozorování a uchopení nesourodosti. Protože každá hra odkazuje zpětně na hrajícího si, který pociťuje jak v objektu hravé metamorfózy, tak i v jejím tvůrčím subjektu, a nakonec také i v sobě, jejím recipientu, božskou moc „bláznovství“, nevyčerpatelnou možnost volby paradoxu. Tj. hravá komika není jenom komika pozorující, jež vzniká z inkongruentního střetnutí dvou protikladů (*objektu komiky*), ale je také komikou zúčastněnou, jež staví na inkongruentní kolizi mezi tvůrčí kreativitou (*subjektem komiky*) a vnímající ji myšlenkou (*recipientem komiky*) na jedné straně a uspořádaným kosmem na straně druhé.²⁵ Jinak řečeno v pochopené komice hry je jako inkongruentní prvek vtažen a zasvěcen sám její pozorovatel.²⁶

Tento typ komiky je nepřístupný konvenčním metodám Bergsonova popisu smíchu v situaci. A to proto, že tzv. „mechanická nepřírozenost“ je záměrně hledána, operativně užívána, ale ne za účelem konfigurování jednostrunné diskrepantní opozice, ale za účelem **kooperace mezi objektem inkongruence, jeho subjektem a jeho recipientem**.

²⁴ V sedmdesátých a osmdesátých letech učinily osobnost Paula McGheeho známou jeho práce o ontogenezi humoru. Za základní předpoklad jakékoliv humorní zkušenosti předpokládá inkongruenci, percepci nesourodého, nepřiměřeného, nesmyslného vztahu mezi věcmi, 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 němž 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 konečnost a z ní vyvěrající směšnost na pravou podstatu člověka. Jedná a chová se podstatně, když konečnost bere na svá bedra a soustřeďuje ji ve své osobě tak, že sám sebe zesměšňuje. Protože se umí své konečnosti (omylnosti, podmíněnosti) smát, **dokazuje v této směšnosti lidskou velikost**. Sám na sobě provádí experiment. Koncentruje v sobě veškerou směšnost obsaženou v konečnosti, a tak osvobozuje lidi ze zajetí konečnosti trapné a malicherné, která sama sebe bere příliš vážně, protože se zhlédla v důležitosti a nepostradatelnosti své osoby. Švejk patří do rodu **božských komediantů**. KOSÍK, Karel: Švejk a Bugulma neboli Zrození velkého humoru. *In Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel, 1993. s. 139. Orientace. ISBN 80-202-0554-3.

²⁶ Spolu s tím se dostala do plného světla Švejkova hra nejenom „proti!, ale též „o“. I když je třeba hned dodat: kladný smysl té Švejkovy, vlastně Haškovy hry „o“, **o možnost pobývat v nelidském**, ten se dá těžko shrnout v nějaký rezultativní význam a zpřítomňuje se právě jen **ve čtenářově účasti na rozpoutané hře s řečí a jejím prostřednictvím se skutečností**, ať už je jakákoliv. JANKOVIČ, Milan: Švejk na každém kroku u cíle svého života. In Kliment, Jan (ed.). *Vepřová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 23.

Haškovo božské bláznovství je pochopeno a oceněno 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 převahy nad konečným (Symbol světa Finka).²⁷

Recipient komické hry pociťuje svou samotnou inkongruenci ve vlastní rozdvojenosti mezi přebýváním v konečném světě a vstupem do světa nekonečných prostorů hry.

Hra v komice a komika jako hra obsahují uvědomování si světa jako konečnosti, jeho zmocnění se a absolutní povznesenost nad pozemským – průlom do nových nadpřirozených dimenzí.

Bergsonovy principy se docela úspěšně mohou aplikovat pouze na některé hravé aspekty koiky Osudů, docela rozsáhlé, ale právě jen ty povrchní a formální. Nakonec právě v protikladu Bergsonově koncepci a v souladu s chápáním Boreckého ohledně společných rysů imaginace, hry a komiky se dají konkrétněji 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 znázorňujeme vzházení z temného základu a opětne zapadání do něj) jsou nutně nepřeměřitelné. 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 hráčů. PETŘÍČEK, 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*, Huizingův puerilismus a Bergsonova koncepce nové logiky v stanovení specifických rysů komiky hry

1. *Paidia – agresivní ego, chaos, infantilita*

Ještě na začátku se mají upřesnit dvě věci. Za prve 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, přestože samotná válka je představena jako chaotická skutečnost, která se „odehrává“ pudově – pod nátlakem primitivních podnětů, nikoliv podle stanoveného řadu a souboru pravidel. Všeobecný Braunův pohyb 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 „*šťastné vzkypění*“ je podáno prostředky grotesky.

Válka jako hravý, neuspořádaný obraz skutečnosti není vyjeveně představena. Ovšem její celkové podání v díle – jak už bylo zmíněno – má dva podstatné rysy: za prvé krutost a hrůza neexistují v plánu aktuálního děje a doznívají z „vnějšího“ světa různých historek; za druhé samotný proces putování na frontu je nekonečný řetězec popletených plánů, hloupých omylů, šokujících obrátů, pomatených zákroků a rozhodnutí. Celkově – tato problematická

¹ *Paidia* je stav každého šťastného vzkypění, které je vyjádřeno spontánním a nevázaným neklidem, prvoplánovou a nenucenou reakcí, přičemž povaha improvizace a **absence řadu** 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 čmáranice, **od rámusení po rvačky**. CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 49. ISBN 80-902482-2-5

„neválečnost“ v tom „válečném“ názoru románu je ztvárněna ne jenom retardací jako základním kompozičním principem díla vůbec, ale i transformací. Válka je představena jako rozmarná živelná a zároveň chaotická činnost, ve které nejde o ničivé střetnutí 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 odůvodněné připisuje česká a světová švejkologie, určitě má ještě alespoň jednu, blízkou absurdní andělovosti, 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 podnět 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 směje se jí, i když ne explicitně.

Závěrově – v plánu situačního systému komiky díla *paidický* princip obrazů války je v příkrém rozporu jak s *ludistickým* a *ludickým* principem Švejkova vyprávění, tak i s vypravěčovými postoji v plánu niediegetické narace. To je jiný interpretační pohled na to, proč Švejk přerušuje Chodounského tou populární větou, tak ostře kritizovanou P. Blažíčkem: *Tahaný mariáš je vážnější věc než celá vojna a než to vaše zatracený dobrodružství na srbský 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 Cailloisově taxonomii, kde autor mluví o zkáze her. Princip

² Z toho se snadno vyvine chuť ničit a rozbít. Tak si vysvětlíme prožitek z nekonečného stříhání papíru, z cupování látek, potřebu shodit stavbičku, protrhnout řadu, vnést nepořádek do hry nebo činnosti 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 věnovalo**. 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. Současné hry jsou diferenčně 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 nejtýpčtějším stavu projevuje především v situacích s opilstvím, s psychickými odklony, kde lidská příroda klesá do úrovně primitivních pocitů a reakcí.

Podle třídění Cailloise zkáza her není představena kontinuálně z roviny *ludus* až po roviny *paidia* – v patřičné tabulce jsou konfigurovány jen deformace jednotlivých čtyř základních herních kategorií (viz cit. práci s. 75). Ovšem infantilní stavy opilství jsou jak protipólem, zkázou herní kategorií *ilinx*, tak i projevy nekoordinovaného a živelného impulsu velmi příbuzného dětské vřavě, ničivosti, 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 podnět 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 Osudů. Nebýt zvláštnosti vyprávění, zůstala by komická literární epizoda kurátovy jízdy drožkou pouhým cirkusovým efektem levného opičení 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 příjemná zábava, která dovoluje, aby byly Osudy čteny i dětmi, ale která však v nějakém slova smyslu „brání“ pronikavějšímu přístupu k dílu. Navíc jestli se čtenář spokojí těmi primitivními atrakcemi.

Na etapě v Dobromilu opilý šikovatel tlumočnick zpívá texty inzerátu podle melodie Radeckého pochodu. Je zřejmá mimetická složka herní nálady a také i nádech aleatorický – při nahodilém sladění melodie s rytmem textu (Kn. IV, kap. 1).

Měl před sebou rozloženou inzertní část nějakých německých novin a zpíval inzeráty na notu Radeckého pochodu: "Gramofon vyměním za dětský kočárek! - Skelné střepy, bílé tabulové i zelené, kupuji! - Účtovati i bilancovati naučí se každý, kdo prodělá písemný kurs účetnictví" a tak dále.

Na některý inzerát nehodil se pochodový nápěv, šikovatel však to chtěl vší mocí přemoct, proto mlátil si pěstí do taktu do stolu a dupal nohama [...] Přebubnovával si na židli na nápěv "Ich weiß nicht, was soll's bedeuten..." nový inzerát: "Karolina Dreger, porodní babička, doporučuje se ct. dámám v každém případě."

Na důstojnické „zábavě“ v Českých Budějovicích nadporučík Kretschmann sehrává bojovnou událost v zcela chaotickém a infantilním přednesu, kde složka emocionálního „znázornění“ je převládající nad nominální podstatou slov. Navíc v tomto extatickém a roztržštěném přednesu existuje složitější forma temporální explikace. Použit je přítomný čas aktuální (nebo aktuálnost je lexikálně markována adverbii „nyní“, „zase“, „už“), ve kterém se akce doslova prožívají jako přímo probíhající skutečnosti. Vedle něj je použit dokonavý vid slovesa nikoliv jako náznak futura, ale jako nárys obecně-faktického, neaktuálního děje (padne, padnou), čím vyprávění nabývá odstíny reportážnosti, komentované kinematografičnosti a, chcete-li, *paidistické* fantasmagorie (Kn. II, kap. 2).

"Ano, nyní vyletěli ze zákopů. Na celé délce dvou kilometrů lezou nyní přes drátěné překážky a vrhají se na nepřítele. Ruční granáty za pasem, masky, ručnici přes rameno, připraveni ku střelbě, připraveni k úderu. Hvízdají kulky. Padne jeden voják, který vyskakuje ze zákopu, druhý padne na vyhozeném náspu, třetí padne po několika krocích, ale těla kamarádů ženou se dále kupředu s hurá, kupředu do kouře a prachu. A nepřítel střílí ze všech stran, ze zákopů, z trychtýřů od granátů, a míří na nás kulomety. Zas padají vojáci. Švarm chce se dostat na nepřátelskou strojní pušku. Padnou. Ale kamarádi jsou již upředu. Hurrá! Padne jeden důstojník. Už není slyšet ručnice pěchoty, připravuje se něco hrozného. Zas padne jeden celý Švarm a je slyšet nepřátelské strojní pušky: ratatatata... Padne... Já, odpusťte, už dál nemohu, já jsem opilý..."

Obě pasáže jsou příznačné – v nich si daný hrdina zahrává s nějakou fantazií, kde dětský rozmar a vnější demonstrace vnitřních prožitků jsou vedoucími podněty sdělení. Dokonce lze říct, že základní jazyková funkce v obou případech je funkce fatická.

Ve dvou úryvcích jde zřejmě zase o dva typy – *paidia* zobrazena a *paidia* zobrazující (z pozice diegetického „narátora“). Dá se říct, že rozmanitější a hlubší komické variace obsahuje první a bezesporu za to vděčí vypravěčským vysvětlovacím zásahům, na první pohled nenápadné a pouze konstativní. Prvky ironického hodnocení (*a tak dále, však to chtěl vší mocí přemoct*), jemné ale trefné, zesilují i beztoho živé zobrazení komické situace. V druhé pasáži je celý komický náboj ponechán recepci a představivosti čtenáře, více aktivní jsou v ní složky, jež byly tady nazvány indexální. Ovšem v obou případech jde o psychický rozruch, který se snaží modelovat svět kolem nátlakem svých neuspořádaných, hravých fantazií a který prožívá extatický a extrovertně jejich primitivní záblesky.

Komika typu *paidia* je docela povrchová, cirkusová – efektní, ale vnějšková, demonstrativní. Působí v ní často dominantně princip superiority, jež převládá 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 zčásti i v doslova šílených vysvětleních plukovníka Bedřicha Krause von Zillerguta o tom, co je chodník. Její prvky se dají spatřit i v bláznovství novinářských agitačních textů – tedy skoro vždy tam, kde v ohnisku hravého zacházení se skutečností do popředí vystupují **agresivní ego**, **chaos** a **infantilita**. Ovšem se v posledních dvou případech princip *paidia*, jež svou prvotní pudovostí a neuspořádaností (hra v počátku) je zásadně velmi příbuzný 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 dětinskost v projekci Bergsonova pojetí o mechaničnosti

Pokud se v komice situačních scén a etud pociťuje nějaký odstín hravosti dokonce i v obrazech válečných důstojníků a říšských mocnářů, 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 Osudů a významné teorie smíchu Henri Bergsona. Proto se nejdřív zmíníme o Bergsonových úvahách.

Jak určuje sám autor v doslovu svého eseje *Smích*, jeho postup se snaží hledáním prostředků vytváření komična najít všeobecné „téma“, které dominuje všechny variace, k obecnou definici, která se stává pravidlem.⁴ V tom je přednost Bergsonovy teorie smíchu – autor se snaží najít univerzální odpověď na otázku o vzniku a podstatě komična. Jeho idea o protikladu „přirozenost-mechaničnost“ a o smíchu jako o v lidské podstatě instinktivně uloženém sociálním korektivu je pokus o všeplatné odpovědi na otázku o podstatě a funkci komiky. Ovšem i když Bergsonův univerzalismus má velmi často uplatnění v bohatém a rozmanitém komickém spektru Osudů, v modelu hry, jak bylo řečeno, je jeho aplikace docela vyhraněna.

⁴ Viz BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, s. 89-90. ISBN 80-206-0404-9

Příčina spočívá v samotné podstatě komické hry. Hra se může záměrně snažit napodobovat cokoli, včetně mechaničnosti. Některé principy plastiky mimů jsou zcela zřetelně nasměrovány na panáčkový postup pohybu, a o tom se za chvíli zmíníme. V komické hře mechanismus může být pouhý prostředek směřující k hlubší podstatě věcí a jevů, nikoliv samotným jádrem a zdrojem smíchu. Tak se například mnohokrát v Švejkově a Markově chování, dokonce i v detailech fyziognomie, dá spatřit sled nějakého „automatismu“ (řečová schémata a klišé, záměrně složitě pseudorétorické konstrukce stereotypizace, tematických obrátů, schématické zvárnění – modré oči, čistá a klidná tvář aj.), ale to je jen jedna složka jejich bohatých obrazů. Navíc u Marka je „automatismus“ hravě záměrný, pokud u Švejka se občas prozrazuje jako schválnou provokaci, ale většinou jeho „mechanické“ chování je část velké záhadné rovnice o podstatě jeho povahy.

Proto Bergsonův postoj lze velice dobře uplatňovat při povrchovém chápání postavy Švejka – tedy při těchto recepcích dobrého vojáka, které vnímají tuto mnohodoménová literární postavu jako antropologické ztvárnění mechanického stereotypu, jako figuru ulejšáka, který jen kecá a sype z rukávu samé nesmysly. To je jeden z aspektů primární reakce čtení *Osudů* – genialita Haškova se projevuje i v tom, že jeho dílo je stejně dobře vnímáno na úrovni levné zábavné četby, i na úrovni složitějšího uměleckého přístupu a vědecké analýzy. Takže se v hloubkovém chápání postavy Švejka Bergsonova metoda nemůže vždy uplatnit s velkým úspěchem.

Připomeňme si její nejzákladnější rysy znázorněné hlavně v kapitole o smíchu v situacích a slovech. Podle analogie s dětskými hračkami – a to jsou čertík na pérku, panáček na nitce a sněhová koule – definuje tři postupy komična: **opakování**, **inverze** a **vzájemnou spojitost** (cit. práce s. 47.). Následně v části o komice slovní jsou tyto tři postupy trochu modifikovány: vzájemné propojení je zachováno, inverze je doplněna principem **interference** a místo opakování autor stanoví princip **transpozice** (viz také BORECKÝ 2000:81), nejpłodnější postoj v slovní komice. Ovšem vzhledem ke komice situační je důležitější především základní triáda. V tomto ohledu sám Bergson uvádí, že „*je poněkud nepřirozené vytvářet speciální kategorii pro komiku slov, neboť většina komických efektů, jež jsme studovali, se vlastně dosahovala pomocí jazyka*“, ale hned potom dodává, že je nutné rozlišovat „*mezi komikou, kterou jazyk vyjadřuje, a komikou, kterou jazyk vytváří*“ (cit práce s. 52.). S ohledem na jeho připomínku lze pozorovat principy komiky slovní do nějaké míry platné i pro komiku situační, alespoň v tomto plánu, kde jí jazyk vytváří. Například v rozhovoru mezi Švejkem a nadporučíkem Lukášek o ztracené druhé části knihy *Die Sünden der Vater* (Kn. III, kap.1.) se situační komika velice úspěšně kombinuje s komikou slovní a

principy inverze a vzájemné propojenosti se projevují jak v rovině retrospektivního situačního řetězce, tak i v rovině slovní, kde se inverze zesiluje působením interference.

"Nechte si blbiny pro sebe, Švejku," zasténal nadporučík Lukáš.

"Vždyť já jsem, pane obrlajtnant, se vás taky hned ptal po telefonu, jestli chcete hned voba díly najednou, a vy jste mně řek, zrovna jako teď, abych si nechal ty blbiny pro sebe, ještě prej se tahat s nějakýma knihama.

Celkem – v bohatě a mnohotvárně komice Haškova díla zásady Bergsonovy koncepce mají své místo, přitom vůbec ne zřídka. Ale právě v komickém modelu hry trátí svou účinnost a to zejména proto, že motivační jádro protikladu „mechaničnost – přirozenost“ už není pozadím, ale jen jeden z mnoha prostředků hry – tedy možnou hračkou, napodobeninou, nikoliv však ideový koncept. Tam, kde se mechaničnost v komice hry projevuje, smích plyne, ale tímto jen začíná – čtenář je lákán 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 čtenářově – o tom se zmiňuje i P. Blažíček⁵ a tak po V. Černém navazuje na ideu o *básnické svobodě nezřízené* v Haškově „svévolné“ hře.

Přesto Bergsonova koncepce není cizí herním, snovým a zasněným mechanismům komiky, autor jim věnuje samostatnou část třetí kapitoly eseje *Smích* – méně diskutovanou oproti známým a základním principům, a tomu jeho názoru se budeme také věnovat.

Mechaničnost, kterou smích trestá, můžeme v plánu komické hry spatřit na poli kvasihry – téhož jevu, který Huizinga definuje jako puerilismus.

Bylo řečeno, že je princip *paidia* v nějakém ohledu blízký zkáze her, přesně v scénách opilosti a deviace – jeden z konečných pólu 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 neuspořádané hravé energie, jež čeká na svou „linearizaci“ v systému pravidel, je hmotou připravenou na kultivovaný přechod do úrovně *ludus*. Oproti tomu Huizingův **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 **dětskost**, v puerilismu je opěrným bodem **dětinskost**, falešná podoba.

⁵ V kolážích nejenže se vedle sebe a k sobě dostávají věci, které spolu v běžné mimoumělecké skutečnosti nemají co dělat, ale nedostávají se ani do nějakého závazně motivovaného nového vztahu. Krajně uvolněnou, nemotivovanou konfrontací **má být u čtenáře či diváka podnícena 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 zázračnosti, poezie života. BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s 98.

Tím se odhaluje další zvláštnost Haškova tvůrčího spektra – nejen zobrazovat komiku hry, nejen sám s ní zacházet skrze instanci vypravěče, ale i představovat pseudohry, kde komický účinek neplyne z podstaty hravých variací, ale z pocitu ustrnulosti, tuhosti, nepřirozenosti – přesně v duchu Bergsonovy koncepce.

Huizinga v *Homo ludens* uvádí, že ve své dřívější 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 alespoň co do formy hře velmi blízký. Huizinga ho definuje jako činnosti demonstrující příslušnost k dané společenské skupině (*toho, či onoho organizovaně vystupujícího kolektivu*), při kterých „člen“ spolku projevuje chování vhodné pro dětinský světónázor (*při nichž se člověk...chová jakoby podle měřítek puberty nebo klukovských let*). Ještě teď na začátku definice je vidět 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 člena nějakého „*organizovaně vystupujícího kolektivu*“. Přitom *paidia* může být evolutivní herní projev dítěte, pokud puerilismus je jen ustrnulé a hynoucí dětinské chování dospělého člověka.

Další determinující rysy puerilismu jsou „*snadno uspokojitelná potřeba banálního rozptýlení, touha po hrubém vzrušení a rozkoš s masové podávané*“. Huizinga zařazuje k hlubší psychologické úrovni „*horlivé spolkaření*“ s celou svou ceremoniálností a patřičným systémem znakových gest a hesel, potom „*nedostatek smyslu pro humor*“, „*přehnaná reakce na určitá slova*“, „*nesnášenlivost vůči každému jinému mínění*“, „*domněnka o zlých úmyslech nebo důvodech u „druhého“*“ atd.⁶ Typickým představitelem tohoto „*duchovního postoje dorůstajícího mladíka*“ v Osudech je kadet Biegler, ale k němu lze přiřadit celou řadu jiných hrdinů – infantilního Duba, ctižádostivého Sagnera, schizoidního plukovníka Bedřicha Krause, fénricha Dauerlinga (jen epizodickou, aktuálně neobjevující se postavu), strážmistru Flanderku, civilního strážníka Bretschneidera atd. U všech těch postav se projevují citované příznaky puerilního chování, ale nejvýraznější a vždy přítomný je „*spolkový duch*“ – vědomí o patřičnosti k armádě, nebo k policii – tedy k prostoru pro zasvěcence, k posvátné říšské

⁶ Patří sem např. snadno uspokojitelná, ale nikdy neukojena potřeba banálního rozptýlení, touha po hrubém vzrušení a rozkoš s masové podávané. Na trochu hlubší psychologické úrovni sem spadají: horlivé spolkaření s celým svým příslušenstvím viditelných poznávacích znaků, zformalizovaných gest, hesel a výrazů [...], chůze pochodovým krokem a v pochodovém útvaru apod. Dále existují vlastnosti, které jsou psychologicky založeny ještě hlouběji a které rovněž nejlépe pochopíme jako puerilismus; jsou nedostatek smyslu pro humor, přehnaná reakce na určitá slova spojená se záporným nebo i s kladným citovým přízvukem, ukvapený souhlas, domněnka o zlých úmyslech nebo důvodech u „druhého“ a nesnášenlivost vůči každému jinému „mínění“, nepřiměřené přehánění chvály i hanění a přístupnost každé iluzi, která pochlebuje sebelásce nebo skupinovému vědomí. HUIZINGA, Johan.: *Homo ludens*. Praha: Dauphin, 2000. s. 278. ISBN 80-7272-020-1

vrstvě. V širším plánu se spolkovost rozprostírá na celou administrativní a silovou síť agonizující monarchie.

V puerilním chování prozírají dětinské rysy pocitu posvátné patřičnosti k velké životní hře, která je ovšem mechanický kolovrat mysli a jazyka, pohybů a gest, tedy shrnuto – puerilismus říšských démonů je jádrem bezděčné komiky. V tom se uplatňuje Bergsonova koncepce smíchu vzhledem k Haškovu dílu: podle pocitu nepřirozenosti a mechanického panáčkování, 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 září z většiny postav Osudů. Ne náhodou jeden z nejúspěšnějších zfilmovaných Švejků je zejména Trnkův Švejk. Všichni představitelé velkého říšského „spolku“, Kosíkova Velkého mechanismu, jsou ztvárněny výrazně jednostrunně. Mají jednu funkci, jeden cíl, jedno chování. Kosíková idea o redukování člověka na pouhou věc je v Haškově díle naprosto umělecky vystižená. Refrérová fráze Duba a jeho retrospekce na rozhovory s panem okresním hejtmanem; neustálé snažení Bieglera vyniknout svými znalostmi; recept proti simulantům vojenského lékaře Grünsteina; provokativní metody rozhovoru Bretschneidera a jeho záměr, jako i záměr všech ostatních agentů chytout kohokoliv za cokoliv; podivná koncepce o cestě rakouského vítězství latrinengenerála, velikánská lakomost feldkuráta Laciny; špiónská mánie strážmistra Flanderky, šokující koníček generála Finka organizovat náhle soudy – všechny tyto postavy se svou mánií jsou zasaženy do přesně ohrazených rámců jazykového, emotivního ba i „ideového“ sebevyjádření. Všechny jsou jednostranně modelovány, podobné marionetám, až do pohybových detailů (gumový dědek skáká dvakrát, než je sám vysoký; doktor Šancler bije tágem o podlahu při výkladu o péči o raněné ve válce; generál chcípáček opakuje své papouškové „To je dobře, to je dobře“ atd.). Každopádně každý člen oficírského, armádního, říšského spolku je pevně odkázán na rituálnost, na úctu k přestavěným, nemá žádný cit pro humor, je nesnášenlivý vůči mínění ostatních, zvláště podřízených, touží po hrubém vzrušení – čili plní doslova Huizingův algoritmus pro puerilní chování a zároveň se svou jednostranností a fanatičností podobá automatu a působí komicky přesně podle koncepce Bergsona.

Spravedlivost vůči uměleckým kvalitám Osudů vyžaduje dodat, že loutkovité ztvárnění postav zachází mnohem dál a není vázáno jen na říšské představitele, i když je především jejich umělecky zakomponovanou funkční složkou. Koncepce jednostrunnosti je zase situační zdívo 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 průběh věcí

v směřování ke komické pointě. Jednostrunnost postav a jednání je ulevující faktor situační výstavby přesně tak, jak i „bledý“ jazyk vyprávění – tj. je prvkem „čistého“ směřování ke komické pointě a funkčně nezátíženosti komického proudu. Proto se velmi často jednostrunně a loutkovitě představují i sami Švejk s Markem, i když to jsou bezesporu nejbohatěji vykresleny postavy díla. „Loutkovitý“ svou nenasytností je i Baloun, svou agresivitou – starý sapér Vodička, svým sprost'áctvím – hostinský Palivec, ale v těchto postavách všude jde ne o schematizaci chování, ale o přirozený, neposkvrněný, nepředstíravý upřímný rys lidského chování – o živou lidovou sílu odkrytého a přirozeného člověka, o které tak přesvědčivě mluví Jankovič ve své první švejkologické práci.

Celkem vzato komika velmi často staví na jednostrunnosti. Když ztvárňuje elementární projevy těla a ducha, komika modeluje jednostrannost, typizuje ji často i s hyperbolizací – žrout, rváč, sprost'ák. Smích tkví v charakterologickém základu postav a v jejich přímočarém přístupu k světu. Velmi vhodně se při analýze komiky tohoto typu uplatňuje právě Bergsonova teorie, ovšem tento typ komiky – ještě jednou – nepatří k modelu hry, a k jinému, všednějšímu typu komických postojů. Naopak, když komika hledá osobitý úhel pohledu, sama zachází „jednostranně“, aby se věci skrze tuto zvláštní a neočekávanou perspektivu objevily v nové, nečekané, podivuhodné – inkongruentní optice. To je právě tento strukturující rys komiky, jež Borecký určuje jako náhodu.⁷ Na tomto místě „jednostrannosti“ spočívají Švejkova a občas i Markova jednání. Tento umělecký postoj Haška je také spojen s modelem hry, přestože záhadná figura dobrého vojáka nedává jednoznačné odpovědi, kdy je jeho hra záměrná, kdy ne. Přesto důležitější je, že se prostřednictvím Švejka jako postavy-funkce strukturace literárního díla tato hra bezesporu realizuje na úrovni komunikační (jako hra s vyprávěním), jak přesvědčivě uvádí v rozboru Švejkových verbálních variací Jankovič. Proto k projevům jednostrannosti hlavního hrdiny analýza má přistupovat opatrněji – jako k umělecky prokomponovanému algoritmu.

Ovšem v marionetovém spektru postav armády a státní byrokracie jde především o maniakální pózu a narcistické sebezpozorování, o spolkový syndrom a infantilní pocíťování kastové jednoty, a nakonec i o nemocnou fantasmagoričnost – připomeňme si jen agitační novinové články a hloupé plakáty. Proto samotná válka je představena jako rituál té deviantní puerilní hry, která se spíš plní jako ceremonie, než se vede jako skutečnost. To je další interpretační pokus odpovědět ne jenom na otázku, proč se Hašek do skutečných válečných scén nedostává (jeho smrt není dostatečná odpověď a co by bylo dal, kdyby byl ještě žil, je irelevantní postoj vůči danosti díla). To je pokus odpovědět také na otázku, proč román při

⁷ Viz BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000, s. 144. ISBN 80-86202-65-8

všech svých sdělených, promluvených a okomentovaných děsích skoro vůbec nepůsobí dojem hrůzy a utrpení – dojem o nich patří především kulturní paměti čtenáře a velmi málo samotné podstatě díla. Protože ty scény a skutečnosti jsou „mimo“ jeho karnevalový a hravý prostor, kde je dokonce světová válka ztvárněna jako nešikovná, rozmarná dětinská „inscenace“ říšské ceremoničnosti. Stačí si jen připomenout schémata proslulých bitev kadeta Bieglera, jež se podobají fotbalovým hřištím. Dílo Haška bere válku jako puerilní produkci, a z ní neplyne pocit děsu, ale jen výsměch jejím toporným a hysterickým formám projevů. Prává válka probíhá někde za kulisami té románové modifikace dětinské hry na válku.

Válečné epizody a scény, které jsou aktuálně přítomné v románovém dění, jsou výtvozem 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 působí jeho povrchové četba, a hlubokým porozuměním jeho bohaté a mnohozvukné 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 dětinské 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 tří postojů Bergsonovy situační komiky v rámci široce zastupované kvasihry puerilismu na stránkách *Osudů*.

Obršt v bývalém Švejkova regimentu (trefně charakterizován jako „*náš obrst, takovej vůl, dej mu pánbůh nebe*“) si zahrává na všemocného, nutí vojáky, aby za maršového pochodu opakovali jeho arogantní nadávky a po „vzpouře“ jedenácté kumpačky píše o tom dopis samotnému císaři. Projevuje se Bergsonův 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, rituálů a ceremoničnosti očekává pochopení a podporu. Vybavuje se další rys puerilismu, který ho výrazně odlišuje od pravé

hry – *neschopnost reverzibility*, hluboká, až psychopatická přesvědčenost v svém právu.⁸

Dětinskost puerilního postoje lze velmi dobře pozorovat při strategickém výkladu plukovníka Schrödera nad mapou s kocourovým „reliefem“. Mlčení všech důstojníků ohledně této nepřijemné skutečnosti je komické přesně v Bergsonově pojetí **inverze**: mechanicky se přenášejí pravidla důstojného chování, úcty k představeným, a pokládají se na nicotnou půdu, kde i přesto setrvačně plní své ceremoniální předpisy – sdělit vyššímu důstojníkovi podobnou věc by bylo znevážnění šarže. Následná odpověď Sagnera na otázku plukovníka, co je to, je zase zcela v duchu puerilní ceremoniálnosti – v němčině a „*velice zdvořile*“ a představuje automatismus v plánu situační **interference** v pojetí Bergsona. Nelze ale zapomenout, jak během plukovníkova výkladu celý důstojnický sbor pozoruje „se zájmem“ (dětinským), jak se prst jejich velitele přibližuje k bodu „incidentu“. V tom mlčenlivém a zaujatém pozorování komickým jádrem je rozkládající se infantilita dospělého, sebejistého parvenue. Všechny předpisy, nařízení a kánony, celá etiketa a bohatá rituálnost říšského „spolku“ je organizována kolem kocourova bojiště. Stejně tak se tato společenská vrstva snaží vést válku – analogie je zřejmá: válka na stránkách Haškova díla je **modifikována jako puerilní ceremoniál**.

V tomto pseudomodu „hravého“ modelu komiky Osudů jsou úvahy Henri Bergsona zcela platné v docela široké rozloze. Ovšem jeho méně diskutované názory o možné snové podstatě smíchu mají podle nás daleko důležitější význam pro analýzu technik a postojů komiky hry Haškova díla. Proto jim musíme věnovat alespoň krátkou pozornost.

3. Recesní hra vyprávění a snová logika

Bergson začíná svůj 4. oddíl třetí částí eseje Smích postulátem, že každá absurdita, pokud existuje v komičnu, je absurditou zvláštního druhu – není jeho příčinou, ale spíš důsledkem. Svou koncepci automatismu aplikuje na „zatvrdilý“ duch, který není schopen „zapomínat“ své myšlenky a ztvárňuje podle nich svět kolem sebe, místo naopak – aby podřizoval svou mysl skutečnosti.⁹ Z toho opačného postoje, kde smích tkví právě

⁸ Eric Berne, světově známý psycholog, třídí hry podle jiných faktorů – podle počtu hráčů, užívané rekvizity, psychodynamiky a také i podle freudistických zón, instinktů a podle klinických typů (hry hysterické, obsedantně kompulzivní, paranoické a depresivní). Jeho kategoriální třídění 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 převrácenost zdravého rozumu, spočívající v tom, že vytváří věci podle myšlenky, a ne myšlenky podle věci. Tkví v tom, že **před sebou vidíme věci, na něž 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 uvědomování mechaničnosti a následující smích. Jako vzorný typ této komické absurdity předvádí Dona Quijota a dodává, že existuje „stav ducha“ podobný šílenství, ve kterém probíhají stejné „asociace představ“ a který má stejně „jednoduchou logiku“ – stav snu. A z toho vyvozuje další svou konceptuální větu: *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 znázorňuje automatismus mysli vytvářející věci podle svých představ, je hrou myšlenek, každá komická hra myšlenek, jež nemá objektivní návaznost na skutečnost, je jemu podobná, „automatická“, tedy směšná. Odůvodňuje to tím, že se můžeme smát „falešným úvahám“, ale ve snu dochází k uvolnění pravidel uvažování a tak tyto úvahy by mohly vyznít jako správné. Ukazuje na dezinterpretace nebo reinterpretace cizích slov v slovných hříčkách v schématické scéně, kdy někdo někomu něco šeptá do ucha, a ten druhý opakuje zcela jiný obsah: podle Bergsona zvuk vítězí nad potlačeným významem stejně jako během usínání, falešné úvahy oklamávají „dřímající mysl“. Uvádí ještě jako příklady *komických obscesí* nemotivované (automatické) opakování stejného obrazu ve snech a v komických postojích na jevišti a obdobnost u refrénu písně, jež pokaždé má jiný význam. Končí ideou o rozdvajování a splývání osobnosti během snu a dodává vynikající příklad z jednoho interview Marka Twaina.

Kvůli tomu, že se imaginace dostává do svérázného konfliktu s chladným rozumem a hmatatelnou realitou, považuje ji Bergson za svého druhu nepřírozenou, protože její „přírozenost“ spočívá právě v tom, být protipólem racionální objektivity. V podstatě Bergson má pravdu jen zčásti – podobný protisměr by mohl působit výrazný komický dojem a nežádka komická literatura a inscenace zakládají přesně na tvrdošijných falešných výmyslech, fobiích, máních, dokonce na zkreslených vnímáních. Ovšem spodobňovat sen a imaginaci ve všech jejích polyfunkčních projevech s automatismem zatvrdilého ducha, jež podvádí „dřímající mysl“, je do jisté míry nespravedlivé. Blábolý spícího člověka zaslechnuté

co vidíme. [...] Duch, jenž se zatvrdí, skončí tím, že přizpůsobí věci své myšlence, místo aby myšlení řídil podle věcí. 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 němž se setkáme se stejnou asociací představ jako u pomatenosti, se stejně jednoduchou logikou jako u utkvělé myšlenky. To je stav snu. Buď je náš rozbor nepřesný, nebo ho lze vyjádřit následující poučkou: ***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 snů, pak můžeme očekávat, že v logice směšného najdeme různé zvláštnosti snové logiky. I zde si ještě ověříme zákon, který už dobře známe: máme-li dānu jednu směšnou formu, stanou se jiné formy, jež nemají stejný komický základ, směšnými na základě vnější podobnosti sní. Snadno totiž poznáme, že **každá hra myšlenek nás baví**. Protože nám zblízka či zdálky **připomíná hru snu**. BERGSON, H.: tamtéž, s. 83.

v bezprostředném kontaktu by mohly být směšné svým „automatismem“, ale sen, který je ztvárněn v uměleckém 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 věnovaná 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). Zajímavě jsou uplatněny některé narativní postoje hlediska – perceptivní hledisko je střídavě obměňováno, ale spolu s tím je užito postoje introspekce. A tak se zvláště komicky prolínají percepce Bieglera, introspekce vypravěče v Bieglerově vědomí, frazeologické a psychologické hledisko spícího hrdiny a ideologické hledisko vypravěče.¹² Po stránce formální morfologický identifikátor obměny hledisek je například slovesný čas – préteritum střídá présens. Frazeologický a psychologický plán se odhalují především na úrovni lexikální. Ironický nádech vypravěčova ideologického hlediska se projevuje v dutém pathosu některých řečových šablon, včetně samotných prvků frazeologického plánu pozorované postavy (*signum laudis; Generál Biegler; A on, velitel města...*). Stejně tak prvky ideologického hlediska vypravěče jsou patrné při formování psychologického plánu kadeta Biegleda se vši jeho maniakální ctižádostivostí (*Nedovedl si sice; Měl podezření*). Taková možná křížení při „inscenaci“ snu Bergsonova koncepce nediskutuje.

Měl *signum laudis*, železný kříž a byl majorem a jel na obhlídku účastku brigády, která mu byla přidělena. Nedovedl si sice vysvětlit, když má pod sebou celou brigádu, proč je neustále jen majorem. Měl podezření, že měl být jmenován generálmajorem a to "generál" že se někde v návalu na polní poště ztratilo. [...] Řve 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 nejruznější invalidi, kteří přišli ve válce o některé části svého těla, které měli však s sebou v ruksaku. [...] A on, velitel města, stál nad tou spoustou a držel se též za břicho a křičel na nějakého francouzského parlamentáře: "Vyříd'te svému císaři, že se nevzdám..." (Kn. III, kap.1.)

Navíc je text k účelům trpělivě připravované karnevalové komiky (tělesně „dole“ ve válečném snovém ráji a dole na zemi) zjevně nasycen znaky, které odkazují „dopředu“

¹² Итак, если в плане фразеологии автор принимает точку зрения персонажа, то в плане идеологии он „отстраняется“ от него.

Подобного рода несовпадение точек зрения – авторское отстранение в плане общей идеологической оценки, сочетающееся с принятием точки зрения в каком-то ином плане (фразеологии, психологии и т.п.), – является принципиально важным для создания эффекта иронии. Этот эффект возникает в такой ситуации, когда мы говорим с какой-то одной точки зрения, а производим оценку – с совершенно другой; таким образом, несовпадение точек зрения на разных уровнях тут обязательно. УСПЕНСКИЙ, Борис: *Поэтика композиции*. Москва: Азбука, 2000. s. 174. Серия АCADEMIA. ISBN: 5-267-00280-1

k reálnému rozuzlení snových příhod. Automatismus Bieglerova snu je nesporně směšný svou ustrnulostí a jednostranností, ale literární přednes tohoto snu zachází s dalšími faktory strukturace komiky a skrze jeho prizma má být i komika hledána a zkoumána.

Koncepce Bergsona se týká bezprostředního pozorování snu anebo uměleckého předvádění snu, které složky slepého automatismu zdůrazňují. Ale jestli umělecká tvorba přidá něco navíc k spektru snové komiky, usouvztažní její jednotky a zkomplikuje tyto vztahy, vychází za rámec Bergsonova schématu.

V *Osudech* je ještě jeden velmi vzácný sen a promluva ve snu – po vypití láhve koňaku, Švejk spí ve vojáckém vagoně 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 stavěl pumpy nějaký pan Jaroš a ten se podobal hodináři Lejhzanzovi z Pardubic, jako když mu z voka vypadne, a ten zas byl tak nápadně podobnej jičínskýmu Piskorovi a všichni čtyři dohromady neznámému sebevrahovi, kterýho našli voběšenýho a úplně ztellelýho v jednom rybníku u Jindřichova 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 pokutě, a zejtra mně udělají, paní Müllerová, cezený nudle..." (Kn. III, kap. 3)

Názor S. Richterové o totální tautologii v *Osudech* má zde své nejpevnější zázemí. Konvenční logika by dodala, že to není přece zcela chaotické mluvení ze spánku, že i přes všechny nesmysly má souvislou syntax, jestli chceme i kompoziční provázanost. Čili vnitřní alogičnost a logický zevnějšek mírně koexistují v absurdní komice. Ale stejně všechny Švejkovy historky s ohledem na reálný život jsou zcela logicky možné, i když podivné, ve své (řeceno s Mathauserem) monolitní blokové struktuře:¹³ čas se jakoby zastavuje během jeho žvástů, nikdo ho nepřeruší a pokud se to stane, to je spíš vzácnost, než „obyčejnost“. Hledat logické vztahy v literatuře je velmi často mylný přístup. Švejkovo vyprávění ze spaní patří literatuře mnohem více než realitě a logice, respektive se musí pátrat i po jiných významech. Například bloková struktura Švejkova vyprávění velmi připomíná zákon polského filologa Tadeusze Zielińského o chronologické neslučitelnosti v Homerově *Iliadě*.¹⁴ Oba umělecké postoje jsou velmi vzdalené časově a kulturně, ale přesto jsou si v nějakých rysech blízké.

¹³ Až na nepříliš četné výjimky nikdo Švejka nikdy nepřeruší, dokonce ani Švejk neruší své vyprávění jediným viditelným gestem. Každé jeho vyprávění — a to je fakt nesmírně důležitý 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 středu dějového a dialogického hemžení: hemžení se nikde nesmí převalit přes okraj bloku! MATHAUSER, Zdeněk: *Švejkova interpretační anabáze*. In *Filmový sborník historický I. Film a literatura*. Praha: Český filmový ústav. 1988, s. 180.

¹⁴ Viz ЛОСЕВ, Алексей: *Гомер*. Москва: ГУПИ, 1960, s. 127-141.

Vyprávění Švejka v dějovém plánu zřejmě připomíná geometrický styl vyobrazení skutečnosti Homerové 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 věcí. To jsou zcela možné interpretace, ale ne jediné. V této epizodě komika Osudů vězí v nezastavitelnosti, v „**odvádění od konečného cíle**“ – tedy ve hře. Bližší podstatě díla by byla otázka, čím je ta hra. Švejk je dočasně „vypnut“, mohlo by se uvážít, že mluví jeho automatizované podvědomí – interpretace přímočará a jednoduchá. Zároveň právě ve spánku, když nejedná ani podle logiky lidské podstaty, ani podle daností své umělecké funkce, vyslovuje ty největší „strukturně“ a „logicky“ seřazené nesmysly. Jen letmo uvedme pro zpřehlednění, že v jeho historce jsou alespoň tři ohromující protiklady: podobní mezi sebou lidé nejsou čtyři, ale tři; sebevrah spáchal sebevraždu třemi způsoby najednou (přesně jak ve vojenské přísaze – *pod vodou, na zemi, ve vzduchu*); navíc, přestože je „úplně zetlelý“, se podobá všem ostatním dotyčným. Velkou pokutu a cezené nudle necháme stranou... Z hlediska názorů Lotmana, že „*sen je jazyk pro jednoho člověka*“ 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 směšností se uplatňuje právě v nesourodostech, které hledají konstruktivnost v destrukci a přesto ji nacházejí. Nebo podle Boreckého formulace „*smysl komiky ...spočívá v nesmyslu*“. Odhalená forma nesmyslu překvapuje svou nahodilostí, „nestvůrností“, nemožností, ale přesto tato Kantova „*svobodná hra počítku*“ ztvárňuje po inkongruenci už na úrovni imaginace nějaké reduplikační odvozeniny (například, že všichni podobní měli obludnou ošklivou tvář jako u zetlelé mrtvolky). V nich spočívá podstata hry nejen jako radosti ze zdání, ale i jako komičnosti: v drzém, veselém, šprýmařském zamíchání hmoty známého světa do imaginačně „groteskních“ neexistujících forem, kde ztroskotávají konvence kultury, sociálního života, fyziky atd.

Komika ve své nejčirější podstatě je radost ze zdání takového typu vědomí, který se podobá vědomí archetypu kulturního hrdiny – mytologického šprýmaře (*trickster*,

¹⁵ У сна есть еще одна особенность — он индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя. Следовательно, это принципиальный «язык для одного человека». С этим же связана предельная затрудненность коммуникации на этом языке: пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Эта непересказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность. Лотман, Юрий: *Семьюсфера*. С. Петербург. Искусство – СПб: 2000. s. 126. ISBN 5-210-01488-6

культурный герой),¹⁶ které převrací svět podle svých představ a směje se obludným „groteskám“ **dvojím radostným, šťastným smíchem: objevujícím a sebepoznávacím**. Ještě Stendhal ve svém eseji *O smíchu* věnuje pozornost tomu, že tento fenomén může mít zřetelné kauzativní vztahy s „vrcholným štěstím“.¹⁷ V tom by mohla najít odpověď nelehká otázka, proč podobný nesmysl přináší potěšení nejen z hravé prožívání převrácení světa (Finkova radost ze zdání ve hře), ale i z náhodných, klaunsky namontovaných a hravě vytvořených imaginačních konstrukcí napověděného nového světa (dvojí smích – objevující a sebepoznávací). Přece zdání imaginačního světa hry může přinášet potěšení, aniž by byla tato hra komická. A naopak, komika by mohla být komikou bez radosti ze zdání. Jaká je podstata Finkovy radosti ze zdání v imaginačním světě komiky? Zmiňme se o povaze tohoto dvojího smíchu v hravých imaginačních prostorech.

Smích se ve hře zase vytváří uvědomováním a rozváděním inkongruentních spojení v imaginačním světě, v nějak umělecky „napověděném“ zdání. Ale to není dostatečné vysvětlení. Smích jako funkce hry tkví nejen v radosti, ale i v nadšení z okamžitého oslnění cizí intelektuální „moci“. V krátkém časovém záblesku adresát komického „poselství“ pocíťuje své vědomí jako před chvílí slepé a bezcitné před skrytými možnostmi vnímání. Proto je smích jako výkvět hry:

- za prvé *intelektuální uvědomování nových cest nekonečnosti pro vlastní vědomí* (sebepoznání);
- za druhé podnět pokračovat ve výstavbě předloženého zdání, odpovědět na intelektovou výzvu (objevování);
- za třetí nadšení z tvůrčí kreativity vynalézavého kulturního a uměleckého „spoluhráče“ (objevování);
- za čtvrté pochopení vlastní nedokonalosti oproti svému „já“ před chvílí, když to už bývalé „já“ nemělo ten zorný úhel na možné divy světa (sebepoznání).

¹⁶ Viz ТОКАРЕВ, Сергей и КОЛЛЕКТИВ: *Мифы народов мира*. Москва: Советская энциклопедия, 1982. том второй. s. 25-28.

¹⁷ Uvažuj-li pozorně o tom, co se ve mně odehrává, když se s chutí směji, shledávám, že tu působí dvě příčiny:

1. Obyčejný smích neboli prosté necekané po znání vlastní převahy.

2. Pohled na štěstí vyvolávající úsměv a slzy, když je **štěstí vrcholné**.

Smích v slzách by pak pramenil jednak z fyzického účinku pohybu, v něž byly uvedeny obličejové svaly, jednak z **pohledu na vrcholné štěstí**. 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. s. 8-9.

Rozesmát někoho znamená na chvíli podrobit ho své krátké a relativně orámované intelektuální moci v okamžitém pohledu na vlastní myslí „pokořený“ svět.¹⁸ Ale smích je reciproční jako polibek: odezva hlučného zasmání uzavírá komický cyklus, napovídá klaunovi, že jeho nástroje na demontování a zmontování skutečnosti fungují, že konečně vybudoval své „zázračné nic“.¹⁹ Proto se každý tvůrce komična snaží intenzivně vtáhnout do světa svých bleskových iluzí své publikum – komika hry není nikdy neadresovaná. Takže je Švejkův sen jako literární výplod výzvou někomu, má svého cílevědomě vyzývaného adresáta: ten adresát je čtenář. Ale ne čtenář jako recipient literárního díla, ale jako komponenta složené komiky, jako spoluhráč.

Stručně – takovou „hovadinu“ by Švejk nevypravil ani kdyby byl vzhůru. Tato epizoda už je polyfunkční, vyprávění vtahuje jako aktivního účastníka (nikoliv jako distančního pozorovatele) do své kaleidoskopické hry už samotného čtenáře: tak, jak si kabaret zahrává se všemi přítomnými svědky improvizčního výkonu. Historka ze spaní je už hra s čtenářskou kulturní usedlostí v principu „Švejk“, hra s čtenářem, která ho musí odvést z dosažení konečného cíle ustrnout ve svých představách o Švejkovi. Ohledně ideje o působení na čtenářské vnímání příznačné je přitom to, že zásadně vyprávění skoro vždy mlčí, nevyzývá, nevábí čtenáře, ponechává prostor pro volný kontakt mezi příběhem a vnímáním recipienta. Tak to je i v epizodě se Švejkovými hypnotickými bláboly, ale ten princip není stálý a absolutní (mimo jiné jako všechno v Haškových Osudech) a za chvíli uvedeme příklady.

To, co se tu má na mysli, je komika hry mezi vyprávěním a čtenářským vnímáním, komika recesní hry podle Nikolského. To je cílevědomá umělecká výstavba Haška jako mistra komiky, záměrný i když implicitní umělecký postup, není tady „jen“ automatismus ztvrdlého ducha. Švejkův sen je vrcholem komického modelu hry v Osudech, Bergsonovy postoje jsou k podstatě jeho mnohdimenzionální tvárnosti a logiky skoro neuplatnitelné.

¹⁸ Přibližně tento postoj mezi *Já, osobou-objektem, a třetí osobou* formuluje S.Freud, jeho úhel pohledu je nikoliv z pozice recipienta vtipu, ale z pozice jeho vypravěče. Více méně je tato „třetí osoba“ u Freuda spojená se zdejší idejí o cizí intelektové moci – citace:

Komický proces se spokojí s oběma těmito osobami: s **Já a osobou-objektem; třetí osoba** se k němu může přiřadit, ale není to nezbytné. **Vtip jako hra s vlastními slovy a myšlenkami** nejdříve postrádá osobu-objekt, ale již na nejnižším stupni žertu, pokud se mu podařilo zabezpečit **hru a nesmysl proti námitkám rozumu**, vyžaduje jinou osobu, které může sdělit svůj výsledek. Tato druhá osoba však u vtipu neodpovídá osobě-objektu, nýbrž třetí osobě, oné „jiné“ osobě v případě komiky FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. s. 137-138. ISBN 80-86123-21-9

¹⁹ Je třeba experimentálně vyzkoušet, co dráždí nervy k smíchu. Je třeba rozvrhnout výbuchy smíchu v průběhu produkce. *A při tom tato disciplinovaná páce musí si zachovat svěží zdání improvizace*. Což se stane osvobozující hloupostí klaunství. Je třeba veliké doze talentu, abychom se dovedli oprostít logiky vztahů a zkušeností a dospěli k takovému *zázračnému nic – k nirváně intelektu*, jež je základem klaunských výstupů. 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. 583

Bergsonova koncepce nemůže také vysvětlit herní postup vyprávění ve třech velmi příznačných případech díla, kde se hra se čtenářským kulturním mikrosvětlem jeví výrazně explicitně. Jde o takové projevy všudypřítomného vypravěče (občas vzdávající se své všudypřítomnosti) které pronikají do Švejkových myšlenek modelují promluvu introvertně.

Podívejme se na tento úryvek:

Plukovník na něho zavolal, sáhl do kapsy a dal Švejkovi pět korun, aby si za ně koupil cigarety, poznovu se s ním laskavě rozloučiv, vzdaloval se od Švejka a myslel si v duchu: "Jaký to sympatický voják." "

Švejk pokračoval na své cestě do vesnice, a přemýšleje o plukovníkovi, dospěl k tomu úsudku, že před dvanácti lety byl v Tridentu nějaký plukovník Habermaier, který se také tak laskavé choval k vojákům, a nakonec vyšlo najevo, že je homosexuální, když chtěl v lázních u Adiže zprznit jednoho kadetaspiranta, vyhrožuje mu dienstreglamá. (Kn. IV, kap. 3)

To je jeden z velmi zřídkaých případů, kdy se Švejkovi připisuje *verbum cogitandi*, kdy je zpozorován zevnitř. Samozřejmě tato historka dobrého vojáka není adresována žádné románové postavě – je to interakční výzva vůči čtenáři opustit už ustrnulou představu o tom, co Švejk mluví, a vydat se na složitější cestu: představit si Švejkovy zápasy se slovem v mezích jeho mysli. Pokusit se uplatnit všechny předpojatosti a stereotypy na ploše „neakčního“ jazyka nebo vzdát se jich. Přesvědčit se, že Švejk je funkce slova, ne antropologický souhrn. Pocítit, že jeho řeč, je hra s idejemi, nikoliv jen se světem kolem. Autor prozrazuje své postupy a skrze instituci vypravěče vyzývá čtenáře ke spolupři.²⁰ A to není jediný moment – podívejme se na další.

Švejk odešel zatím ven, a když šel kolem poručíka Duba, vysekl mu sice jak náležitě čest, ale poručík Dub přece řekl "Herstellt", a Švejk musel salutovat znova, přičemž musel opět slyšet: "Znáš mne? Neznáš mne! Ty mne znáš z té dobré stránky, až mne ale poznáš z té špatné stránky, já tě přinutím až k pláči!"

Švejk odcházel konečně k svému vagónu a přitom si pomyslel: Jednou byl, když jsme ještě byli v Karlíně v kasárnách, lajtnant Chudavý a ten to říkal jinak, když se rozčílil: "Hoši, pamatujte si, když mne uvidíte, že jsem svině na vás a tou sviní že zůstanu, dokud vy budete u kompanie." (Kn. III, kap. 2)

²⁰ Při recepci umění v současnosti se uplatňuje nejen jedincova dobrovolnost podílet se v procesu čtení nebo – obecněji řečeno – v procesu percepcie, ale rovněž možnost – nikoliv nutnost – stále znovu tento proces začínat a zjišťovat přitom „akční rádius“ textu (chápaného v nejširším smyslu). Právě v dobrovolnosti, neomezené možnosti **realizovat odpovědi na výzvy** a ve schopnosti opakovat lze spatřovat nejdůležitější fenomén hry, jež se uplatňuje v současných druzích umění včetně i literatury [...] „Hrát,“ pokračuje ještě jinde Gadamer, „znamená vždy vyžadovat si spolupřítomnost, hrát s někým,“ ve hře – ve smyslu komunikativní činnosti – „vlastně není jasný odstup mezi tím, kdo si hraje, a tím, kdo hře pouze přihlíží“, „divák je zřetelně víc, než prostý pozorovatel, který prostě pozoruje to, co probíhá před ním, ale je tím, **kdo se hry ‘zúčastňuje’ částí sebe samého**“. 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. 315. ISBN 80-7248-385-4 Odkazy na Gadamera jsou z: Gadamer, Hans-Georg *Aktualita krásného (Umenie jako hra, symbol a slavnosť)*. Bratislava: Archa 1995, s. 41. – BD.

Postoj je úplně stejný. Stačí si jen položit laickou, proč Hašek neuvedl tato Švejkova slova například do dialogu s někým z vojáku ve vagóně, a už je vidět, že pojetí Nikolského o hře s čtenářem má i jinou dimenzi: to je nejen hra s ním, ale i výzvou ke spolupři.

Ovšem je nespécifitější tato epizoda, když jedna z nepočetných Švejkových historek není ani vyslovena, ani pomyslena, je naprosto sdělena vypravěčem v modu „kdyby“:

Major Wolf konečně přece jen přiklonil se k hejtmanově názoru, že tento člověk musí viset až po delší proceduře, které se říká roztomile: právní cesta.

Kdyby se byli Švejka optali, co on o tom soudí, **byl by řekl**: "Mně je to moc líto, pane majore, poněvadž 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 měla patřit do nediegetického vyprávění, ovšem její Švejkovy „formát“ přednesu ji spojuje více s podstatou diegetického vyprávění Osudů. Ale v podstatě nepatří ani k diegetickému plánu, je quasidiegetická, rozvádí ji sám vypravěč z frazeologického a ideologického hlediska Švejka, rozvádí ji ve výzvě čtenářovi zahrát si s fenoménem Švejk.

V tomto světle už docela jinak vypadá i epizoda se Švejkovým snem. Jeho komičnost nespočívá v Bergsonově pojetí automatismu, ale ve Finkově pojetí hry. Tedy abychom proanalyzovali objektivně komično, máme nezřídka, jak uvádí Hořínek, měnit i hodnotící normu.²¹

4. Výsledné stanovení rysů komické hry v odlišnosti od obecné radosti ze zdání

Vraťme se teď k postavě vypravěče. Bylo naznačeno, že je obyčejně vševidoucí, přestože občas „zapomíná“ na tu vlastnost. Nespécifitějším jeho rysem je „chudý“ jazyk vyprávění, a právě v této souvislosti se dá naznačit i další, k účelům našeho výzkumu mnohem důležitější: jazyk vyprávění se nesnaží čtenáře za každou cenu a vždy

²¹ Akt hodnocení předpokládá nejen subjekt (který je, jak už zřejmo, intersubjektivní), a objekt hodnocení (jímž může být cokoli mimo nás i v nás), ale též **hodnotící normu**. Ta je měřítkem odchylky, jež bývá v teorii komična označována jako zvrátnost, znešvaření, porucha, deformace, nedostatečnost apod. HOŘÍNEK, Zdeněk: *Knihy 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 to dějovým složkám díla a především hlasům hrdinů. Proto se na bledost Haškova jazyka má hledět jako na **funkční jazykovou „monochromii“**.

Ale přesto citované tři pasáže, zvláště v hypotetickém příběhu typu co by byl Švejk řekl, prozrazují jeden aktivní přístup vypravěče, skrze jehož narativní instanci prosvítá primární instance autorova, Haškova dadaistická herecky improvizační postava. Ten přístup napovídá, jak by se měla imaginačně rozehrávat a jak by se měla rozvádět komika tohoto díla. Takže sen Švejka patří tomuto uměleckému přístupu – dadaistickému Haškovu zahrávání si se čtenářem, i když je tam vyjádřen jen implicitně. Komika v něm netkví v automatismu zatvrdlého ducha a dřímající mysli, naopak. Komika hry mysli uplatňuje opačný princip vůči Bergsonovým názorům, uplatňuje záměrně a funkčně „snovou“ logiku (*před sebou vidíme věci, na něž myslíme, místo abychom mysleli na to, co vidíme*), mění hodnotící normu a nastoluje nový mechanismus tvoření inkongruentních a reduplikačních propojení. Nastiňme 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 zpozorovaného zdání*. Adresát komiky (ale i její tvůrce) se baví ve světě zdání, ale prožívá uvědomení inkongruencí a reduplikací, když pozoruje ten svět z odstupu, z pozice skutečnosti.²²

B. Intenzivně se v tomto typu komiky uplatňuje psychologický konstruktivní princip *mnohonásobné reverzibility*. Při hře idejí se vědomí improvizátora a pozorovatele (spisovatele a čtenáře, tvůrce a recipienta, iniciátora a adresáta komiky) vrací ze světa iluzí a představ do reality, odkud pozoruje všechny inkongruence vytvořeného „nesmyslu“, a hned se ponořuje zpět do imaginačního světa hry, aby sekundárně a nadřaděně realizovalo okamžitě zachycené nové podněty (reduplikace, další inkongruentní dvojice atd.).

Obě výše 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 Fredův výklad principu slasti ve vtipech, který je spojen – nejobecněji řečeno – s úsporou psychické energie, není souzvučný se zdějšími úvahami – citace:

Při opakovaném pohledu zpět na techniky vtípu rozčleněné do třech zvláštních skupin zpozorujeme, že první a třetí z těchto skupin, nahrazení věcných asociací asociacemi slovními a použití nesmyslu jako znovuvytvoření starých svobod, mohou být shrnuty jako **úleva od zábran intelektuální výchovy**; jedná se o **psychická ulehčení**, jež lze dát do jisté opozice k **úspoře**, která je technikou druhé skupiny. Ulehčení již existujícího a úspora teprve vynakládaného psychického výdaje. Z těchto dvou principů je tedy možné odvodit **všechny techniky vtípu** a na základě těchto technik pak **všechnu slast**. FREUD, Sigmund: *Vtíp a jeho vztah k nevědomí*. Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. s. 125. ISBN 80-86123-21-9

předmět“. To, co kabaretní improvizátor dadaista představuje slovy a gesty není nic jiného, než exteriorizace hrající si myšlenky. Tak si hraje i fantazie vnímatele komiky hravého, imaginačního typu, ovšem její pohyby jsou obvykle skryté. Mohou se objevit a verbálně se ztvárnit při dialogické improvizaci, kde se pozice adresáta a iniciátora komického podnětu střídavě obměňují, například v improvizčních etudách Wericha a Voskovce (viz dále D a F).

C. Improvizace je jejím základním tvůrčím podnětem a tvárným principem, přesně podle Fryntovy definice ohledně funkce hospodské historky. Kvůli této příbuznosti tento do značné míry specifický český žánr je nejtypičtějším literárním projevem komiky hry.

D. Obdiv cizí intelektové moci – nadšení z nečekaného objevu, z tvůrčího řešení iniciátora komického podnětu, je nedílnou složkou hravé komiky. Když adresát inkongruentní zdvojení objeví a přitom si uvědomí jeho hravý základ, v reakci smíchu se obsahuje i okouzlení z hybnosti, mrštnosti, drzosti, originality intelektu naproti. Na chvíli se vnímání cítí podrobno novému kulturnímu schématu, nazírá na svět skrze nově „nainstalovanou“ optiku. Nemožnost, nesmyslnost absurdních zdvojování jsou ve vnímání adresáta přehodnoceny jako jedné z možných forem nekonečné hry se všemi věcmi a pojmy bytí. Proto výmysl typu „trojitý sebevrah“ se chápe jako dovedné skvostně vykonané, podle pravidel hry, kaleidoskopické slepování, které „odvádí od konečného cíle“, *od petrifikace pojetí bytí*. Protože všechny možné situace života jsou jen malou částí z prostoru, jež poskytuje hra myšlenek. Imaginační podněty komična jsou *básnění nemožného*. A nemožné je oproti možnému nekonečné. Proto v literární komice hry (nehledě na to, zdali je explicitní nebo ne) *uskutečnění neskutečného* v situačních nárysech a scénách je intelektový proces mezi tvůrcem a čtenářem, idea odpovídající základním přesvědčením Paula McGheeho.²³

²³ McGhee zkoumá kognitivní vývoj pojetí humoru u dětí. Jako základ uchopení komického účinku vidí schopnost k tzv. **fantazijní asimilaci**, která ovšem navazuje na schopnosti asimilovat skutečný svět – 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 řečeno, hospodská historka, jelikož je hra, se může vyprávět i o samotě). Ale v komice hry je tato složka důkladně zvýrazněna. Proto je v podstatě *Osudů* v souladu s koncepcí S. Nikolského příznačná recesní hra s čtenářem a jedna z jejích motivací je snaha vznést princip interakce do vyšších imaginačních prostorů hry.

F. Interakce se už z definice může ještě obohatit i o **podnět zpětné reakce**, ve kterém se role adresáta a iniciátora navzájem mění. Konkrétně v tomto případě mluvíme o literatuře, kde je opačný směr „vyloučen“. Avšak v dynamických improvizaci 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 opačný směr nějak dialogicky „omezen“, ale ne všude. Může se vyjádřit na půdě imaginace. Čtenář může pochopit komický podnět tak či onak, rozvádět ho mnohokrát, variabilně i bez konkrétního dalšího adresáta. Důležitější je, aby byl k tomu inspirován, přilákán. Aby obměňoval vůči primárnímu autorovu podnětu obrazy, nápady, myšlenky, aby prolamoval konvence a bleskurychlým pohybem přeměroval 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 půdě racionality, soudnosti, které je na poli imaginace přece „něco“: klaunská a dadaistická básnická inspirovaná improvizace, půvab „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 potřebuje 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 „nevědomosti“, nevědomování možné další imaginační kombinatoriky nemožného, přináší

²⁴ Absurdní a idiotské vtipy jsou nutnou potravou inteligentního století. Toto absurdní idiotství není naprosto zjevem povážlivým či dokonce úpadkovým; právě naopak je to zdravá ventilace přetopeného mozku, výborná kanalizace našich starostí a chmur. Hloupost, toť nejvyšší schopnost být šťasten. 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 rozpůlení.²⁵ V komice hry je to těsně spjata s mnohonásobnou reverzibilitou. Prostě řečeno ve svém smíchu smějící se poznává i svou vlastní směšnost na pozadí nevyčerpatelných možností tvůrčí fantazie, zvlášť v aspektu absurdna. To jsou Boreckého konfigurace komična, kdy absurdita uzavírá čtyřdílný cyklus (naivita, ironie, humor, absurdita) a přechází do naivity.²⁶ Jednak se smějící se v novém objevu absurdna směje i své před chvílí neuvědoměné naivnosti, jednak, aby přijal absurditu v konfiguraci nemožného, musí zaujmout postoj „naivní“, dětský, otevřený všelijakým imaginačním výtvorům.²⁷

H. Synkretičnost 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. V četbě 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 dějové akce, které jsou implicitně přítomné v textu. Je už další otázkou nesporný fakt, že polyekranizace by zjevila jednou skrytou stránku literárního díla, ale roztříštila by scénickou celistvost jeho filmové nebo divadelní transformace.

²⁵ O podobném názoru píše Borecký, jde o tzv. Test vesnice, který vytvořil francouzský vědec Pierre Mabilie ve své monografii *La Technique du test du village*. Paris: Revue de Morpho-physiologie humaine, 1950. Citace: [...] Zrcadlo pokládá za nebanálnější 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 vědomí, 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 **smysl 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 naivity vědomo, aniž by vůči ní zajímalo nějaký přezíravý nebo kritický postoj, ať 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 Nezapomeňme na Blažičkovu 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. Blažiček ještě pokračuje „*tu má prožitek poznání převahu nad poznáním samým: jde tu o potěšení ze smíchu, k němuž je určité poznání podnětem*“. A právě vystihl podstatu absurdní komiky Osudů v technice hře. De facto praktické poznání není, je to pouhé „nic“. Ale je prožitek z možného poznání nemožného – ze **svobodné hry počítků, hry myšlenkové, z hry představ**. Je prožitek z přechodu z jednoho do jiného stanoviska – z absurdity do naivity; ze své minulého já, do svého já stávajícího; ze světa fantasmagoričnosti do světa skutečného. 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 Bergsonův princip smíchu v snové logice (ztvářovat svět podle svých myšlenek) iniciuje komiku protikladnou Bergsonově interpretaci. Takzvaná „snová logika“ záměrně provádí mozaikovitě seskupování obrazů a pojmů a působí na úrovni představivosti, nikoliv na úrovni vnímání mechaničnosti 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“ na půdě 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 podnětu v jeho přístupu k vytváření nemožného. Toto **pojetí komiky jako intelektové hry** se opírá o základní postoj koncepce amerického ludologa Paula McGeeho. Mimo jiné se pasivní prolamování konvencí v imaginačním 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 mechaničnosti 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 mašibů)*. Praha: Hynek 1999, 343 s. ISBN 80-86202-38-0

Závěr k dvěma modelům komiky v „Švejkovi“ – světová kontemplace

A) Rozjímání světa Bachtina a symbolistická spodoba Finka

Karnevalový model a model hry komiky Osudů při zřejmé (na začátku druhé části naznačené) odlišnosti mezi nimi mají nemálo společných rysů. Karneval a hra mají různé principy a mechanismy, ale přesto jsou si v mnoha aspektech velmi blízké.

Jako poslední bod překrývání a rozdílů zůstal z fundamentálních Bachtinových konceptů karnevalu – bod kontemplace světa (*миросозерцание*).

Vztah k času je základním operačním pojmem Bachtina, základem jeho chápání groteskního realismu a přirozenosti karnevalu. V toku času probíhá proces změn a obnov a v kulturním navrstvení tvoří dějinnou kontinuitu. Historismus, vůdčí přístup Bachtina v jeho průzkumech žánrové geneze románu,¹ je zvláštním způsobem přítomen v pojmovém systému karnevalu: v kosmickém cyklu vzniku a růstu, smrti a obnovy **lid roztímá svět**, proniká do hlubin bytí a tak pocítuje svou dějinnou nesmrtelnost (opakuje citaci: *Народное тело на карнавальной площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное историческое бессмертие*). Všechno to jsme viděli na začátku druhé části.

Důležitějším bodem v relaci „karneval – hra“ je právě to rozjímání, nazírání do nitra světa. Eugen Fink vidí hru jako symbol světa. Michail Bachtin vidí hrající si děcko Hérakleita jako vševládcu vesmíru. Fink nezřídka při svých argumentacích se odvolává na rituály v kultovní hře, na druhé straně Bachtin mnohokrát používá pojem „hra“ v konceptualizaci karnevalové mnohotvárnosti. Je jasné, že karneval je hrubě řečeno grandiózní mimetická hra s vnějšími prvky i línx a se svéráznou agonální „duší“. Asi nejvýznamnější odlišující rys karnevalu vůči hře je dočasně omezená reverzibilita: karneval se žije jako samotný život (*Karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá*).

¹ Má se na mysli především Bachtinova studie *Формы времени и хронотопа* в романе. *Очерки по исторической поэтике*. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература 1975, s. 233–407

Poslední otázka zdejších úvah je jak **rozjímání světa v karnevalu** a Finkova **symbolistická spodobá ve hře** mají vztah ke komice Haškova díla. A odpověď začíná znova od specifického rysů Osudů – válečnosti.

B) Opět o válce a každodennosti

Komika Osudů by karnevalová nebyla, kdyby se děj 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 válečný protiválečný nebo vůbec ne válečný román. Válka je konstituující složkou komiky Osudů, a to nejenom s ohledem na tématické pozadí díla, ale právě ve vztahu ke komice. Modely románové komiky – karnevalový a hrový – jsou funkcemi prosté dějinné danosti titulu – „za světové války“.

Válka, jak bylo několikrát řečeno, je prostředky výstavby díla redukována, ztlumená, oddálená nekonečným putováním na frontu, ale přesto existuje především ne tak v dějové linii, jak v lidském myšlení. Válka se v Haškově románu nevede na bojištích, to je de facto koncem dlouhého souboje českého člověka s nesvobodou. Válka je především ten každodenní střet malého obyčejného občana s uniformou, s vynucováním, s nastoleným autoritářským řadem.² Světová válka je jen kulisa, za kterou se kryje už dlouhá, mnoholetá bitva. Proto není divu, že značná část románu zabírají zejména vyprávěné historky z každodennosti. Z mohutné všednosti prohloubeného a dějinně ustáleného rytmu, který neohromí žádný kataklysmus.³

Universalismus a světonázor (světová kontemplace, *миросозерцание*) Bachtinova lidu na karnevalovém náměstí nejsou příliš odlišné od nazírání rytmu prostého živého života v Švejkových vyprávěních. Švejk smíchem nastoluje vítězství českého života nad dogmatismem a absolutismem hnilé monarchie, rozjímá svět, vyjevuje jeho drobné prvky, aby

² Ve svých úvahách o Gogolovi Bachtin líčí organizaci jeho uměleckého světa způsobem docela blízkým podstatě světa Osudů – citace: Мы видим, таким образом, столкновение и взаимодействие двух миров: мира вполне легализованного, официального, оформленного чинами и мундирами, ярко выраженного в мечте о «столичной жизни», и мира, где все смешно и несерьезно, где серьезен только смех. Нелепости и абсурд, вносимые этим миром, оказываются, наоборот, истинным соединительным внутренним началом другого, внешнего. Это веселый абсурд народных источников, имеющих множество речевых соответствий, точно фиксированных Гоголем. БАХТИН, Михаил: Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). In *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. s. 493-494

³ Můžeme tedy uzavřít zjištěním, že prvořadá velikost Jaroslava Haška jako autora Švejka mezi humoristy první půle 20. století spočívá pravděpodobně v tom, že teprve v tomto díle plně využil své schopnosti mnohorozměrného vidění, aby v souladu s dějinným vývojem zachytil neotřesitelnou jistotu lidu, ztělesněnou v jeho smíchu. HÁJKOVÁ, Alena: K typickým rysům Haškova humoru (Ve srovnání s Poláčkem a Vančurou). *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 85-90. ISSN 0009-0468

znázornil jeho celek, aby každý svobodný člověk v tom běžném 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 umělecky ztvárněného času: historky mají zvláštní vztah k času, nastolují nepřetržitěho trvání českého lidového celku v něm, nastolují jednotu národa oproti všem válkám v rozmarném dějinném toku. Hašek zkomponoval historky Švejka nejen jako lehkou zábavu, ale jako kontemplační koncept nesmrtelnosti českého člověka. To se pociťuje právě v už zmíněné nadpřirozenosti Švejka, v časové „inkompatibilitě“ jeho žvastů, ale jelikož spisovatel zamaskoval ten obtížný umělecký postoj lustrem lehkovážného smíchu, pro mnoho čtenářů zůstávají Osudy jen efektní šťavnatou četbu.

Válka a smích, válka a zajímavost každodennosti, válka a mohutný proud řeči o neválečném jako model existence⁴ jsou funkčně spřízněné protipóly díla.

C) Komika jako zjevování světa v řeči

Směšnost, nebo lépe komika, bourá, diskredituje, přehodnocuje, ale její vlastní síla se projevuje ve hře řeči.

Řeč jako hra myšlenek, verbální improvizace, jako hra se skutečností, vyjevuje jedinečnosti světa i v těch případech, když tyto jedinečnosti nejsou zakomponovány do inkongruentních systémů, a působí v nich především efekt zajímavosti, a ne tak komičnosti.⁵

A tak je verbalizovaný svět buď komický nebo zajímavý, ale ve všech případech unikátní, neopakovatelný, mohutný ve své nevyčerpatelné mnohotvárnosti, nezničitelný v proudu řeči a v odlesku svých imaginačních projekcí. Komika Osudů, zvláště ve Švejkově mnohomluvnosti, je razantní rozjímaní světa v duchu bachtinovských chápání historické nesmrtelnosti lidu a symbolizování světa v duchu Finkových úvah. Komika není jen vytvářením směšnosti, 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 světová válka a každý říšský despotismus jen loutkové hračky (proto i v románu je tak citelný dojem loutkovitosti postav, zvláště antagonistických).

⁴ Řeč je u Haška základní medium 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, roč. 32, č. 4, s.47 – 57 (s. 54) ISSN: 0014-1291

⁵ Se vši úctou k obrovskému přínosu Přemysla Blažička v oblasti švejkologie chtěli bychom dodat, že v skoro ve všech hospodských historkách existuje prvek komiky, dokonce i v těch, které se zjevují jen jako zajímavé. Působí v nich odeznění principu absurdity, hravý výmysl, paradoxnost z jiných historkách. Jednotlivé příběhy nejsou vůči sobě uzavřené, takže „zajímavé“ historky indukují směšnost komických, kterým se podobají po stránce obsahově-formální, kde výrazně působí Špidlův koncept „co se neuvěřitelně může stát“. V něm právě je styčný bod komičnosti s Blažičkovým názorem, že smysl pro komičnost je smysl pro zajímavost.

Povídání o městě, o obyčejném životném běhu malých lidí, vytváří svéráznou architektoniku světa v logice Kosikova chápání, sjednocuje vznešené s triviálním – proud života se zjevuje ve celé své živelnosti a poetičnosti v ubohých měšťanských komických anebo zajímavých trampotách.⁶ *Řečeno s Finkem komická hra v Osudech je vznešený stav člověka v jeho extatickém, kosmickém gestu, které naznačuje celek světa.*⁷ Banální obsah většiny dějů Osudů, odehraných a vyprávěných příběhů v nich, má svou zvláštní sílu ve své multiplikační potencialitě, z níž se skládá samotné nezničitelné jsoucno – „jako střepy bytí vypadá mnohočetné a mnohotvárné jsoucno“ (FINK 1992:137).

D) Symbolická mozaika českého světa

Fink vidí celistvost světa v shromažďování a rozptylování konečných entit, individuací, tak se každá drobná událost jeví odrazem nekonečností bytí, je jeho symbolem.⁸ A v směru těchto úvah je každé Švejtkovo povídání symbolem světa – a v mezích Haškova díla bychom ještě dodali „českého světa“. Nadměrná verbální energie je naprosto slepování symbolické mozaiky národního světa. A do ní patří také i samotná válka. V tom se vytváří základní paradox komické hravosti Osudů: válka je část všehomíra, také jeden z jeho symbolů, individuací, konečností. Vždyť je schopna část zničit a pohltit nadčasový a nadprostorový běh jsoucna? V tomto světle 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 člověka, kde půllitr piva tlumí kanonádu děl a zaplavuje stopy dějin přívaly nadčasového a nadskutečného.

Podle Finka v symbolistické spodobě se celek zjevuje v částí a část působí 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 nadějí na záchranu světa, již je architektonika. Co je architektonika, kterou dnešní svět tak postrádá a bez níž člověk nemůže jako důstojná bytost žít? **Architektonika světa je sjednocení vzneseného s triviálním, trvalého s dočasným**, pohybu vpřed s možností se pozastavit. Architektonika je takové sepětí času, prostoru a pohybu, kde každý z uvedených tří prvků sjednocuje protikladné: čas architektoniky je vzájemná spojitost trvalého s dočasným: jestliže prchavé, prozatímní vytlačí a potlačí trvalé, hroutí se architektonika. Architektonika sjednocuje vznešené, patetické, monumentální s běžným, triviálním, banálním a v tomto sjednocení **dovoluje a umožňuje také triviálnímu, aby se mohlo chlubit svojí poetičností**. KOSÍK, Karel: Město a architektonika světa. *Tvar: literární obydleník*. 1995, roč. 6, č. 2, s. 5. ISSN 0862-657 X

⁷ Lidská hra má světový význam, kosmickou transparenci – je v našem konečném pobývání jedna z nejzřetelnějších podob, ukazující ke světu. Při hře nezůstává člověk v sobě, v uzavřeném okruhu svého nitra, nýbrž v kosmickém gestu vystupuje naopak extaticky ze sebe a názorným způsobem ukazuje celek světa. FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. s. 34. Orientace. IBSN 80-202-0410-5

⁸ ...bytí světa vládne a pracuje v konečných věcech jako zkonečňování, individuace, která je zároveň shromažďování a rozptylováním; kdekoli zakoušíme tuto moc shromažďující a rozptylující vlády celku jako „mír“ a „válku“ světa, září všechny věci v novém světle, stávají se z nich **SYMBOLA**. FINK, E.: tamtéž, s. 146.

Georg Frazer nazývá tento archaický princip „kontagiózní magie“⁹ a přestože to není vhodná interpretace pro Švejka, lze připomenout, že jeho slovo má osobitou, skoro „kouzelnou“ mocí zbavovat ho rizika a nepříjemnosti. Švejkova hra s vyprávěním přímo na celek nepůsobí, nýbrž na skutečnost, a to tím, že tento celek zjevuje, připomíná, zpřítomňuje, oživuje a tak paradoxálně krutou skutečnost vytlačuje.

E) Pocit svobody u Bachtina a Finka

Rozjímat svět a vidět v něm celek anebo utopicky pociťovat historickou nesmrtelnost „lidu“ jsou – jak je to zřejmé – velmi blízké konceptuální rysy teorie karnevalu a hry v pojetích Bachtina a Finka. Různě se však u obou autorů vykládá pocit svobody.

Svoboda v karnevalovém živlu je důsledek zmocnění se morálního strachu, utěšování, toho atavistického „vnitřního inkvizitora“, svoboda se pociťuje v masovém těle a v duchu „lidu“, v převrácení hodnot a v totální travestii, v utopickém vstupu v ten odvěký „čas dobrý a veselý“. Svoboda v karnevalovém prozření je lidská volba, zásah, aktivita – přitom dosažena výrazně dynamickým, fyzickým způsobem.

Z druhé strany podle filozofie Finka, hra nás osvobozuje od samotné svobody. Každá volba lidské bytosti je volba jeho vlastního vědomí, tedy je já-odrazem. Člověk je zajatcem „sebevolby“, svoboda volit je vlastně návrat k omezením možnostem jedince. Jeden historický „mýtus“ vypráví, že ve věznicí na ostrově Svaté Heleny se každý den podávalo neměnné stejné jídlo, ale Napoleonovi jako bývalému císaři bylo dovoleno vybrat si to jídlo, co se mu bude pořád beze změny podávat každý den. A císař věděl, že jeho „svobodný výběr“ bude neodvolatelný – kde je v tom případě svoboda volby? Fink konstatuje, že svoboda je de facto jedna skutečnost z mnoha možností. Zatímco hra člověku dává k dispozici najednou všechny možnosti, jeho rozhodnutí ve hře se stávají odvolatelnými, hra osvobozuje od břemene skutečné 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 Homoeopathic Magic, is a mistaken association of ideas; its physical basis, if we may speak of such a thing, like the physical basis of Homoeopathic 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 hře člověk „transceduje“ sebe sama, překračuje vytčené meze, jimž se obklopil a v nichž se „uskutečnil“, takže **neodvolatelná rozhodnutí jeho svobody jakoby znovu stávají odvolatelnými** [...] Člověk se realizuje tím, že během svého života tisícovým způsobem volí sebe sama: v každé volbě věcí, či okolností volí jen sebe [...] Víc a víc **jsme dílem svého konání a nekonání. Rozhodnutí vlastní svobody nás vyhraňují**, vymezujeme se a z mnoha otevřených možností získáváme jedinou skutečnost [...] Hra nás dočasně vyvazuje z těch našich skutků, osvobozuje nás od díla svobody, vrací nám nezodpovědnost [...] **Hra nás osvobozuje od svobody** –

F) Skutečno a neskutečno jako prvky národní totality

Takže na pozadí těchto úvah jsou Švejkovy historky, jako nejspecifičtější typ komiky Osudů, rozjímající hra světa. V jejích malicherných konečnostech se pořád odrážejí záblesky světa, záblesky nekonečnosti¹¹ lidského a národního světa české společnosti. Podněcující síla komického rozehrávání Švejkova vyprávění (a ne jenom tam, ale zvláště tam), která působí na čtenářské představivosti, nesmí být podceňována při analýze Haškova díla. Právě v ní spočívá hluboká moudrost prostého Haškova počínání: ukázat symbolickou sílu světa v drobných věcech běžného, ale nesmírně pevného života, jehož skutečné a neskutečné kousky zároveň ukazují, symbolicky odrážejí celistvost světa.

Názory o celistvost českého světa v Osudech do jisté míry sdílí článek Milana Exnera o Švejkovi jako totálním románem. 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 „věcné“ s nadčasovým věčným. Zřejmě právě tu mohutnou sílu komiky měl na mysli Mathauser, když s ohledem na sémiotický a symbolistický ráz Švejka navrhol interpretovat ho jako symbolickou funkci.¹³ Už v tomto ohledu je anabaze k **Budějovicím symbolické iniciační**

avšak „neskutečným způsobem“. A přece je právě tato „neskutečnost“ zvláště bytostním vztahem člověka ke světu. V mediu „neskutečnosti“ se všepůsobící celek vyjevuje uvnitř sebe sama. FINK, E.: tamtéž, s. 252-253.

¹¹ ...v lidské hře ozařuje celek světa sama sebe a v tom, co je ve světě, v **konečném, nechává vysvitnout 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*. [...] Řekli jsme že Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* jsou komplementární Kafkovým románům. 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, roč. 32, č. 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*, včetně jeho „postojů světonázorových“, toto lpění na znacích nedbá. [...] Nicméně jestliže veškerá literárnost Haškova románu a jeho zvýraznění textovosti svědčí o 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 čtenářských personifikací této „postavy-nepostavy“, a jsou to různé projevy zpětnovázebnosti v tomto obrazu: zmínili jsme například kruhovost Švejkových výroků. MATHAUSER, Zdeněk: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární obydleník*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 4. ISSN 0862-657 X

[...] Zahájili jsme svou úvahu metaforou křídového kruhu, za nějž se nemůže ke skutečnému *obrazu* Švejka dostat žádná psychologická či vůbec obsahová interpretace; nyní jako by se *na vnější straně* křídového kruhu zjevilo množství naléhavých Švejkových podob, jež jej chtějí prolomit, aby se mohly s Haškovou postavou ztotožnit.

o bihání českého světa a zjevení jeho mohutné, kosmické totality a družnosti, přesně v duchu první větší švejkologické práce M. Jankoviče. Zd. Mathauser mluví právě o mimořádné otevřenosti postavy dobrého vojáka vůči čtenářským recepcím, ale ještě lépe je to řečeno slovy Blažičkovými – Josef Švejk „*je touto otevřeností*“.¹⁴

G) Bytostná otevřenost světu

Mathauserova a Blažičkova interpretace se v tomto ohledu velice blíží Finkově pojetí hry jakožto symbolu světa. V „*rozmařilosti lehkomyšlnosti a nezodpovědnosti hry*“ (tamtéž, s. 254) Fink vidí lidskou extázi ke světu, kterou člověk vyjevuje jako bytost, vyznačující se touto otevřeností.¹⁵ Protože jak každá součást všehomíra symbolizuje jeho totálnost, tak se kosmos odráží do svého nitra, kde jeho světlo dopadá na každou jeho molekulární součástku, a také i na člověka bytostně otevřeného světu. Čili idea o symbolizování světa ve hře, o kosmické kontemplaci v Osudech, existuje v české literární teorii a kritice. Spojujícím prvkem tohoto názoru s komikou je svébytná vědecká koncepce Vladimíra Boreckého, která vidí komično v celé jeho pestrosti a také naznačuje jeho další konstitutivní rys – imaginaci.

Takovým způsobem hravý model komického Haškových Osudů představuje otevřenost světu pro hrdinu, dílo i čtenáře (viz názor Blažička v poznámce) a kaleidoskopický zjev „bezvýznamných“ detailů – jak v skutečném světě románu, tak i v neskutečném míru imaginace – jsou symboly světa předpokládající a vyzývající tuto otevřenost.

V tomto aspektu Finkova kontemplace přesahuje kontemplaci karnevalu svým absolutnem: karneval má přesně vymezený systém rituálů a procedur, jeho utopický mýtus je čas dobrý a veselý, jeho kulminace – dějinně nehynoucí lidové tělo, jeho svoboda – vítězství nad strachem; zatímco Finkův pohled na svět při hře ten svět rozeznává všude a ve vším,

Vzájemná neslučitelnost, spornost a prchavost všech těchto „vyplněných“ interpretací Švejka však paradoxně umožňuje velkou nabídku: šanci na překonání staré nedůvěry mezi fenomenologickou jistotou a přímostí racionálního zření na jedné straně a **rysy symbolu, jako je jeho generativnost, schopnost plodit veliké množství „výplní“** na straně druhé! MATHAUSER, Zdeněk: Haškův Švejk v ohnisku vědních systémů. *Tvar: literární obýtideník*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 4. ISSN 0862-657 X

(Viz ještě o ideji o Švejkovi jakožto symbol také v zde mnohokrát citovaném článku Zd. Mathausera **Švejkova interpretační anabáze**. BD)

¹⁴ Člověk žije na světě tak, že je otevřen světu. Otevřenost světu netvoří jednu z jeho dispozic, **člověk je touto otevřeností**. Mezi jeho nejpozoruhodnější výtvoři patří umělecká díla, která plní řadu funkcí, ale jejich vlastní poslání pro jednotlivé čtenáře spočívá v oživení a stupňování jejich bytostně otevřenosti. Umělecké dílo dokáže oživovat tento „vztah“ k celku světa, i když samo zpřítomňuje velmi omezený výsek skutečnosti: literární umělecké dílo ukazuje **dílčí imaginární skutečnost** proto a tak, aby čtenáře vtáhlo do tohoto ukazování, do určitého stylu zjevování věcí, a aby ho tak v osobitě strukturované perspektivě otevřelo světu. BLAŽÍČEK, Přemysl. Haškův Švejk, Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 227. ISBN 80-202-0294-3

¹⁵ Nicméně vládnoucí celek může „odrážet své světlo“ do jsoucna uvnitř světa, probouzet v něm rysy a osvětlovat momenty, kterými se vyznačuje pohyb veškerenstva... Světlo světa se odráží **do člověka jako bytostí vyznačujících se rozumějící otevřeností pro svět**. FINK, E.: tamtéž, s. 258

zvláště v samotné lidské bytosti – je ničím neohraničený a antropologicky univerzální a svoboda hry je osvobozením od samotné „autoritárnosti“ svobody.

Takže společná pro Bachtina a pro Finka Hérakleitova metafora o hrajícím si dítěti, která nám byla průsečíkem dotyku světa dvou myslitelů, 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. Začíná upřesněním překladu proslulého dvaapadesátého Hérakleitova fragmentu – slovo AÍÓN překládá jako „běh světa“, právě tento proces se podobá hrajícímu děcku posouvajícímu kamínky. Tak podle Finka vychází, že svět vládne jako hra, i když nemá žádné časoprostorové meze; jako hra, která se vůbec „neodehrává mezi věcmi“, „mezi danostmi“, protože je to všepůsobící 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 boomu a dokonce i osobité módnosti z konci sedmdesátých až do začátku devadesátých let, nastává období zvláštního bachtinovského skepticismu. Bachtinově myšlení je nejednou vyčítáno, že je příliš abstraktní, občas nejasná a že poskytuje ve svém esejistickém přístupu k věcem některé neshody. Kromě tady 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 Svatoně,¹⁹ který představuje Bachtinovu estetiku v jeho kritice formalismu jako „pokus o prohloubení“ idejí ruské formální školy, ale i

¹⁶ Viz ТАХО-ГОДИ, Елена: „Поэтика порога“ у М.М.Бахтина. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, roč. 6, č. 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132.

¹⁷ ГЕОРГИЕВ, Никола: Заекващият диалог. In *Тревожно литературознание*. София: Просвета, 2006. s. 175-209. ISBN: 954-01-1876-X

¹⁸ Bachtinova kniha o Rabelaisovi, jeho teorie karnevalové, smíchové, ambivalentní kultury podávají klíč k objasnění fenoménů naší moderní satirické, groteskní a humoristické literatury a kultury, počínaje geniálním Haškovým Švejkem, pokračuje dadaismem, poetismem, Osvobozeným divadlem a dnešním Semaforem, dramaty Václava Havla a prózami Bohumila Hrabala konče. KAUTMAN, František: Michail Michajlovič Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život*. 1966, roč. 8, č. 5, s. 102.

Viz také následující dva články:

KUČERA, Jan: Michail Michajlovič Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *Československý časopis historický*. 1977, roč. 25, č. 3, s. 444. ISSN 0045-6187

MATHAUSER, Zdeněk: Vědecké kouzlo Michaila Bachtina. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1982, roč. 19, č. 1, s. 59-62. ISSN: 0014-1291.

¹⁹ SVATONĚ, 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

přesto Svatoň kriticky poukazuje na nejasnost odstíněnosti „*hodnoty etické od estetických*“ v Bachtinově koncepci (viz SVATONĚ 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 věnované 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, některé nesouhlasy s interpretací Bachtina otevřeně sdělili Y. Lotman a B. Uspenskij, dále se ještě autorka zmiňuje o jiných odpůrcích, 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, vědeckou 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 jisté 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

I tak – rozjímání světa v *Osudech* jako fenoménu hry svědčí o racionální bytostné otevřenosti člověka vůči nim. V konečných věcech se naznačuje celek veškerenstva, nezhubitelný žádnou lidskou vášní, jejíž vrcholným projevem je válka. V tom celku vstupují skutečné reálie díla, imaginační proud verbálního rozehrávání Švejka a podnícená čtenářská obrazotvornost, jež je objektem působivosti komického systému románu.

Jako závěr úvah o komice v *Osudech* zbývá upřesnit jak se český svět, naznačen jako výseč světa 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: ЭМЕРСОН, Кэрл: Карнавал: тела, оставшиеся неоформленными; истории, ставшие анахронизмом. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, roč. 6, č. 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132

Vladimír Svatoň ve svém hluboce analytickém článku *Idea karnevalizace v teorii románu*, kde porovnává Bachtinovu koncepci s Goethevou *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* vyjádřil změnu svých životních postojů, jeho osobnost nabyla převahy přírodnosti nad individualismem, pochopil seberealizaci jako „porozumění u jiných lidí“.²¹ Goethe pocítil plnost života ve středu karnevalového víru, vychutnal svobodu a rovnost na hranici rozumu a v blízkosti nebezpečí²² (jedna z výhrad ke koncepci Bachtina se týká toho, že se autor nezmínil o nehezky a nebezpečných stránkách středověkého karnevalu – viz citovanou kapitolu Caryl Emersonové) a prozřel pravdu o tom, že karnevalové rozjímání světa má i své pozemské, antropologické a mravní dimenze a to jsou družnost, otevřenost, lidskost. Nebo řečeno slovy Vl. Svatoňe – „záchvěv jistoty o možnosti pravdivých lidských vztahů“.²³

Ovšem co jiného je mozaikovitý souhrn všech Švejkových historek, než vytváření komediografické varianty „pravdivých lidských vztahů“. Pravdivých podle lidové pravdy a podle pravdy nezhubitelného, věčného, mohutného malého života. Válka jako pozadí, se vši svou burleskností a loutkovitostí jen ten dojem zesiluje. Takže závěrem můžeme zformulovat dva axiomy komiky Osudů spojené s kontemplací světa v plánu hry a karnevalu:

²¹ Přírodně individualistické stanovisko zůstalo zachováno, větší důraz byl však položen na aspekt "přírodnosti" než "individualismu". Seberealizace člověka není teď brutálním zásahem do jiných osudů je vázána **na porozumění u jiných lidí** a jednající člověk musí schopnost porozumění jiným v sobě také pěstovat. SVATOŇ, 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 namačkaná ulice cesty světského života, kde každý divák nebo účastník bez masky nebo pod maskou, z balkonu nebo z lešení přehlíží jen nepatrnou prostorou před sebou a vedle sebe, v kočáru nebo pěšky 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 největší rozkoš láká nejvíce tehdy, **hraničí-li docela blízko s nebezpečím** a pocítuje-li v jeho blízkosti úzkostně sladké chťiče. GOETHE, Johann Wolfgang von: *Římský karneval*. In BACHTIN, Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* Praha: Odeon, 1975, s. 388-389. Textová příloha

Podle údajů z článku Vl. Svatoňe 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, záchvěv jistoty o vlastních citech, o hodnotách, a tedy i **možnosti pravdivých lidských vztahů**. Pak ovšem román není pouze strukturou vyjadřující rozpad společenství a dezintegraci osobnosti: **utopická touha po "životní plnosti"** se stává jeho integrální součástí a snaha znovu dobýt prostor pro epičnost jeho nejzazší podmínkou. SVATOŇ, V.: tamtéž, s. 64-65.

- Hra s vyprávěním a s myšlenkovitými obrazy vytváří imaginační kousky neskutečnosti, jež symbolisticky poukazují na globální skutečnost, modelují bytostnou otevřenost člověka světu.
- 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 silu a houževnatost národa, jeho nezhubitelnou bytostnou plnotu a vůbec všeobjímající moc lidského pobytu ve světě oproti destruktivním silám války.

Svatoňova interpretace navazuje na Blažíčkovu a Finkovu a reprezentuje impulz karnevalizace v komice *Osudů* 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 lůnu každodenních hospodských dobrodružství a utrpení jako protipólu 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, jenže v optice románu komického. Rozdíl mezi políčkem, který dal Ivan Šatov Petru Verchovenskému v Dostojevského *Běsech*²⁴ a nekonečným vyprávěním Švejka, nekonečným oživováním světa českého, není moc velký: Švejkovy žvásty jsou bleskovitě reálný „*pravdy políček*“ staré říši, militaristické mašinérii, a vůbec násilnické uniformě.

V duchu těchto úvah kontempace světa v Haškově díle má své zřejmě vyhraněné zóny jak ve Finkově koncepci hry, tak i Bachtinově koncepci karnevalu, ale nesmí se zapomínat, že nazírání do hlubin bytí a jeho karnevalová či hrová realizace jsou uskutečněny prostřednictvím komiky. Komika Haškova „Švejka“ je nejen umělecký postoj, technický ornament a levná zábava, ale především konstruktivní zdivo žánrové koncepce díla a filozofické koncepce života skrze optiku díla. Tedy svrchovaně závažné funkce za maskou koprolalie, nevážnosti a „nedbalosti“, které jsou ještě pro část české společnosti nejtypičtějším rysy Haškova románu. Je nejvyšší čas se s tou nepravdou vyrovnat.

²⁴ O interpretační paralele Vl. Svatoně s Dostojevského románem *Běsi* viz poslední odstavec zde citovaného článku.

ČÁST III.

POROVNÁNÍ ŠVEJKA S VRCHOLNÝMI SATIRICKÝMI DÍLY BULHARSKÉ, RUSKÉ A SRBSKÉ BELETRIE

KAPITOLA XI.

Baj Gaňu versus Josef Švejk

1. Stručná prehistorie zrodu problematické otázky „Kdo je Baj Gaňu?“

Na začátku znovu upřesníme, 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 věnovat 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 vůči ostatním dílům. Ale zároveň si ponecháme nárok věnovat se tomuto průzkumu hlouběji v budoucnosti.

Dílo *Baj Gaňu* s podtitulem *neuvěřitelné povídky o jednom současném Bulharovi* bulharského satirika Aleka Konstantinova je publikováno po částech na stránkách literárně-kritického časopisu *Мисъл* 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.

Především jde o velkou národnostní otázku. Existují jak příznivci Konstantinova tvůrčího podnětu, tak i jeho otevření nepřátelé. Podle nejpopulárnější a ne příliš oficiální verze zastánců druhé skupiny Konstantinov svým hrdinou obrovsky zostudil celý bulharský národ. Baj Gaňu 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 přívrženců. Jeho satirická tvorba je vzorem nejvzácnější literární komiky, jež se vysmívá všemu obludnému v lidském těle a duši. Ovšem tento protiklad je jen bleďý nástin obrovského sporu, který se táhne přes celé století. O Baj Gaňovi psali přední myslitelé, univerzitní profesori, literární kritici a teoretici bulharské kultury, mezi kterými jsou Krăstjo Krăstev, Penčo Slavejkov, Bojan Penev, Simeon Radev, Ivan Mešekov, dokonce vůdčí marxistický myslitel v Bulharsku Dimităr Blagoev, a v novějších časech – živý mýtus bulharské literární teorie, evropsky známý bohemista a slavista Nikola Georgiev, Tončo Žečev, Stefan Eleverov, Simeon Janev, Svetozar Igov, Michail Nedelčev, 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 připodobňování mezi ním a jiným komickým hrdinou směřuje k němu jako k obecně známému literárnímu fenoménu. Relace Baj Gaňu – 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 Gaňu dítětem své epochy a svého kulturního a historického vývoje. Právě kulturní geneze těchto autorem satiricky bičovaných rysů pomohla bulharskému národu zachovat svou národnostní identitu pod tureckou porobou v průběhu

¹ Viz PYTLÍK, Radko; LAISKE, Miroslav: *Bibliografie Jaroslava Haška, soupis jeho díla a literatury o něm*. Praha: SPN, 1966, 335 s.

² GESEMANN, Gerhard: Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare. *Slavische Rundschau*, 1931, Vol. 3, s. 404-409. Bulharská verze: ГЕЗЕМАН, Герхард: Проблематичният българин (Към характерологията на славяните). *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Květen 2005, roč. 5, č. 5 (66) [cit. 2011-22-07]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish15/g_gezeman/problematicniat.htm#1>. ISSN 1312-2282

téměř pěti století. Do jisté míry se Gesemannův názor kryje s proslulou koncepcí o přizpůsobivosti Švejka s jejími dvěma protipóly: Švejkova přizpůsobivost jako výraz jeho životního ducha a jako ubohá projekce jeho malicherného „talentu“ zachraňovat se před každým nebezpečím, který hraničí se zbabělostí

Přesto jak Gesemann, tak i vůbec globalizovaná verze jeho literárního názoru – verze o vitální houževnatosti malých slovanských národů, adaptujících se dějinné situaci – zapomínají na to, že historický přístup k literárnímu dílu je jeden ze základních, ale nikdy ne postačující, protože na rozdíl od historie literatura je kromě humanitní vědy také umění, čili svět, kde platí i jiné zákony.³ Tedy jednosměrný a jednostranný pohled na historickou pozitivnost pasivity se za prvé nesmí absolutizovat na celý národ, bez ohledu na to, zda jde o národ český nebo bulharský anebo jiný; za druhé se nesmí stávat všeplatnou logikou pro výklad literárních skutečností.

Základní Gesemannovy postoje se dají schematizovat takto: Alekův⁴ hrdina je „*důležitý akomodační typ*“ a „*biologický charakter*“; jeho vlastnosti za určitých historických okolností nejsou směšné a negativní, ale dokonce potřebné; tato „*oportunistická, přizpůsobivá moralita*“ je způsob, kterým se zdravá národnost chce zachovat jako celek, ale přišel čas, kdy tato „morálka“ začala být směšná; ovšem Aleko chtěl svými fejetony vychovávat, jenže de facto svým „Baj Ganěm“ udělal svému národu medvědí službu („*To byl osud jeho jinak skromné knihy*“). Je ovšem velice zajímavé, že právě na tomto článku stojí stoleté porovnávání Baj Gaňa s Josefem Švejkem – první to dělá právě Gesemann („*Vlastnosti, které Švejk rozvinul a postavil do služby subjektivního zachování, jsou – česky pozorováno – tytéž, které celý národ rozvinul jako biologicky ochranné vlastnosti pro své národní zachování*“ – překlad z bulharštiny vlastní, BD). Tímto se Gesemann stává následovníkem jedné z dvou velkých linií české švejkologie, linie založené Viktorem Dykem,⁵ ovšem paradoxně ji převrací a vykládá zcela v plánu pozitivním.

S názorem Gesemanna nelze tak snadno souhlasit, přestože jeho důvody a logika, jak už bylo řečeno, jsou pochopitelné. Souhlasil s ním do značné 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*. Přel. Petr Onufer. Praha: Triáda, 2005. 363 s. ISBN 80-86138-72-0

⁴ Spisovatel Aleko Konstantinov je tradičně nazýván v bulharské literární kritice ne svým příjmením, ale svým křestním jménem a tato tradice se udržuje dodnes. Je asi důsledkem velmi liberálních postojů autora, jeho bezprostřední lidské a přirozené sociální aktivity, jeho otevřenosti a poctivosti.

⁵ A obhájcem ulejeváka-hrdina možno konečně namítnout, že statečný voják Švejk byl zásadním ulejevěkem, ulejevajícím se stejně státu, jako svému národu [...] Cynism Švejkův hoví duchu doby, jejímž nejvnitřnějším nutkáním je **pováletí se v bahně a chrochtati**, ale není tato dobrá služba době špatnou službou budoucnosti? [...] Není dobře přehlížeti díla, v nichž se zrcadlí vkus či nevkus doby. A pro nás, národ Chelčického, je nebezpečno, míti hrdinu Švejka! DYK, Viktor: Hrdina Švejk. Národní listy. 1928, roč. 68, č. 105, s. 1-2.

jehož článek *Typické rysy Bulhara*⁶ se stal podnětem pro napsání Gesemannova textu (musí se ale upřesnit, že Petkanov se zmiňuje o Baj Gaňovi jen v prvním odstavci, ale to stačilo, aby Gesemann rozpoutal svým jinak velice zajímavým postojem diskusi, která se stala v bulharské literární tradici klasikou). Petkanov upřesňuje, že ve svém článku, kde se distancoval od obrazu Baj Gaňa, nemínil právě postavu Alekova hrdiny, ale jeho obraz, který ustrnul v představách cizinců o typickém Bulharovi.

Georgi Canev zcela nesouhlasí s Gesemannem a uvádí, že Baj Gaňu je literární **postava zcela negativní**, protože vlastním zdrojem rozvíjení této postavy není klaunská přetvářka po cestě Evropou, ale jeho společenská iniciativa po návratu do Bulharska, kde se ukazuje jako nebezpečný politický dravec.⁷ S Gesemannovým článkem nesouhlasí také Georgi Konstantinov a argumentuje tím, že postava Baj Gaňa není psychicky pravděpodobná, je kolážovitá, mozaikovitá, respektive se nedá určit jako reprezentativní národnostní typ.⁸ Nesouhlasí nakonec ani samotný editor časopisu, bulharský filosof Dimităr Michalčev, který objektivizuje výjimečně důležitý detail celé debaty – Aleko byl především umělec a jeho postava je umělecký obraz a jen jako takový je různorodý, nemonolitní, nehomogenní – mimochodem jako samotná bulharská skutečnost. Ovšem sbor negativních rysů nelze chápat jako typologický model dané národnosti.⁹

Tímto podnětným Gesemannovým článkem se v bulharském literárněkritickém myšlení otevírá stránka porovnání dvou literárních hrdinů, Josefa Švejka a Baj Gaňa.¹⁰ Lze ale upřesnit, že i když značná část bulharských literárních kritiků na tento vztah poukazuje, málokdo si dosud troufl prozkoumat ho hlouběji. Obyčejně k obdobným průzkumům přistupují představitelé bulharské bohemistiky, mezi kterými jmenujeme bulharského překladatele „Švejka“ profesora slavistiky Svetomira Ivančeva, odborníka na českou literaturu docenta Velička Todorova, profesora české literatury Ivana Pavlova a nestora bulharské

⁶ Viz ПЕТКАНОВ, Константин: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1931, roč. 3, č. 4, s. 349-363

⁷ Viz ЦАНЕВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, roč. 2, č. 4, s. 349-363

⁸ КОНСТАНТИНОВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, roč. 2, č. 4, s. 349-363

⁹ Viz МИХАЛЧЕВ, Димитър: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, roč. 2, č. 4, s. 349-363

¹⁰ Fundamentální a průkopnická komparační práce v bulharské literární vědě o dvou hrdinech, která stanoví možné aspekty (podob a protikladů) srovnání, je článek N. Georgieva *Josef Švejk a Gaňu Balkanský*. Tomu textu ve velké míře dlužíme zde předkladané názory – viz: ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански. In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. kn. 2, s. 16-20.

literární vědy, držitele Herderovy ceny, profesora Nikolu Georgieva, k jehož pracím se ještě vrátíme.¹¹

V české literární kritice se problematice a překladu Baj Gaňa věnovali Zdeněk Urban a Zdenka Hanzová,¹² ovšem tato otázka znepokojí i mladé představitele české bulharistiky.¹³ Podrobnější bibliografický souhrn o vydání děl A. Konstantinova v Bulharsku a ve světě a o bulharské kritice o Alekovi poskytuje bibliografický sborník Národní knihovny v Sofii.¹⁴

Nesporně Baj Gaňa 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 vyvraceny. Mělo by se začít tím, že obě literární postavy poskytují obrovskou, skoro nevyčerpatelnou interpretační potencialitu. Proto zde nebudou žádné pokusy rozřešit všechny nesouhlasy, které se kolem nich točí od jejich zrodů, i když se nepřímou a nevyhnutelně dotkneme nějakých interpretačních témat. Avšak hlavním záměrem nadcházejících úvah bude jen porovnat komiku obou děl a principy vytváření komična, ale přitom tak, že se budou v Baj Gaňovi hledat kousky anebo celé koncepty a rozvinutější struktury obou naznačených modelů literární komiky ve Švejkovi – karnevalového a hrového.

2. Formální a obsahové stránky díla

Dílo Aleka Konstantinova je nesporným oříškem nejen pro bulharskou literární vědu. V první řadě je těžko zařaditelné 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 črt, 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: ГЕОРГИЕВ, Никола: *Нова книга за българския народ*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991. 132 s.

¹² KONSTANTINOV, Aleko: *Baj Gaňa a jiné prozy*. Přel. Hanzová, Zdeňka. Praha: SNKLHU, 1953. 210 s. Předmluvu napsala Hanzová, Zdeňka

¹³ HÁJKOVÁ, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleko Konstantinov – Baj Gaňa a Jaroslav Hašek – Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. *Ното bohemicus (Чешкият Ното bulgaricus)*. бр. 1-2. София: Бохемия клуб, 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252

¹⁴ ТОДОРОВ, Илия (ed.) и КОЛЕКТИВ: *Алеко Константинов (1863 - 1897) био-библиографски указател*. София: Народна Библиотека "Кирил и Методий", 1983. 198 s.

¹⁵ В жанрово отношение творбата е *трудно определима* и това е една от своеобразните ѝ особености, забелязани още от Пенчо Славейков, който я сравнява с „разхвърлени, небрежно написани скици“, прилични на „парчета от някое голямо разкошно огледало, което непредпазливият майстор е счупил,

teorie, chceme upřesnit, že různorodost definicí je podporována samotnou neurčitostí tohoto díla, k němuž se hodí částečně skoro všechno, co mu bulharští literární kritici přidali. Skoro všichni souhlasí s cykličností (alespoň co do první části), s mnohotvárností stylové polohy a uměleckých postojů, s hovorovým formátem díla, což ho velice přibližuje k Haškovým Osudům alespoň po stránce jazykové.

Baj Gaňu je mladý člověk, podle jednoho popisu je mu přibližně třicet let, ale čtenářská 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 nacionálního sedláckého typu a nové evropské módy. Snaží se prodat drahocenné láhve růžového oleje, voňavé zlato bulharské ekonomiky 19. a začátku 20. století. Stýká se s různými lidmi a ocitá se v různých konfuzních situacích, které skoro vždy sám zaviňuje. Baj Gaňu navštěvuje Vídeň, Drážďany, malé švýcarské městečko (Женлоз – 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 návštěvě u profesora Konstantina Jirečka a na návštěvě u jedné pražské rodiny). Pražské kapitoly tvoří třetinu první části, 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 Gaňu 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“, čteme jeho dopisy (tady dílo zřejmě inklinuje k epistolárním formám) – projevuje se uměleky demonstrovaná snaha představit hrdinu jako osobu pravděpodobnou, patřící nejen do fikčního světa, ale i do bezprostřední každodennosti.

Z hlediska vzniku díla je třeba upřesnit, že vyrůstá postupně, skoro tak jako i Haškovy Osudy – začíná se publikovat po jednotlivých částech na stránkách literárně-kritického časopisu *Мисъл* a vychází tak z roku 1894 do roku 1895, kdy se už roztržštěné historiky

преди да го тури в рамката му“. Идеологът на модерната ни литература е доловил нехронологичността на книгата, нейната мозаечност. Като цяло тя е съградена от различни части, между които липсва причинно-следствена зависимост. Тези отделни фрагменти са определяни като **разкази, фейлетони** или **хумористични очерци**. В тях са вплетени (или „цитирани“) и ред други жанрове, като например **пътни бележки, политическо послание, писмо**. Тези отделни елементи обаче са здраво споени в контекста на цялото от централния персонаж и това придава на произведението единно звучене. КРЪСТЕВА, Илиана: Структура и смисъл на "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. In *Български език и литература*. 2001, гоџ. 44, џ. 5-6, s. 28–40. ISSN 0323-9519

„slepují“ v celistvější knižní útvár. První knížka o Baj Gaňovi má 142 stránek a čtyři části: Baj Gaňu se vydává do Evropy (devět textů), Baj Gaňu se vrací z Evropy, Baj Gaňu organizuje volby, Baj Gaňu 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 nanečisto.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. Začarovaný kruh, kterým Švejk prochází z Kalicha přes všechny instituce a vrací se domů, je ve své různorodosti nejbližší podobou cest Baj Gaňa z první části.

Cykličnost, kruhovost Haškova díla je zřejmá jako stopová struktura jen na začátku, i když i v hloubce Osudů 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 Gaňa – 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 vypravěč je protagonistou, a Baj Gaňu je karikaturní obraz, svérázný kazisvět, který vtírá do těla Evropy své naturalistické rysy primitivnosti a drzosti. Základní střet je mezi slušností a arogancí, ohleduplností a drzostí, kulturou a primitivismem. Každá historka začíná (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 Vačevové, že první část Alekova díla má blízko k lidové anekdotě. Vačevová mluví o „*institucionalizaci anekdoty v písmu*“ a o „*explikaci textově-generačních modelů typických pro ústní folklorní kulturu*“.¹⁷

¹⁶ Viz o tom například ЯНЕВ, Симеон: Бай Ганьо – нашият непознат. In *Съвременни прочити на класиката. Нови изследвания върху българската литература*. София: Ариадна, 1998. s. 51-71. ISBN 954-9660-02-8

¹⁷ Отбелязвам това, защото става дума за един от първите опити **анекдотът да се институционализира чрез писмото**, да стане писмен текст, част от литературата. [...] изследователят обвинява Алеко Константинов в загуба на време и разпиляване на талант, защото си позволява да провокира този критически стремеж, посредством налагането на един граничен жанр — този на **анекдота**. Жанр, който експлицира текстово-генеративни модели, характерни за **устната фолклорна култура** — от една страна, и, от друга — вече като писмен текст, провокира „големите наративи“ на доминиращите идеологически концепти. ВАЧЕВА, Албена: Бай Ганьо: жанрови предизвикателства. In *Просветеният смях: интердисциплинарна научна конференция*. Софийски университет, 2-3 април 2004. [online]. [cit. 2011-10-09]. Dostupné z: <http://www.bulgic18.com/smehat/vacheva.htm> (Po konferenční presentaci je titul textu změněn na *Бай Ганьо – трагедия на юнака*, podle nás ne k prospěchu synchronu mezi záhlavím a obsahem – BD)

Druhá část díla je docela problematická. Za prvé představuje známého hrdinu už v Bulharsku, po jeho obíhání Evropy. Za druhé je už kompozice stupňovitá – Baj Gaňu vystupuje po hierarchických schodech moci, prosazuje se do aktivního politického života. Za třetí, jak bylo zmíněno, originální vydání zahrnuje tři kapitoly, ale tradičně je tato část známa v rozsáhlejší podobě: přidány jsou ještě tři kapitoly, ve své významové napjatosti vedlejší, které se přiklánějí k efektní klaunské působivosti, a také několik Gaňových dopisů. Rukopisy nalezené po vraždě autora byly „přirozeně“ připojeny k prvním třem textům a tak se v této podobě druhá část vžila do kulturní paměti několika pokolení, ale už nelze tak jednoduše uvažovat o primárním záměru autora ohledně pokračování díla, respektive o jeho formálně-obsahové stránce. V tomto ohledu je Baj Gaňu při vši své fragmentárnosti a amorfности také nedokončené „celistvé“ literární dílo jako Haškovy Osudy.

Velmi plodné názory na celistvost tohoto díla a na její kompoziční a stylovou propracovanost vyjadřuje Michail Nedelčev ve svém článku *Dvojí model Baj Gaňa*. Nedelčev vidí v první části „devět črt“, „kruhovou kompozici“, „absenci temporální postupnosti“, „stylovou orientaci vyprávění ke konvencím mluveného slova“, „užívání hotových žánrových forem mluveného slova uzavřených mikrospolečností“. V druhé části vidí „lineární kompozici“ (dodali bychom – stupňovitou), „zřejmou temporální postupnost“ (co se týká primárních tří kapitol), „stylovou orientaci k psané realitě“, k textům spojeným s politickou situací.¹⁸ Tedy z hlediska Nedelčeva je Alekovo dílo zákonitě budovaný umělecký výtvar, jehož dvojí model se vyznačuje svým kontrastem a silnou polaritou, a to právě nejvíce ohledně narativních orientací – v první části na mluvené formy, na „ústní plán smíchové kultury“, v druhé části na „psaný plán politických a historických kataklyzmat epochy“. V tomto aspektu je Nedelčevův názor velice prospěšný pro naše záměry: kromě toho, že dává nějaký žánrový klíč, nebo alespoň vysvětlení ohledně žánrové nedefinovatelnosti Alekova díla, se ve své podstatě blíží k názoru Miroslava Červenky na stylovou polohu Osudů, hlavně

¹⁸ Ето основните характеристики на тези модели. В първата част, в "Бай Ганьо тръгна по Европа" - съставеният от девет очерка цикъл: **кръгова композиция, липса на времева последователност**, наред със сатиричното обрисване на централния персонаж - моменти на амбивалентно авторско отношение към него, висока степен на многозначност на всички нива от тази част на произведението, **стилова ориентация на повествованието към конвенциите на устната реч, включително използване на готови жанрови форми на устната реч на затворени микрообщества**, предопределяне на сложно, с елементи на амбивалентност читателско отношение към героя. И характеристиката на модела от втората част (а това са трите очерка: "Бай Ганьо се върна от Европа", "Бай Ганьо прави избори", "Бай Ганьо журналист" - обозначени в книгата с второ, трето и четвърто римско): **линейна композиция**, силна за цикъл разкази (или очерци) времева последователност, определено негативно - с оглед на йерархия на обществени ценности - отношение към централния персонаж и сподвижниците му, тенденция към тезисност, еднозначност, **стилова ориентация към писмената реалност, към текстове, свързани с политическата действителност**, стабилно в посоката си читателско отношение към героя. НЕДЕЛЧЕВ, Михаил: Двумоделността на „Бай Ганьо“. In *Страници за Алеко Константинов*. Варна: Андина, 1991. s. 162-174. ISBN 954-432-005-9

v souvislosti s pojmy „lidová polobeletristická tvořivost“ a „citové a náladové komplexy“.¹⁹ A nakonec tak v tomto nepřímém dialogu mezi Nedelčevem a Červenkou se Haškův „Švejk“ a Alekův „Baj Gaňu“ ocitají v těsné blízkosti po stránce své jazykové a narativní strategie. Takže při vši jeho spornosti můžeme pokládat Alekovo dílo za cyklus povídek, črt, anekdot nebo fejetonů, ovšem jednotný a celistvý cyklus, který je budován na naplánované umělecké půdě.

Otázka obsahových a kompozičních vlastností díla není v logice naší problematiky komiky prvořadá, ovšem byla nezbytným bodem vykreslení jejího repertoáru a technických postojů.

3. Karnevalová komika a Baj Gaňu

A) Obecně o komice Alekova díla

Již teď na začátku lze upřesnit, že komika Alekova díla je zase vnímána jako něco samozřejmého a předem daného. Analýzy komické působivosti se obvykle 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 komična 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 Gaňu“ patří významnému literárnímu vědci Michailu Arnaudovovi. Ve své studii Aleko Konstantinov, publikované již v roce 1929, těsně před závěrem věnuje 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 věcí a osob a familiárností; dvojnásobnou antitezi; intimní tón oslovení čtenáře; paremiologické výrazy a slova z živého mluveného lidového jazyka, jež jsou svérázným kontrastem vůči spisovné komunikační

¹⁹ Proto Pytlík, zabývá se poetickou stránkou Haškova díla, věnuje 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 tvořivosti, 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. ČERVENKA, Miroslav: O Haškovi a jeho lidovosti. *Česká literatura*. 1963, roč. 11, č. 6, s. 503–505. ISSN 0009-0468

formě; užívání augmentativ a deminutiv, stereotypní nebo šťavnaté výrazy, oslovení a sentence... První poukazuje na zajímavost slovní vynalézavosti a psychologie poetické apercepce autora a věnuje pozornost vztahu mezi jazykovou formou a imaginací.²⁰ O způsobech vytváření komična avšak celistvější a rozsáhlejší výzkum není. Komično se vnímá jako apriorní danost, občas se analyzují jeho technické a jazykové postupy, ale celistvější popis sémantických projekcí a kompozičních postojů neexistuje. Nesporně je dílo Baj Gaňu přijímáno jako dílo komické, ale komičnost se skoro ve všech přístupech 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 podstatě komické.

Nejvýznamnějším představitelem komparace obou hrdinů a obou děl v bulharské literární tradici je profesor Nikola Georgiev.²¹ Právě s ohledem na jeho analýzy a pozorování se pokoušíme porovnat jejich specifika literární komiky v rámci zde nabízené koncepce a jejich dvou částí – komiky karnevalové a komiky hry.

B) Absence komiky karnevalové

Hned na začátku musíme jednoznačně říct, 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 někoho neobyčejný, vždyť v tomto díle je tolik „karnevalových“ momentů, epizod, situací, začíná alegorickou travestií, jak hrdina svléká starý cizozemský kožich a obléká elegantní belgický plášť (aluzivní pohled na tureckou porobu a novou konstituci svobodného bulharského státu, která byla vytvořena podle modelu konstituce belgické). Ovšem tyto převleky, i když velmi příznakové pro ideovou náplň díla, nejsou karnevalovým aktem. Karneval převrací všechno, zatímco Alekův hrdina je jen zahalen novým oblekem, ale v podstatě je nezměněn. V tomto případě spíše jde o maskování, o mimikry, a proto je to dílo velmi pozoruhodné z hlediska komiky hry.

Komiku karnevalovou v Baj Gaňovi hledat nelze, alespoň podle zde přijatých klasifikačních principů. Proto tato linie porovnání s Haškovými Osudy nebude objektem

²⁰ Viz АРНАУДОВ, Михаил: Алеко Константинов. In Библиотека "Български писатели", díl V. (ed.) А. Вачева. Варна: LiterNet, 2004. [online]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish9/marnaudov/bpisатели/5/akonstantinov.htm> [cit. 16.10.2011]

²¹ Viz také monografie: ГЕОРГИЕВ, Никола: *Пропасти и мостове на междутекстовостта*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 1999. 152 s. ISBN 954-423-165-X

²² Jak například píše I. Aleksandrova o modelu karnevalové proměny blázna v krále – viz: АЛЕКСАНДРОВА, Ирен: Стабилност и безпокойство в "Бай Ганьо". *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Leden 2008, roč. 8, č. 1 (98) [cit. 2011-10-11]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish22/i_aleksandrova/stabilnost.htm>. ISSN 1312-2282

pozorování. Odůvodníme toto rozhodnutí jen stručně. Haškův „Švejk“ je předem koncipován jako komické dílo, které bude s karnevalovou komikou operovat. V něm nic není zobrazeno jako vážné, celý svět je záměrně snižen, předem zkarikován, zaveden do pohybů, patřičných gest, slov, rytmu svého loutkového ekvivalentu. Dokonce sama hrůza a smrt jsou bagatelizované, zredukované do pragmatických vjemů a konstativních proslovů, komicky transformované. Svět Osudů 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 silu Haškova románu a obrazný svět toho obratu je na to připraven ve své apriorní karikaturní inervaci. Nic takového ale není v Baj Gaňovi.

V tomto díle svět má zcela objektivní realitu, jen hlavní hrdina je v příkrém rozporu s ním. Vůbec nelze mluvit o převraccení světa, o pocit'ování 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. Scéničnost Baj Gaňa je zřetelně polarizována na jeviště a hlediště (zvláště veselá společnost, jež vypravuje Baj Gaňovy zážitky, je sekundární, distanční pozorovatel), nehraje sám život, takže karnevalový proud neexistuje – existuje střet dvou postojů, dvou kultur a kolize mezi individuem a společností. Karneval žádné separace neuznává, zatímco Alekovo dílo je velice přísně separováno. Světonázor díla není nepřátelsky naladěný vůči každému nároku na věčnost a absolutnost – naopak ctí dosahy každé cizí kultury a každého evropského národa. Dalo by se říct, že samotný hrdina je takovým nepřítelem, 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 ničím 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 Baj Gaňa, 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 СТЕФАНОВ, Валери: Преносвачът на граници (Етюди върху “Бай Ганьо” и чуждостта). *Литературен форум*. 2002, гоџ. 59, џ. 18, s. 7, 5. ISSN 0861-2153

výsměchu 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 určité společenské role (lakomce, kariéristy, nemravného, ale ambiciózního politického dravce). A ještě na rozdíl od svého „bratra“ Švejka je Baj Gaňu velmi snadno zachytitelný, a to skoro všemi sensorickými prostředky, jež může umělecký 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 Gaňu se může čtenáři jevit jako postava vepsaná do kulturního rámce Rousseauovy opozice „příroda – kultura“, a právě proto jeho chování, zvyky, tělesná dominace de facto jsou přirozené a pozitivní vůči „vyumělkovaným“ sociokulturním usazeninám civilizovaného člověka. Proxemičnost 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 působivost a náchylnost lidského rozumu vysmívat se stereotypům a demystifikovat je. Každopádně stereotypnost v obrazu Baj Gaňa 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 uměleckého vytváření, při kterém se vystihuje jinakost protějšního objektu.²⁵ Ale to není jinakostí

²⁴ Тук обаче настъпва нещо, на което творбата на Алеко Константинов дължи толкова много: влиза в действие русоистката опозиция природа-култура и непрестижната култура, компенсаторно или не - тя си знае, обявява себе си за по-близка до природата, по-жизнена, по-естествена, а за половата потентност изобщо няма защо да се говори. Така нареченият и малко идилично нареченият диалог между културите включва в себе си и борба за заемане на незаети пространства или за словесно изтъкване на "другия" от тях. По силата на тоя механизъм западните хора във вижданията на бай Ганьо се оказват "заиф", тоест тънкуляви - плуват в басейните като баби, ядат безцветни ястия и още по-малко хляб, говорят тихо, мазнят се лицемерно, непрекъснато сметкаджийстват, с една дума "немски келяви чифути". А в така представения европейски свят нахлува същество, жизнено, напористо, шумно, което преобръща наопаки всичко около себе си, независимо дали е в операта, в опечаления дом в Дрезден, в банята или на обяд у Иречек. Бай Ганьо не може да седне на маса в кафене, без да прекатури чашата с кафе, което пострадалият разказвач коментира с думите: "Бабаитска натура!"

Тази "натура" е представена в напора на своята млада и жизнена телесност. Казано с термина на Бойсенс, **бай Ганьо е силно проксемичен образ, може би най-проксемичният в българската литература.** ГЕОРГИЕВ, Никола: *Името на розата и на тютюна: "Бай Ганьо" и "Тютюн" – междутекстов анализ.* София: Издателство на БАН, 1992. с. 26-27. ISBN 954-430-143-7

²⁵ Стереотипизиран подбор, който изгражда героя като *друг* за западноевропейските култури, с които той влиза в досег, при това с кодове, присъщи на "собствената" му култура. И дори, по-точно – за подкатегория на другостта - чуждост – изразяваща още по-голяма степен на различие и отстраненост, за да се усили ефекта от анекдотичното въздействие. ВАЧЕВА, Албена: "Бай Ганьо": неканонично. In

karnevalu – v něm se každá věc objevuje ve svém novém světle, pokud soubor stereotypů, ze kterých je zbudován Alekův hrdina, je kulturně předpojaté 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 předsudky a vjemy vůči 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 způsoby 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 Gaňa dobře aplikovatelné. Je pravda, že hrdina je vždy zesměšňován, a také, že v druhé části se projevuje i jako zlověstně strašidelný. Avšak to je formální stránka věcí. 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 útočná, čili satirická. „Strašidlo“ není smíchem 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 smíchu 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. Spíš z jeho nějak „známé“ blízkosti typu „biologického“ komika začíná vytvářet zřejmou studenou distanci opovržení.

Papírová pravda je v Alekově díle zesměšněna ostře a soustředěně jen v kapitolách *Baj Gaňa novinářem* a *Baj Gaňa se vrátil z Evropy*. Ale papíry jsou jen funkcí chování a mentality Baj Gaňa a jeho společníků. Aleko je představuje v jejich laboratoři duté a patetické myslí, 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 Gaňa a jeho společnost vyjevují svou bezzásadovost a pokrytectví, svou amorálnost, takže komika dvou nejvýznamnějších epizod (psaní dopisu knížeti a založení novin) nemá tu typickou

Модерна география на културата. Родно и чуждо. (ed. А. Вачева), Варна: LiterNet, 2005. [online]. [cit. 2011-10-28]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish4/avacheva/nekanonichno.htm>

ambivalentní mnohoznačnost, jež je pro karneval příznačná, ale spočívá především ve výsměchu, tedy je projevem útočné satiry. Ambivalence jako atribut karnevalové komiky Osudů v díle Baj Gaňu skoro neexistuje. Komika je otevřená, demonstrující, ke „kánonům“ přistupuje bez masky, sémantický výsledek směšných situačních a jazykových konstrukcí není odrazem jinakosti, obnovy, ale zřejmým atraktivním protikladem objektu satirické fokusace. Při celé přitažlivosti 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 válečnosti (v řeči, v postojích, v státní mašinérii, v chování, v každodenním pozadí díla). Děj se rozvíjí jakoby spojen „s krizovými, přelomovými momenty života přírody, společnosti a člověka“. Karneval je svátek během ničivého krizového přelomu – imanentní ambivalence – respektive je taková i jeho komika. Kde je protipól v Baj Gaňovi? Tímto protipólem je sám hrdina, takže se dílo nevzdaluje od plochy konceptuálně pojaté negace, ale naopak osciluje kolem ní. V Osudech každodennost vítězí svým smíchem nad válkou, asimiluje ji. V bulharském díle hrdina poskvřňuje 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 vnějškové, zdánlivé „ekvivalence“ (převlékání, póza, naturalističnost, kolážovitý oděv, vášeň k jídlu a pití²⁶ aj.)

Snížování a materializace v Baj Gaňovi bezesporu mají své místo, ovšem tento akt nepřerůstá v tok karnevalového smíchu a setrvává jen na půdě elementárního naturalismu. Hrdina všude nastoluje opačný pořádek světa, dalo by se říct, 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 Gaňova druhá pravda a jeho druhá přirozenost sice existují, ale jen jako zřetelné antinomie tradice, slušnosti, společenských a mravních norem, nepřinášejí znovuobjevení v vitalitě jásavého, radostného smíchu, ale pouhou odpornost, pouhé opovržení.

²⁶ Viz ВЛАДИМИРОВ, Георги: Храната и храненето като идентификационни кодове в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet e-стисание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Červenec 2001, roč. 3, č. 3-4 (16-17) [cit. 2011-02-11]. Dostupné z < <http://litenet.bg/publish3/gvladimirov/aleko.htm> >. ISSN 1312-2282

Navíc té komice chybí univerzalismus karnevalu – hrdina nikdy není schopen ironické sebereflexe, řečeno podle Boreckého taxonomie, tato komika konfiguruje úspěšně 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 postavů. Smích karnevalu bourá svět kolem, mění ho, zatímco komika v Alekově díle jen zesiluje kontrasty, staví protipóly, zdvíhá nepřekonatelné překážky – v důsledku toho svět kolem ústřední postavy zůstává neměnný: vtažen do víru komických převratností přesto zachovává svou podstatu, a dokonce i vážnost – zesměšněn bývá nikoliv svět (který se nakonec objevuje ne vzhůru nohama, ale pevně stojící na svých základech), ale sám Baj Gaňu. Familiarizace, jež hrdina opravdu kolem sebe pořád „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 ojediněle, v ustrnulé podobě.

Nakonec v úvahách o materiálně-tělesném „dole“ lze jen poznamenat, že tento aspekt uměleckého zobrazení je v bulharském díle velice bledý oproti jeho všeobjímající totalitě v Haškových Osudech. Sice nějaké nepatrné náznaky existují, ale jsou výrazně v aspektu tělesného popisu jako senzibility (špinavost, neslušné gesto, projevy chťiče, nestydatost), nikoliv v aspektu produkujícího těla, tak známého z karnevalové komiky Haškova románu. Tedy ještě jednou: Baj Gaňu 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 Gaňovi

Komika Alekova díla existuje na různých úrovních, ale nejvýraznější je její model hry. Navíc fenomén hry je předem do díla zadán. Za prvé jeho alegorickým začátkem. Za druhé situačním centrem vyprávění – to je kroužek veselých společníků a kamarádů (v realitě

²⁷ Taxonomie Boreckého velice přehledně představuje konfigurace komiky, ale existují i jiné klasifikační názory a formulace. Například Miroslav Petříček vidí rozdíl mezi humorem a komikou takto – citace: „Humor je vedoucí převaha nad pozorovanými jevy a z ní pramenící radost a zároveň smutek z poznání, že věci jsou takové, jaké jsou. Kde není této dvojjediné reakce, kde se pouze exploatuje směšnost, tam běží o komiku jako nižší stupeň humoru, více či méně zdařile útočící na čtenářovou bránci, ne však aktivující jeho vztah k realitě.“ PETŘÍČEK, Miroslav: Humor a satira. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 50, s. 4. ISSN 1804-5596
Jindě Petříček aplikuje své názory ve věcném kritickém rozboru – viz: PETŘÍČEK, Miroslav: Od komiky k humoru. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 15, s. 7. ISSN 1210-0021.

kroužek Veselé Bulharsko, jehož členem byl Aleko), kteří vypravují historky o Gaňu 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 Gaňu 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 mimořádně na jednom pólu spektra lidských vlastností) se skládá z nesčetných fyziognomických nálepek a každá z nich znázorňuje nějaký rolový stereotyp. S nekonečnou hrou této postavy je spojena i komika tvorby. Podle předkládaného schématu při analýze Haškových Osudů zpřehledníme podtypy komiky hry také v Baj Gaňovi, ovšem předtím je nutno upozornit na jednu zvláštnost.

Komika hry v Osudech byla pozorována na pozadí karnevalu za předpokladu, že právě karneval je největší, 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 ze středověkého náměstí a přetělila se do mozaikovitého humoristického románu (ať už válečného, protiválečného, dadaistického atd.). Proto funkční aspekty karnevalové lidové pravdy byly představeny jako hra typu mimikry a ostatní jako svérázné – řečeno s Bachtinem – mezaliance. Jako vzorné příklady karnevalového verbálního živlu byla zvýrazněna tři schémata: křiky 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, podmíněně nazvaný počítání prostředků na utírání, jež v modelu hrové komiky představoval podtyp alea.

Ovšem jelikož v komice Baj Gaňa, jak už bylo poznamenáno, neexistují reflexe smíchu karnevalového (nebo skoro neexistují, jelikož v literární analýze je každý krajní postoj nevitán), 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 příznačných situací, v zde takzvaném plánu **uskutečnění situace**.

*A) Komika typu **mimikry***

V Haškových Osudech byl postoj hry ve stylu mimikry v ztvárnění komiky pozorován na základě hospodských historek a jako klíčový bod byly určeny transpozice rolí. Podíl verbálního projevu je v Švejkovi mnohokrát větší, navíc tam má tento projev více dimenzí z hlediska svých různorodých funkcí. V různých funkčních mechanismech komiky hrového

typu nelze uplatňovat stejné kritérium. Verbalismus v Osudech podle italského haškologa Sergia Corduase je místy analogický činu 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 Gaňovi, 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 řečeno, že Baj Gaňu je ohniskem různých rolových stereotypů, že skoro nemá vlastní fyziognomii, protože je zahalen do tisíce masek. Charakter Baj Gaňa 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 či oběd zdarma, až k touze dostat se do vedoucích pozic státní moci. Švejk je mnoho lidí – postuluje Chalupěcký – a to samé zcela platí i pro Baj Gaňa, 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 Osudů a je za ní cítit interakční spoluhra nebo sociální impuls k této souhře. Paradoxnost je esencí jejího komického účinku a paradox je v zásadě nečekané odhalení, logické a kognitivní překvapení. Právě na opačném pólu se buduje komické mimikry v Alekově díle. Baj Gaňu je vždy předpověditelný, takže se inkongruentní kolize komiky objevuje v klíčovém bodu, kde přesvědčení hrdiny, že mimikry je dobře provedeno, se kříží s totální očitostí jeho motivací. Čtenáři (a hrdinům posluchačům v díle) je předem jasné, co se za předstíranými postoji pana Balkánského skrývá, dalo by se říct, že v tomto případě se uplatňuje Vančurův aforismus „*Humor není smáti se, ale lépe vědět*“.²⁹

V dalších epizodách se hrdina ani nesnaží zahalit a ukrýt své mimikry, naopak – ozřejmuje ho, zachází s ním bezohledně, demonstruje přístupy přetvářky. V odhaleném mimikry působí trochu odlišný komický efekt, který už je vyvrcholením satiričnosti, působí mechanismus autodiskreditace, který byl pozorován v karnevalové komice Osudů, ovšem s jiným znakem. Baj Gaňu je hrdý na svá mimikry, považuje je za přednost, za racionální mrštnost, za intelektuální prostředek, jímž může všechny přehytračit. Takže v převrácené

²⁸ Verbalismus – dialog a monolog – je v románě oním prostředkem, 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 řečeno osvobozuje sama sebe na prvním místě prostřednictvím slova, to jest literatury. Na druhém místě pak osvobozuje i praxi ostatních postav tam, kde se slovo mění samo v čin vskutku zhoubný pro stávající systém a možná pro stávající systémy vůbec. CORDUAS, Sergio: Některé poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 30, č. 28, 1981, s. 23.

Proti Corduasově reinterpetaci jistě výhrady má L. Soldán – viz: SOLDÁN, Ladislav: K interpretaci Haškova Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 3, s. 237-241 ISSN 0009-0468

²⁹ VANČURA, Vladislav: Poznámka o humoru. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 75.

hierarchii mravních hodnot pýcha této postavy, póza nadřazenosti, arogantní sebejistota komicky kontrastují s autodiskreditací. Rozdíl v tomto postoji v Osudech spočívá v tom, že autodiskreditace je v Haškově díle nejčastěji nechtěná a nahodilá, zatímco v Baj Gaňovi je důsledkem snahy vyniknout originalitou, bystrostí, vynalézavostí, vychytralostí...

Všechno v hrdinovi prozrazuje jeho cíl hrát roli na jevišti současnosti: jeho eklektický oblek; „ideologické“ deklaráce, že je Bulhar nebo Slovan, když očekává podporu od Bulhara nebo Slovana (hlavně během svého pobytu v Praze), že poznal celou Evropu (když chce vypadat jako zkušený a kulturně vyspělý); jeho přetvářka ve snaze dobýt se něčeho zdarma. Komika tkví právě v nešikovném skrývání masek. Pravda, hrdina se nepřetváří vždy, občas projevuje i svou „individualitu“, ale v těchto případech jde o dimenzi agon, o soutěživost se vším, občas také o alea (viz níže).

Jelikož cílem tohoto rozboru je jen podat schematický náčrt komických souvislostí obou děl, uvedeme jen dva krátké příklady.

Cestou vlakem do Prahy držgrešle Gaňu jí z cizích zásob, protože v rychlosti si „zapomněl“ koupit své. Když se tak najedl a popil, přesunuje se k sousednímu kupé, kde cestuje vypravěč a jiní představitelé mladé bulharské inteligence. Ti se však domluvili, že nechají Baj Gaňa předvést se, aby se dozvěděli, kam až může dojít jeho „potřeba pohodlí“, a jeho ubohý parazitismus eskaluje do neslýchaných mezí:

Бай Ганьо почна да се присламчва към нашето купе. Отпърво диреше разни предлози: ту кибрит ще поиска, ту една чаша коняк – че го заболял стомахът, – а сетне лека-полека усвои се, попривикна и, кажи-речи, не излиза ще от стаицата ни. Забрави другарите си, па и защо му са? – Няма нищичко – всичко изядено, всичко изпито, – а у нас, слава богу, все се понамирваше по нещичко – купувахме си по станциите. Бай Ганьо от любопитство не изпушаше случая да опита иностранныте продукти:

– Туй какво е, грозде ли е? Браво! Гледай! Я дайте една чепчица. Мм! Хубаво! Браво!

Любознателността го караше да се запознава по този начин със закуските ни, с коняка ни, с табакерите ни.

(V. Бай Ганьо на изложението в Прага)

Princip mimikry v chování a zahrávání si je v citované epizodě představen na obou stranách – noví společníci Baj Gaňa také předstírají, že si nevšímají jeho přetvářky. Situace ozřejmuje komický princip, jež je typický pro mimikry celého díla: hrdina se přetváří a věří, že je přetvářka dobře zamaskována, ale skoro všichni to hned poznávají. Je jasné, že mimikry jako submodel hrové komiky v citované epizodě aktivně 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, může být zcela odhaleno, ozvláštněno svým hlavním „hercem“. Jako nejpřesnější příklad lze uvést dopis z korespondence Gaňa Balkánského, kapitulu „*Baj Gaňa a opozice, ale pozor*“. V něm hrdina sám prozrazuje svůj způsob sociální 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 emocionalita přednesu přechází ke komickým hrovým postojům agonálním:

Знайш си ти, че ако вземем да се надвикваме, не се знай кой кого ще надвика. Па и за почитание ако дойде думата, аз пак не се давам. Ти ще целунеш ръка, аз – двете ръце; ти ще целунеш скута, аз – краката; ти ще целунеш на друго място, аз – на още по-друго място. Че ти с мен ли ще се надпреварваш бе, кърпе?

(*Баї Ганьо и опозиция – ама де-де*)

Znovu upřesňujeme, že komické postoje hry budou probírány ve svých faktických dimenzích, ne jako sémantické narážky a verbální kódy a projevy, ve kterých se třpytí odlesky starobylé karnevalové kultury.

*B) Komika typu **ilinx***

Princip destabilizujícího empirického přebytku v komice Osudů v Alekově díle nefunguje. Ovšem komika založená na závratné hře slov, replik a činů zde je, a právě v ní se uplatňuje princip *ilinx*. Řeč Švejka vyvádí z mentální a dokonce z fyzické rovnováhy a postupy Baj Gaňa také. Hrový *ilinx* komiky se projevuje především v konfučních a nepřirozených situacích, kde se primitivnost hrdiny střetává se společenskými normami.

Skoro každé objevení se excentrického pana Balkánského v evropských městech dělá jeho krajanům výraznou ostudou. Na pohřbu vlastní sestry v Drážďanech se vysmrkal na podlahu. Doprovázející komentář vypravěče je „*my jsme definitivně propadli*“ (překlad vlastní – BD) a nesporně implikuje dojem závratnosti. Ve vídeňských lázních pan Balkánský vystoupil na zábradlí bazénu a skočil z vysoka do vody, potom plaval energicky a divoce. Ve vídeňské opeře zase ruší celé představení cinkáním svých lahviček růžového oleje, které se rozhodl nedat do šatny. Naturalistická a bezostyšná přítomnost Baj Gaňa 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 konstruující prvek.

Samozřejmě lze ho spatřit také jako postoj komické hry, který ztvárňuje psychické stavy. Po svém návratu z Evropy přímo v jedné hospodě Baj Gaňu a jeho společnost skládají dopis knížeti Ferdinandovi, kde prosí, aby nepřijal demisi premiéra Stambolova. Jak je známo, dopis začíná chvalozpěvem na premiéra, ale když se píšíci nečekaně dozvěděli, že přece Stambolov padl, obrací celý dopis vzhůru nohama. Totální záměna znaků a hodnot je inkongruentní, komická v plánu ničivé satiry, ale princip hry se slovy, s textem dopisu, není nic jiného než uplatnění principu *inlex* při ztvárnění dějového jádra situace. Koneckonců sám hrdina je úplně zmaten a dezorientován: neví, koho má chválit a koho očeřovat, takže rozhněvaně napsal „Udělalí 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 svět vzhůru nohama, protože se všechno mění v obrovský rituální svátek dobra a naděje, kde nic není na starém místě. Zatímco v Alekově díle je svět převrácen, aby se všechno mohlo nedotknutelně zachovat na svých starých místech. Ovšem na konci kapitoly sám Baj Gaňu neví, co je v nové politické situaci mylné a co správné. Destabilizující hra na politické aréně konečně přivádí mdloby samotnému panu Balkánskému.

*C) Komika typu **agon***

Agonální dimenze hrové komiky je v Baj Gaňovi všudypřítomná. Ovšem dá se říct, že skoro nikdy není projevena izolovaně, samostatně. Pokud Švejk obrací kódy existenční na kódy verbální, pokud jedná agonálně, jen když je ohrožen, u jeho bulharského literárního ekvivalentu *agon* to je způsob života. Baj Gaňu 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 někdo chce přechytračit. Svět je pro něj aréna střetů a manipulací, kde vítězí bezohlednost, drzost, vychytralost. To jsou i tři základní postoje hrdiny v chování vůči ostatním.

Baj Gaňu si své zájmy, hlavně materiální, velice hlídá, je připraven hájit je všemi způsoby. Skoro ve všech situacích agonální snahy o převahu je komika soutěživé hry promíchána s komikou jiného hrového typu, nejčastěji s mimikry. Komický *agon* čistého typu je docela ojedinělý jev. Povýšenost, ctižádostivost, maniakální pozérství – to všechno je projev hnací síly *agonu*, který je jádrem směšnosti této postavy. Nezapomeňme, že v druhé části díla (když je v Bulharsku) postupně se z Baj Gaňa stává politický dravec a komika přerůstá v bolestivý sarkasmus.

Agon jako samostatný projev můžeme pozorovat v kapitole *Baj Gaňu v paláci*, kde po finálním pozdravu knížeti hrdina v běhu útočí na švédský stůl a cpe se jídlem doslova zvířecky, jen aby ho někdo nepředběhl. Tato scéna je na konci kapitoly, ale předcházející agonální úvahy o tom, jak se půjde najíst zadarmo, jsou vyjádřeny jeho vlastními slovy, ve kterých je jasně vidět i přetvářku, maskování, záměnu rolí.

Nejtypičtější projev vědomí soutěživého poselství své přítomnosti na světě je na malém nádraží v Čechách, kde se vlak s Bulhary na chvíli zastavuje, ale jelikož prší, nikdo nechce jít ven, kde dav Čechů čeká na své „bratry Slované“ s kyticemi. Vystupuje jen Baj Gaňu, ale za zcela jiným účelem, který nepokrytě ukazuje cestou zpět do vlaku, „*zapínaje si ne úplně graciózně jednu součást svého oblečení*“ (BD). Cesta tam a zpět koridorem mezi Čechy je příznačná pro jeho agonální ego

Боже! Как важно мина бай Ганьо посред стотини очи и ръце, които му простираха букети. Той потегли с цяла шепа и завъртя нагоре левия си мустак, издаде навън лактите си, изкашля се на дебело [...] След малко бай Ганьо се появи, като закопчваше не съвсем грациозно една част от тоалета си. Пак му сториха път, пак засука левия си мустак, пак се изкашля, изсекна се с пръсти и се покачи във вагона. Локомотивът изпищя и тръгнахме.

(V. Baj Gaňo na izloženieto v Praha)

V této scéně je agonální manýra prokázána pózou, gesty, neverbálními způsoby komunikace.³⁰ Cíl pana Balkánského je jediný – užít si situace, kdy se může cítit jako nejdůležitější prvek cizího světa. Agon může být promíchán s ostatními třemi podtypy, ale v zásadě je Baj Gaňu v díle hlavním komickým stimulem a nosičem hrového modelu. Inkongruence tkví v rozporu mezi obrovskými pretenzemi a snahami a nicotným obsahem motivujících okolností. Přesně stejný agonální typ chování můžeme spatřit i v Osudech – zejména mezi Švejkovými antagonisty. Baj Gaňu má mnohem blíže k Dubovi. Jestliže se v Osudech hra modeluje především ve verbálním toku, který zaplavuje situační „dekoraci“ a ve kterém se zjevují odlesky významových posunů,³¹

³⁰ Viz o této problematice: СТОЯНОВ, Валентин: Комуникативни и художествени употреби на езика на тялото, жестовете и мимиките в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet e-писание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Duben 2004, roč. 4, č. 4 (53) [cit. 2012-23-02]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish11/vstoianov/komunikativni.htm>>. ISSN 1312-2282

³¹ Problémem (a tedy opět otázkou) se stává humor románu, odvíjený jako stálá oscilace mezi rafinovaností ironika a prostoduchostí blba. Nadto permanentně proměňovaný v řeč, mluvu, vyprávění, tj. v konání, které je jaksi náhradní. Ovšem – třebaže náhradní – **svou všudypřítomností překrývá a pohlcuje veškeré kontexty situační**. Komika, zajímavost, vyjevování skutečnosti, nápor věcí – to vše představuje Švejkovu vykladačský projev či odvrácenou stranu otevřenosti situacím, tzn. té vlastnosti, která nechce kolonizovat svět vlastní ideologií, přelévat přes něj svůj hněv a dojetí, nýbrž která se v Osudech uplatňuje a projevuje jako respekt před skutečností, řízený zájmem o ni. A není bez zajímavosti, že Blažičkovy výklady Švejka se ve svém vyústění propojují s Nietzscheovými myšlenkami o zaujatosti tím, co se právě děje, o vypojení člověka z dobra a zla, o zahledění světa v jeho „**takovosti**“. TRÁVNÍČEK, Jiří: Kterýho Švejka, paní Müllerová? *Tvar: literární obydleník*. 1991, roč. 2, č. 34, s. 14. ISSN 0862-657 X

v Baj Gaňovi se hra vytváří především v chování (Hašek podle našeho skromného názoru výrazně dává přednost mluvenému slovu nad fyzickou plastikou těla, a dokonce i nad situační zápletkou) a v situačních dějově a charakterologicky ztvárněných scénografiích, jejichž podřízenou součástí je verbální tok. Lapidárně: v plánu čtyř konfigurací Cailloise (konkrétně v plánu agon) *je hrová komika Osudů mluvená, ale hrová komika Baj Gaňa je akční.*

D) Komika typu alea

Princip loterijnosti v komické hře v Haškových Osudech byl také pozorován na pozadí verbálního projevu s jeho sémantickými „inervacemi“ možných významových posunů. Aleatorická hra v plánu komiky v Švejkových žvástech slučuje regulérně nepatřičné věci, skoro podle rytmu rozmarné „nahodilosti“. Komika ve své hrové podobě v Baj Gaňovi je však situována mnohém víc v oblasti děje a rozvíjení situací než v oblasti slova, a to platí zcela i pro komiku aleatorickou. Hra jako slovní a vůbec jazykový fenomén v Alekově díle existuje ve formě aspektu *ludus*, který u Haška byl přednostně probrán jako situačně konstruuující postoj – *ludus zobrazující* (přednostně exegetický). V trampotách pana Balkánského všechny čtyři základní konfigurace hry podle taxonomie Cailloise fungují především v ludickém skládání dějových situací – tedy v plánu typu *ludus zobrazovaný* (diegetický).

Přísně vzato Baj Gaňu nemá cit pro hazardní přístup k věcem, vždy sází na jistotu, na zisk, na užitek. Dalo by se říct, že jeho obrovská energie domáhat se materiálního prospěchu je rys pozitivní, a to měl právě na mysli sám Gesemann, ovšem nebral v úvahu, že to je postava umělecká a její vlastnosti jsou krajně zkarikovány. Karikaturně je představena i Gaňova komická alea – růžový olej. V hodnotovém žebříčku hrdiny je to jeho nejvyšší „trumf“, je to jeho klíč k Evropě a k ženským duším, je to jeho štěstěna. Jeho neměnný atribut po evropských cestách, růžové lahvičky, jsou svéráznou zbraní ve všem. Zápletka s Evropou začíná u nich a s nimi končí. Nahý v koupelně se jich také nevzdává, ale nosí je s sebou až do haly s bazénem, aby je měl pořád na očích. Pokouší se dojmout dceru své pražské bytné zápachem slavné parfémové suroviny. Nedůvěřivě sleduje Konstantina Jirečka v jeho vlastním domě, protože nechal svou brašnu v sousedním pokoji. Dokonce si je nese sebou do hlediště ve vídeňské opeře. Hra v dějovém ztvárnění těch komických situací vypadá trochu jako mimikry (součást scénického kostýmu), ale v těch postupech není žádná přetvářka, žádná maska, Baj Gaňu je celý sám sebou.

Růžový olej je Gaňova životní sázka, jeho lakmus na ruletě fortuny, jeho vzestupy a jeho pády, univerzální prostředek, jak přilákat štěstěnu. Růžový olej je jeho jistota i nejistota, záruka i prokletí. Vždy, když s ním zachází, „střílí od boku“, jeho největší jistoty (že tím svede dámu, že všechno výhodně prodá, že ho okradou) se velmi často mění v opak a v té situační nesourodosti tkví komický efekt. Svou opatrností hrdina hraje nejvyšší alea – snaží se odhadnout neblahé následky tahů štěstěny a pojistit se proti nim. A v tom se zjevuje nejtypičtější aleatorická komika. Celkem je růžový olej spíše hrový symbol pro pana Balkánského, než reálná věc – o jeho emblematické povaze píše Nikola Georgiev v *Jméno růže a tabáku* (část V.).

Každopádně jsou láhve cenné parfémové látky aleatorický symbol, kterým se hrdina zúčastňuje různých situačních her v pokusu vyzkoušet štěstěnu anebo předběhnout její nahodilé tahy. Alea může být pozorována také v mylných výkladech a plánech Baj Gaňa ohledně cizích reakcí a záměrů a v tom, že vytváří nesprávné předpoklady o lidech a všeobecných souvislostech – přece každá jeho chyba je výběr z minimálně ze dvou možností. To, že se vetřel K. Jirečkovi, znamená, že vsadil na svou neurčitou představu, že by bylo možné (jelikož je Jireček bulharofil) ubytovat se zdarma. Ovšem nelze popřít, že v těchto případech je komika aleatorického hrového typu často promíchána s komikou typu mimikry.

E) Paidia a puerilismus v Baj Gaňovi

Agresivní ego a spolková dětinskost jsou velice příznačné pro hrovou komiku Alekova díla, přestože se objevují především v první části tvorby. Paidistické chování hrdiny je výrazný rys jeho primitivní podstaty. Plodně se kombinuje se základními konfiguracemi a zdůrazňuje jejich komický účinek. S typem agon například v opeře; s typem ilinx – v bazénu a na obědě u Jirečka (Jireček je doslova zmaten chováním svého hosta); s typem mimikry – když ve vlaku do Petrohradu Gaňa předstírá, že spí, aby mohl klidně ležet na celé lavičce. Paidistický je samotný postoj Baj Gaňa k jeho vlastním průšvihům, obrovským skandálům (v domě mrtvého mladíka v Drážďanech, ve vídeňské kavárně) nebo ostudným scénám (u pražského holiče) – všechno to bere s dětskou naivností, lehkovážností, s nezájmem (přece dítě vinu nepocítí), jež hraničí se společenským primitivismem.

Naopak dětinskost Švejkova není *paidia*, ale záhadná antinomie typu „prostota, nebo maska“ a pokud se do komiky Osudů nějak částečně promítá, není to v žádném případě formou „šťastného vzkyplnění“ rušivé energie, není to infantilní chaos živelné hry (viz o tom zde citované Blažičkovy úvahy na s. 109-110 a 156-158 jeho monografie). V Baj Gaňovi je *paidia* projevena přesně jako infantilní rozmar v hravém uskutečnění různých situací –

například pečení ryby v kuchyni české rodiny. *Paidia* zjevuje zřetelněji 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 komična těsně spojuje pana Balkánského nikoliv se Švejkmem, ale s postavami hlouposti a pitomosti v Osudech (s Flanderkou, Dubem, Bieglerem aj.).

Puerilní chování se také častěji projevuje v první části díla, v patetických deklaracích Baj Gaňa, že je Bulhar a Slovan – samozřejmě v takových případech, kde mu národnostní a etnická identita může přinést nějaký zisk. A také v těch situacích (a v tom je pravá podstata puerilismu), kdy by ho taková deklarace nebo chování mohly představit jako vřelého vlastence, oddaného ideového bojovníka (podnět zmlátit Srba, který se směje hořícímu 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 přece mnohokrát chlubně deklaruje jako Evropan. Dopis knížeti Ferdinandovi je nasycen puerilní inervací ve své původní 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 Gaňa „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 vřelý rusofil (projevit dětinský spolkový duch) pan Balkánský nejdřív omylem objímá hotelového číšníka, který první vešel do pokoje – řečeno tady užívaným pojmoslovím *puerilní přednes aktivizuje aspekty mimikry hrové komiky*.

Zase jako všechny čtyři základní kategorie *paidia* a puerilismus můžeme v Alekově díle spatřit především v plánu dějové situační modelace.

F) Ludické konfigurace v Baj Gaňovi

Situační ztvárnění souboru dějů je přednostní záležitostí hrového modelu Alekova díla. Značným aspektem tady, jako v Haškových Osudech, je princip *ludus*, který se konfiguruje se základními čtyřmi typy hry. U Švejka *agon*, *alea*, *ilinx* a *mimikry* přednostně existují ve vyprávění, projevují se jako postoje verbální. U Baj Gaňa přednostně jako postoje dějové, součást dění literárního díla, tedy zřetězení situačních prvků. Ovšem lze pozorovat aspekt *ludus* jako zobrazující v plánu nediegetického vyprávění a jako zobrazovaný v plánu diegeze.

O b e c n ě j s m e p o j a l i *l u d u s* j a k o **p o s t o j** **s l o v y**
n a s t o l o v a n ý c h **s i t u a c í** – n e j č a s t ě j í n e d i e g e t i c k ý m

vypravěčem, občas i hrdiny díla. Podívejme se na některé ukázkové příklady obou přístupů.

a) ludický agon

Baj Gaňu si se slovy jako situačním zdívem skoro nikdy nezahrává záměrně, tj. když lze zpozorovat u něj nějaký ludický agon, bývá to spíše vzácnost. Ovšem občas jsou hrdinovi takové možnosti „propůjčeny“ a z pozice vševědoucího vypravěče jsou přeneseny na pana Balkánského. Tento přenos není zamaskován do šatů literární rekvizity jako řečová vlastnost postavy, ale naopak hrdinovi je přiřazena nová funkce, kde se jeho elementární verbální schopnosti mohou projevit v novém světle. Tak je právě kapitola Baj Gaňu v paláci prezentována vyprávěním samotného hrdiny (a tento postoj je do tohoto bodu díla netypický – Baj Gaňu je schopen předvést jen malý úsek smysluplné řeči). Jako kompoziční rámeček existuje záhadná postava nějakého známého, s kterým se Baj Gaňu setkává, vyměňuje si přání k velikonočním svátkům a začíná mu vyprávět. Tato narativní „silueta“ není náhodou – propůjčení vyprávění je zdůrazněno „fyzickým“ subjektem.

A tak sám Baj Gaňu začíná povídku o svém zápasu s hladem, s čekáním a o svých strategiích najíst se dosyta na účet monarchické koruny. Vrcholem tohoto vyprávění je závod po schodech v běhu k sváteční večeři. Upřesněno je, že hrdina se nenechal nikým předběhnout (co znamená, že se jeho obraz lakomce multiplikuje – tam byli přece i jiní „běžci“) a přitom slovem je projevena hrová snaha předvést co nejobraznějším způsobem překonání překážek a vítězné kopnutí lžící do kaviáru. Z toho textu přímo tryská bušení soutěžícího srdce, touha zvítězit a ukázat se jako nejchytřejší a nejšikovnější – je to nejtypičtější vzor ludického agonu. Ale pokud o téže kapitole už bylo řečeno, že výborně prezentuje agonální prvky, teď 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 propůjčena funkce narátora (a byl to zároveň *ludus zobrazovaný* a *ludus zobrazující*), respektive v kapitole *Baj Gaňu novinář* vypravěčský *ludus zobrazující* popisuje s aleatorickou hravostí schematizaci novinářského jazyka. Klišovitá syntax, stereotypní slovní zásoba jsou přece zarámovány do formulí „ustálených“ v duchu doby. Právě váhání Baj Gaňa a jeho společnosti při hledání jména svých nově založených novin, pátrání po jazykových šablonách modeluje jejich

aleatorickou hru, jemně ztvárněnou vypravěčem jako ludické povídání. Výběr novinářských klišé je záležitostí ludické nálady vypravěče, který má za úkol ztvárnit situaci, kde v toulání mezi všemi nahodilými nápady a odmítnutými návrhy nakonec se vybere „vhodný“ konstrukt. Nejen ohledně útočných formulací, ale také ohledně názvu novin.

To není tvůrčí agonální souboj s jazykem, protože neplatí všeobecné čistě jazykové zákony, ale jen jejich slovní malformace. Fráze se vytvářejí podle mlhavého nápadu v souladu s emotivním tónem „novinářů“, často do nich zapadají slova, která jsou zcela neobvyklá v plánu syntagmatickém, vytvářejí se podivuhodné kolokace, jež jsou výplodem mnohem více náladové nahodilosti, než promyšleného výběru. A celý ten aleatorický verbální tok vyprávění zobrazuje v bohaté mozaice etud a dějových fragmentů, jež splývají do celistvé ludicky podané situace. Zajímavější podrobností je, že slovo „fatální“ silně působí na „novinářskou“ společnost svým fonetickým reliéfem (a vyvolává zvláštní násilnickou asociaci – „*když řeknu tak f...f... fatální, jako bych někoho chytl za krk*“), a proto ho hojně užívají:

Тегли му едно верноподаничество, че сам княза да се слиса. Тури му там: *Ваши смирени чада, Наш баща и татко, в праха на Августейшите Ви нозе*, нареди ги там като броница, ти знаеш как. Па помени и за народа една-две думи, както му е реда. Разбра ли ме? Така. Па сетне тегли един калай на опозицията.

Кажи там: *Онези предатели, онези...*

- *Предатели* оstarя вече, да турим *мерзавци* - поправка Гуньо.

- Е добре, тури *мерзавци*. Па да не забравиш да туриш и *фаталния за българския народ*. Дявол да я вземе, много ми се харесва тази дума "фаталния"! Като кажа така *ф... ф... фаталния*, сякаш че ффашам някого за гушата... Страшно ми се харесва!

(„*Бай Ганьо*
журналист“)

Není třeba ani ukazovat na inkongruentní konstrukce, komika je tady ve své nejostřejší podobě, důležitější je, že postoj vyprávění ji uskutečňuje v aleatoricky ztvárněné situaci.

c) ludický ilinx

Baj Gaňu je zřídka v rozpacích, ale i když se octne v neznámém prostředí (doslova, či metaforicky), vždy se z toho rychle vzpamatuje. Pan Balkánský je opravdu vytrvalý biologický typ a jeho kolísání jsou jen dočasná, protože se rychle snaží vrátit se do pevné polohy. Baj Gaňovi se vůbec nelíbí ilinx. Když sám často způsobuje sociální nebo kulturní disbalanci, nedělá to jako hru typu ilinx, ale jako agonální, sebezprosazující postoj. Možná by se jednotlivé prvky záměrného hrového modelování situace mohly vypátrat v scéně oběda u

pražské rodiny – s pečením ryby a následujícím zpíváním árie z Verdiho *Aidy*. Vypravěčův komentář je nesporně hravý „popis“ nepopsatelného – slovo se „zmateně“ vzdává pokusu popsat divoké řvaní hosta. Jazyk komentáře je zároveň hmotou a prostředkem inkongruentní hry ilinx na úrovni exegeze – rozvádí patetické řeči a najednou klesá. Odráží situace do sebe sama tím, že deklaruje neschopnost předvést ten chaos.

Přesto několikrát je Baj Gaňu v situacích vážného zmatku a pak jazyk vyprávění modeluje situace zmatku, destabilizace a nejistoty zvláštními postoji. Když hrdina zabloudil v Praze, ale měl v kapse papír s nápisem, který považoval za adresu, vševědoucí vypravěč mlčí o tom, že Baj Gaňu de facto opsal cynický nápis z nějaké zdi – jen popisuje údiv nahodilých kolemjdoucích, kterých se Baj Gaňu ptal na cestu. Co na tomto papíře bylo napsáno se čtenář dozví až v studentské kavárně, když studenti dekódují „šifru“ nápisu.

Ilinx je podrobné povídání vypravěče o obracení smyslů oficiálního dopisu knížeti, ilinx je samotné dlouhé skládání jednotlivých složek tohoto pestrého scénického obrazu. Situace je tak hravě konfigurována v modu nestability, že sám Baj Gaňu nakonec přivádí jednoznačné epistolární svědectví: „Udělalí jste z nás opice, vy darebáci!“. Doprovázející gesta, repliky souhlasu a obav, návrhy na lepší redakce – celý ten závratný situační kolotoč je vykreslen živým hravým jazykem nediegetického vyprávění, jež dojem nestability zesiluje, ba i nastoluje

Ovšem nejzřetelnější je ludický ilinx v korespondenci hrdiny, konkrétněji v kapitole (*Ганьо и позиция – ама де-де*). Tam je narativní instance vyprávění znova dočasně propůjčena postavě. Specifikum dopisu dynamizuje slova v jejich performativních funkcích – svět situace se vytváří zároveň s promluvou (napsání slov) hrdiny. Ale tento svět je velice nestabilní, chorobně bloudí v tematických zvratech, jež prudce mění v impulzivní emocionální projevy. Baj Gaňu si chce pohrát s nezkušeným mladíkem, s tímto drzým, arogantním a nebezpečným darebákem (jeho generačním odrazem). Začíná v modu polooficiálnosti, polopřátelství. Postupně se ten modus mění na otevřenou didaktiku, potom na kárání, vysvětlení, agitaci, smlouvání a nakonec v otevřený vzteklý útok. Ve hře, kde se chystá znehybnit svého soupeře, se sám písíci zamotává – slova hry se stávají prostředkem vlastního zmatku. Touto instrumentalizací psaní a hry na psaní hrdina začíná komický ilinx sám se sebou.

Holt Meyer mluví o „*inscenaci a instrumentalizaci psaní*“ v Haškových *Osudech*,³² a to právě v souvislosti s jazykovou válkou jako „*hrou s oficiálností*“. I když interpretační

³² Říkám to pohlížeje na Haškův text jako na text, ve kterém se **jazyková válka** vede ne na jedné, nýbrž na dvou či několika frontách, a celá **ta válka je hrou s oficiálností**. MEYER, Holt: Švejkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu). In *Světová literárněvědná bohemistika. Sv.2. Úvahy a studie o české literatuře. Materiály z 1.kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 28.-30.června 1995*. Praha: 1996. s. 631. Edice K. ISBN 80-85778-16-5

záměry příspěvku 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 Gaňovi je hra narativních instancí. Této hře je věnována výborná studie bulharského literárního vědce Plamena Antova, a jelikož ji považujeme za nosný pilíř nejen ohledně této ideje, ale vůbec v kritické tradici „bajgaňologie“, znázorníme interpretační úvahy o hrovém mimikry skrze plodné závěry tohoto průzkumu.

Velice detailně, přísně a se záviděníhodnou pozorností Antov poukazuje na četné textové jednotky, ve kterých se mění instance narátora: občas je text nejednoznačně prezentován dvěma instancemi, občas vypravěč mizí a mění se v hlas, občas je diegetickou postavou (jež se vůči vyprávěnému případu jeví jako exegetická), a jednou dokonce paradoxně popírá svou existenci. Tato metamorfóza vypravěčských instancí je zcela kouzelné maskování, hravá travestie narativních poloh. V této hře postupně s pouštěním hrdiny ze světa fikce do světa reality (následně se Alekův 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 přísné hranice mezi narativními instancemi, ale poukazuje na zvláštní úseky textu, kde je doslovně citována „fyzická“ přítomnost tvořícího spisovatele, který v okamžiku promluvy performativně předvádí svět své tvorby (přesně jako Baj Gaňu svým dopisem).³³ Obdobně s názorem Chalupeckého, který nevidí ve Švejkovi jedinou antropologicky celistvou postavu a „*spíše znepokojivého fantoma než člověka*“, tak se i Baj Gaňu multiplikuje a nabývá na konkrétnosti, zatímco se **jeho živý antropologický autor** rozpouští ve světě literárního díla (Antov tím nemyslí samotného Aleka, ale spíše narativní figuru autora – dovolíme si upřesnit podle terminologie Schmida – abstraktního autora). Táto hra změny rolových rekvizit je zcela typu mimikry – přesně tak, jako Švejk v textu zatajuje svou jednoznačnost, jak vypravěč v Osudech recesně neprozrazuje, je-li to chytrák nebo blb.

³³ Той говори не за народопсихологическия феномен, за типа и архетипа "Бай Ганю", както прави публицистичният ментор, а за конкретния персонаж, обитаващ строго фикционалния хронотоп на конкретната творба. Говори не изобщо от позициите на абстрактен и неопределим по друг начин, освен като "глас", ментор, а от позициите именно на *автор* с определено *физическо* присъствие, отнасящо се до перформатива на самото писане. АНТОВ, Пламен: „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Listopad 2006, roč. 8, č. 11 (84) [cit. 2011-10-17]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282

Ohledně těchto strategických postojů vyprávění a s ním spojené funkce komiky díla Haška a Aleka vykazují zřetelnou blízkost.

Antov vyčleňuje šest narativních instancí: hrdina, hrdina vypravěč, primordiální vypravěč (neosobní my-vypravěč), vševědoucí vypravěč, publicistický mentor a nakonec autorský meta hlas. Vzájemné působení a prolínání těchto hlasů, tuto „sít' hlasů“ považuje za vynikající hru díla a v směně mezi nimi, v složité polyfonické organizaci díla, v jeho vnitřní roztržitésti hlasu a diskurzu, vidí všechny argumenty pro označení tohoto díla za román – poznamenává „románovou žánrovou identifikaci díla“, jeho „žánrovou uzavřenost“ jako „fragmentární román se svéráznou otevřenou strukturou“ (s odvoláním na Sv. Igova).³⁴

V těchto Antovových úvahách se bulharský Baj Gaňu maximálně přibližuje českému Švejkovi. A také svým uvažováním o hře vypravěčských instancí (podle nás typu mimikry) sblíží obě díla i po ose literární komiky.

5. Závěry

Nakonec stručně zobecníme některé z důležitějších závěrů této kapitoly.

Za prvé porovnání obou hrdinů je docela staré a stále živé. Symbolické postavení Švejka v české a respektive Baj Gaňa v bulharské kultuře je asi přednostní otázka pro konfrontaci obou děl – otázka, jež je sblíží více než otázka podobnosti v komických přístupech jejich autorů. Ovšem tato otázka je právě důsledkem komiky obou děl. Zároveň směšný a svým způsobem „vítězný“, oba hrdinové nejsou chápáni jako zrcadlo svého národa. V případech, kdy jsou právě tak chápáni, hned následuje bouřlivá kontrareakce tohoto postoje. Nikola Georgiev uvádí, že i když se každý Čech nějak obdivuje Švejkovi, v žádném případě by se nechtěl s ním ztotožnit. A to právě platí i pro Bulhary a Baj Gaňa. Profesor Georgiev také určuje sedm bodů podobnosti mezi oběma díly v aspektu národnostní autoreflexe Čechů a Bulharů, respektive k obrazu Švejka a Baj Gaňa. Přibližně je můžeme zobecnit takto: 1. sklon přenášet literární významy do mimoliterárních polí; 2. sklon k folklorizaci obou hrdinů; 3. sklon hledat v nich hrdinu v pravém slova smyslu (mluví o

³⁴ [...] самото експлицирание на сложната система от гласове и езици в произведението – реч на героя, сказ на разказвача, имплантирана в повествованието извънхудожествена авторова реч и др. – работят за една по-скоро **романова** жанрова идентификация на творбата [...] като експлицира сложния полифонизъм в структурата на творбата, той предлага силни аргументи в подкрепа на тезата за същностната ѝ художественост (в изяснения вече смисъл на понятието), за нейната концептуална, а в някаква степен и **жанрова** завършеност – по-скоро като **фрагментарен роман със своеобразна "отворена" структура** (Св. Игов), отколкото просто като цикъл разкази (фейлетони? очерци?) с нефиксиран, случаен обем. АНТОВ, П.: тамтѣж)

folklorním Baj Gaňovi jako o představitelovi bulharské heroikomiky); 4. sklon „*ke kritické analýze až k stupni sebezničení, k ostrému národnostnímu masochismu*“; 5. neschopnost nebo absence vůle rozřešit dvuhodnotovost a mnohoznačnost Švejka a Baj Gaňa; 6. hledání snadných (ne ale jednoduchých) existenčních a hodnotových opor; 7. rozdvojení mezi snahou překonat tyto hrdiny, nechat je v minulosti, ale zároveň neustále se jich držet.³⁵ Považujeme těchto sedm bodů za kritický návod při přístupu k oběma dílům.

Za druhé v díle Baj Gaňu komika karnevalového typu oproti Haškovým Osudům skoro není. Nějaké prvky karnevalového konceptu by se daly bezesporu najít, ale jen jako jednotlivé a nepropojené v celistvý systém. Pokus těžit z podobného přístupu by byl nadinterpretací odchylka od pravé podstaty díla.

Za třetí převahu v hrové komice bulharského díla mají ne složky verbální, ale situační konstrukty – dějová jádra, proto čtyři základní Cailloisovy konfigurace her byly pozorovány právě na pozadí *uskutečnění situace*. V způsobu vytváření situací vypravěčem (aspekt *ludus*) jsou si obě díla však docela blízká.

Za čtvrté a poslední – právě ludistický plán vyjevování různých vypravěčských perspektiv „*explikuje složitý polyfonismus struktury díla*“, což podle P. Antova podporuje názor o jeho jistém žánrovém zařazení jako fragmentární román s otevřenou strukturou. Tento návrh by se mohl aplikovat do jisté míry i na Osudy, a to právě s ohledem na mnohohlasnost Haškova díla.

Tímto způsobem – v hledání složek komických modelů typu karnevalového a hrového – budeme pokračovat nadále při analýze dalších literárních děl.

³⁵ ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански – благослов или проклятие за своите народи? Или нещо друго? In *Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев)*. София: Чешки център и Бохемия клуб, 1997. s. 25-26.

KAPITOLA XII.

Ostap Bender versus Švejek

Ostap Bender jako Baj Gaňu překračuje různé kulturní hranice a v způsobu, jak to dělají, je základní rozdíl. Ovšem Ostap Bender, jak uvádí N. Georgiev, má jednu unikátní zvláštnost, jež ho odlišuje v konfrontaci s Baj Gaňem a Švejkem – cituje slovo institucí, sociální a hovorové styly vyjádření a navíc se sám staví do ohniska výsměchu.¹ První obecné a rozdílné rysy mezi Ostapem a Švejkem s občasným poukazem na Baj Gaňa se mohou lépe osvětlit v stručné konfrontaci s dalším klasickým satirickým dílem bulharské beletrie.

1. Vazovovi Strejcové

Zcela netradičně, než se pustíme do úvah o literární komice v románech Ilji Ilfa a Jevgenije Petrova, letmo zmíníme novelu Čičovci (Strejcové) bulharského obrozeneckého a poosvobozeneckého spisovatele Ivana Vazova.

Kompoziční schéma je docela zajímavé – střídají se kapitoly portrétní s kapitolami dějovými. V dějových kapitolách se nevytváří nějaký rozsáhlý a dynamický akční průběh, naopak jde o každodenní příhody drobných lidí, které jsou však docela podrobně popsány. V portrétních kapitolách se vypravuje velice detailně o někom z „nejvýznamnějších“ občanů maloměsta, kde se všechno odehrává, popisují se jeho podivuhodnosti, svérázné zvyky, předkládají se veselé a divné události z jeho života.

¹ Границите между културите, епохите, човеците се прекрчва трудно, по-малко с любопитство, отколкото с неохота, или изобщо не се прекрчват. Тази реалност просто, ясно и смешно е показана с Бай Ганьо. Прословутото му „Знам ги аз тях”, отнесено към сърби, немци, чехи и тамошните жени, означава по-скоро „Хич не ща и да ги знам”. В „Дванайсетте стола” и „Златният телец” работата е друга. Един свръхусловен и фантазмагоричен литературен герой се движи, в буквалния и в преносния смисъл на думата, между култури, епохи, социални слоеве, а и между социални речеви стилове, които постоянно цитира. Движението е очарователно приятно покрай другото и защото не е закотвено в никаква ценност. Всичко, край което минава екзотичният, „извънположеният” Остап Бендер, е оценено от него и от повествованието насмешливо. Предмет на добродушна насмешка е и сам Великия комбинатор, в случая великият съединител. ГЕОРГИЕВ, Никола: Синове на турски поданици. In Кл. Протохристова, А. Личева, О. Ковачев (ed.). *Идентичности, отражения, игри (Юбилеен сборник в чест на проф. С. Хаджикосев)*. София: УИ “Св. Климент Охридски”, 2004, s. 375-405. ISBN 954-07-1883-X

V plánu kompozičním se vydělují dvě větší dějová centra – dlouhodobá nenávisť a otevřené nepřátelství mezi dvěma sousedskými rodinami (důvod je samozřejmě nicotný) a veřejná verbální pře mezi nimi; a „bouřlivý“ vlastenecký proslov jednoho hrdiny, po kterém následuje jeho parodický „exil“ do okolí maloměsta. Až třetí malé dějové 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 nějakou pevnou chronologii. V dějových kapitolách se představují komické situace maloměšťáckých všedních dní: skandál mezi dvěma zneprátenými sousedkami; pití vína a vzkypění vlasteneckých emocí; „ohnivý“ proslov pana Fraťa z kamene, jež nese název Vola jako mytický kopec, kde zahynul největší bulharský básník a revolucionář Christo Botev (mechanizace starého postoje v novém materiálu podle Tyňanova);³ „exilové“ nesváry pana Fraťa a Chadži Smiona; objevení „konspirativního“ plakátu (de facto nešikovně nakreslená karikatura, jak bylo později u tureckého soudu zjištěno). Tedy dějové složky díla jsou výrazně komické a parodují vysoké snahy vlasteneckého ducha tím, že je snižují do poloh šedivé obyčejnosti.

Ovšem v plánu komiky nejde přesně a zcela o smích satirický. Dílo zachází se svými postavami s plným vědomím jejich měšťácké omezenosti a neschopnosti vlít se do velkého toku dějin. Komika je bezesporu vysmívaví, ale ne jízlivá – 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 časech*. Protiklad „bulharské – turecké“ nadále prosazuje ideu, že každý pokus o hrdinství v duchu obrozenecké revoluční ideologie je

² O parodické podstatě Vazivových Strejců viz ЯНЕВ, Симеон: *Пародийното в литературата*. София: Наука и изкуство, 1989. s. 90-119.

³ Суть пародии – в **механизации определенного приема**; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет **механизованный старый прием**. [...] Но задачи применения приема были различны: тогда как суть вещных метафор в комическом плане заключается в ощутимости невязки между двумя образами, здесь их назначение именно давать ощущение связи образов. ТЫНЯНОВ, Юрий: Теория пародии. In *Поэтика. История литературы*. Москва: Кино, 1977. s. 198-226.

uzavřen do rámce „tureckého času“, kde žijí jen quasiformy patriotismu, protože obyčejný život se všemi drobnými vášněmi je zcela neslučitelný s pravým postojem oběti.⁴

Kdybychom měli podrobněji třídit aspekty literární komiky Vazovových Strejců s ohledem na zde stanovené modely a jejich faktory, zjistíme, že dílo nabízí široké spektrum hrových postojů, jak v plánu vyprávění pojatý aspekt *ludus*, tak i v plánu *paidia*, že je tu nemálo puerilních jevů a že základní čtyři 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, hrová 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, čili 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 obrozeneckého maloměšťáckého kosmu), ale je představen jeho parodický opak. Parodie v Strejcích je tak všeobjímající, že není prostředkem a nástrojem možné karnevalovosti, ale je absolutním vládcem díla. Proto v logice zdejších úvah můžeme určit Strejce jako **parodickou hru** s komickým modelem výrazně hrovým.

A jak teď na základě všeho, co bylo řečeno o Vazovově díle,⁶ vypadají romány Dvanáct křesel a Zlaté tele?

⁴ Pokus porovnat díla *Baj Gaňu* a *Strejcové* v novější době udělal L. Kotev, jehož kniha vyvolala protikladné kritické ohlasy – viz: КОТЕВ, Любомир: *Оптимистична теория за Бай Ганьо; Чичовци*. София : Захарий Стоянов, 2009. 326 s. ISBN 978-954-09-0232-6

⁵ Čím se liší Strejcové od Baj Gaňa? 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 ztlumeně a redukovane – válka existuje se vši svou faktičností. *Právě paradoxně slučované skutečnosti s karikaturností jsou typickým amalgátem karnevalové komiky Osudů*. Právě v tom *svátečně nevážném směřícím se pojetí bytí na rozhraní krizového zlomu společenského života* tkví jejich karnevalový světónázor (*празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека*). Kód svátečního pojetí bytí zadává literární funkce Josef Švejk svým klaunským postojem vůči všemu.

Totální karikování v díle Baj Gaňu 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 Gaňa (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 článek akademika Radeva: РАДЕВ, Иван: Тази повест-шедьовър на българската литература. In Ив. Вазов: *Немили-неораги. Чичовци*. В. Гърново: Слово, 1995. s. 99-106. ISBN 954-439-348-X

2. Nejobecnější úvahy o možných rozdílech mezi Osudy a romány o Ostapu Benderovi

Nejdřív zdůrazněme, že Dvanáct křesel a Zlaté tele jsou romány světově známé – přesně tak jako Haškovy Osudy, tj. mezi třemi díly ohledně významnosti je postoj koordinační. To se rozhodně nedá říct o srovnání bulharských děl a Nušičovy Autobiografie s českým dílem a ruskými romány. Proslulost Švejka a Ostapa nejde měřit, ale dobrodružství obou přesahují hranice Evropy, zatímco satirická díla Aleka, Vazova a Nušiče jsou spíše balkánsky, jihoevropsky známé, známé jsou i v širším okruhu kultur slovanských národů, ale nemohou mít nárok na světovou významnost. Respektive „střet“ Švejka s Benderem je nejzákladnějším bodem zde plánovaného porovnání.

Tato významnost není nahodilá a netkví především v tom, že ruský jazyk je jazyk světový a ruská literatura je světově známá. Dvanáct křesel 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 věnoval dvěma spisovatelům také samostatnou monografii.⁸ Na úrovni bibliografického sdělení je znám ještě článek Václava Láciny v doslovu k Dvanácti křeslům v jejich prvním vydání v Čechách.⁹

Jaké jsou nejočividnější 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 některé aktivnější postavy, ale hlavní hrdina jím naprosto není.

Za druhé organizace komiky je funkcí této hlavní postavy, jsou to hrdinové dějově produkující komično, 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 křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1973. s. 315-325. Doslov; HRALA, Milan: Grotéska skutečnosti. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel; Zlaté tele*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1980. 528 s. Doslov

⁸ HRALA, Milan: *Sovětská satirická próza: Zoščenko, Ilf, Petrov, Kolcov*. Praha: Academia, 1966. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 76, sešit 16. 94 s.

⁹ LACINA, Václav: Putování za humorem. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Svět sovětů, 1959. s. 285-287

ohledem na Nušičovu Autobiografii, v němž 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 Gaňa 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 maloměsta, takže cesta je jen komickou nápodobou. Toto upřesnění je nezbytné, jelikož v Autobiografii Nušiče model cesty a dobrodružství (nebo řečeno s N. Georgievem – hrdina ve svém putování a utrpení, zkoušení – *героят в странстване и изпитание*) naprosto neexistuje, pokud se nevyloží samotná autobiografie jako metaforický nárys životní cesty. Ovšem cesta znamená různorodé dějové změny, kolísání námětových linií, pestrost a mnohotvárnost zápletek, dynamické střídání kulturních prostorů, zvýrazněné agonální indikace v komice díla, bohaté křížení životních situací různých hrdinů (například v hospodě na křižovatce v Donu Quijotovi, jak o tom přesvědčivě 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 říct.

Za čtvrté – jak Švejk, tak i Ostap Bender mají velice variabilní rolové transformace, travestie, všeobecně rolové funkce. Jejich přirozenost 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 těch situací, ovlivňují skutečnost z hlubší perspektivy.

Za páté – a nejdůležitější 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 řečovou hru. Oba mají svou komickou funkci především v jazyce, oba modelují svět kolem svými řečmi. Hrdinovo slovo jako demiurgické slovo existuje pouze u Švejka a Ostapa, tento postoj se u ostatních děl skoro neprojevuje.

Za šesté – jak u Haška, tak i u Ilfa a Petrova je mnoho vnitřně montovaných „paratextů“, čili zase citace, ale v plánu vyprávění (nediegetického). Cituje se nesčetné množství plakátů, nápisů, článků z novin, písní, titulů knih, cedulí, nálepek, štítků, předpisů. Přesněji – umělecký přístup všech tří děl je spjat s aktivním zapojením jazyka dobové reality

¹⁰ Georgiev, Nikola: Homo citans v evropských literaturách. *Tvar: literární obydlení*. 2003, roč. 6, č. 16, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X

v jeho nahodilých fragmentech do korpusu děje. Jde o hru se šablonizací a ustrnulostí jazyka jako sociokulturního fenoménu, o ozvláštňení jeho každodenních útvarů ve světle inkongruence, tedy o tvoření komiky.

Za sedmé ve třech románech je velké množství groteskních postav, jejichž osobitost je vystupňována ad absurdum (generál chcípáček, latrinengenerál, gumový dědek, Elločka Ljudoedočka, Vasisualij Lohankin, básník Lapis atd.). Bohatá galerie zvláštních postav formuje ne tak komiku charakterů, jako komiku absurdity a v mezích našich úvah o komických modelech vytváří plán *ludus* – v toku vyprávění se vytvářejí velice kombinační 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 přehledu ještě jeden, který ovšem nemá vztah ke komice: finitologicky pojato jak *Osudy*, tak i *Dvanáct křesel* mají nepřirozený 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 teleti vzkřísit – ani jeho smrt, ani jeho následující oživení nesedí v logice a v umělecké přirozenosti obou románů. Věnujme pozornost následujícímu důležitějšímu bodu: jaké jsou rozdíly mezi českým dílem a oběma ruskými?

B) Odlíšné rysy

Určování rozdílů se všemi jejich podmíněnostmi a spornostmi je nutným bodem pro roztřídění vlastností hrdinů a děl, které potom pomůže v analyzačním přístupu k jejich literární komice.

Za prvé je Švejk podle obecně přijatých kritických kánonů postava apychologická, předem plánovaná jako apychologická, jako literární a komická (karnevalová a hrová) funkce. S tím apriorním tvrzením není tak snadno souhlasit, i přes jeho pevné argumenty, protože občas v *Osudech* vysvítá nějaká psychická vlastnost Švejka, zabarvená do silně potlačených emocionálních tónů. Ovšem občas se tyto narychlo vykreslené emoce explikují na povrchu jeho enigmatické postavy. Pláč v kazatelně není vhodný příklad, ale dvakrát se v díle Švejk usmívá. Úsměv není přetvářkou, ale spontánní reakcí, není příliš slučitelný s pojmem „apychologičnost“ (*"Politickéj jsem až moc," usmál se Švejk – 1/10; "Vono se řekne," 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 směje – přece se i smích může považovat za emotivní masku na apsykologické tváři. Ale v Zlatém teletu se Ostap zamiloval do Zoji a to rozhodně už není projevem apsykologičnosti (vzpomeňme 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 komična z hlediska instance vypravěče¹² 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 „pasivitě“, v jazykové „chudobě“ 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 převaha mezi aktivitami exegeze a aktivitami hrdinů v plánu komična 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.

Za třetí „blátivě beztvary“ Švejk se toulá po českých krajích zcela bez cíle. Tato Švejkova bezcílnost je další rys jeho neutrálního ztvárnění, jeho umělecké 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 Budějovicím – z Putimi do Putimi, v začarovaném kruhu. Cykličnost Švejkovy cesty zdůrazňuje jeho bezcílnost a samotná bezcílnost je jádrem jeho hrové 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 důsledkem čisté náhody (najít nějaké dobré jídlo znamená zabít slepici maďarské rodiny – náhodou praštit slepici manžela Istvána do oka). Naopak Ostap Bender se žene za diamantovým pokladem a penězi nepmanského milionáře zcela cílevědomě a cílevědomý je každý jeho děj, každá jeho inscenace, milý podvod, originální improvizace. Znamená to však, že běh ke konečnému cíli dělá Ostapa méně hrově aktivním vzhledem ke komice? Nikoliv – cíl ve skutečnosti neznamena cílevědomost 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 těch 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 protinázor, 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 vypravěč“** byl nutný v úvahách o Haškově románu, kde je hodně diegetických vypravěčů, a kde každý z nich vůči svému vyprávěnému příběhu je v plánu exegeze. Tímto pojmenováním poloha všudypřítomného vypravěče byla rozlišována vůči vyprávění uvnitř díla. V ostatních dílech, kde neexistuje takové napětí v rozmnožení narativních instancí už termín „diegetický vypravěč“ je zbytečně zatěžování pojmosloví a proto instance exegetického, všudypřítomného narátora bude znovu referována starým známým názvem „vypravěč“.

kteřá je u Švejka funkcionalizována a podporuje jeho všeobecný obraz literární postavy neutrální, beztížné, nezaujaté, vlající v prostoru dějin.

Za čtvrté v ruských románech skoro není žádný antagonista – ani jako dějinná projekce porevolučního života, ani jako abstraktní nebo fyzický objekt. Antagonismus v Osudech je velice dobře propracován – byrokracie, Velký mechanismus, státní mašinérie, jednotliví představitelé instituce a režimu a nakonec i samotná válka.

Bylo řečeno, že všechny ty formy protikladnosti, na jejichž základě se hojně vyvíjí komika díla, jsou totálně zkarikovány. Dokonce i válka, která jako zobrazení a skutečnost je zahrnuta na periferii děje – je tam putování na frontu, vyprávění o bojích, občasná panoramata bývalých bojišť, ale de facto žádná pravá bitva nebo válečná scéna. Ale přesto se antagonismus i ve své zdůrazněné karikaturnosti nesporně účastní jak celistvé kompozice díla, tak i v jeho drobných zápletkách – čili od války až do schizoidního opilce strážmistra Flanderky – řada institucí, postav nebo abstraktních „démonů“ tvoří výrazné opozitum na cestě Josefa Švejka po Praze nebo na frontu. Nic takového však nemůžeme najít v románech Ilfa a Petrova.

Jde o jednu z ústředních otázek zdejších rozvažování, proto je třeba toto tvrzení dobře odůvodnit. V Ostapově cestě k diamantům a milionům nesporně jsou různé překážky, ale to nejsou antagonistické elementy výstavby díla. Antagonista s hrdinou neustále zápasí, zatímco překážka je jen dočasná zkouška. Antagonista je konceptuálně motivován být protikladem a záměrně se staví proti hrdinovi, zatímco hrdina typu překážky o své roli ani neví – všichni majitelé křesel byli pro Ostapa jen překážkou, nikoliv antagonisty. Antagonista útočí na hrdinu, chce mu ublížit, dokonce zničit ho, vytváří proti němu „soubojový“ hrový postoj, zatímco překážka je pasivní dějová struktura – neohrožuje samotného hrdinu, ale jen dosažení jeho stanoveného cíle, má vůči hrdinovi postoj ludický. V logice těchto úvah můžeme říct, že jediný antagonista v Dvanácti křeslech není ani otec Fjodor, ale samotný Ipolit Matvejevič Vorobjaninov, který na konci díla Ostapa krutě zavraždí. Ale Vorobjaninov se projevuje jako vrah deviant až v poslední kapitole, jak je známo smrt Ostapa byla oběma spisovatelům vylosována, v tomto rozhodnutí Ilf a Petrov měli úplně protikladné názory. Takže trvalý antagonismus od začátku do konce obou děl podle našeho názoru vůbec neexistuje. Existují jen veselé zádrhly, hračky, překážky lákající kombinatorické myšlení Velkého kombinátora.

Čtenář neustále pozoruje, jak se Ostap prodírá skrze byrokratické instituce, ubohé úřady, maniakální ideologické situace. Jak je velice pečlivý a ostražitý ohledně orgánů státní milice atd. Tedy vypadá to, že systém obrazů a postav románů svědomitě 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 světě románů všude, vtisklo svou ubohou pečeť do každé tváře, do každého počínání, do každého rozvažování a myšlení. Je všude kolem, ale neviditelně. Nevměšuje se do zápletky, nemá své obyčejné nástroje a prostředky týrání a represe, je téměř úplně inertní. Strach, potlačování, pokora, ideologická inkvizice – to všechno, co v Osudech je velice dobře začleněno a obdařeno osobitými postavami, ten celý antagonistický konglomerát je v románech Ilfa a Petrova zcela pasivní, ukryt za kulisami, rozpuštěný v schizoidně karikaturní atmosféře skutečnosti. Občas se Ostap setkává s milicí, kterou ironicky porovnává v svých rituálních řečech vychytralého podvodníka s boží matkou (*Матушка-заступница, милиция-троеручица! - воскликнул Остап, переводя дыхание – 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 meče a rádlů se sami vzdávají milici, přiznávají se k přípravě státního převratu, ale potom bývají osvobozeni (něco, co by se dalo těžko očekávat v případě Švejkových spoluvězňů). 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 (jimž 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 celistvějším způsobem ztvárněn jen na konci Zlatého telete, v třetí 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, k němuž se každý co nejpohodlněji přimyká, tedy v ideologické nákaze. Starému Chvorobijevovi se dokonce zdají ideologické sny, i přestože je uvnitř hluboce vřelým monarchistou (*Федор Никитич Хворобьев был монархистом и ненавидел советскую власть. Эта власть была ему противна. – ZT/8*). Právě tato postava znázorňuje ideu o ideologickém automatismu nového času. 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

Štěstěnou, Ostapem a Korejkem. Nikdo Benderovi a jeho „spolupracovníkům“ aktivně nebrání v pokusech domáhat se peněz a pokladů. Protože v tom netkví jejich prospěch, když jsou konec konců už navždy zotročení.

Nesvoboda v románech Ilfa a Petrova je podána v námětovém vývoji, je ztvárněná jako dějinně-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 protihráčů.

Za páté v ruských románech je kvantitativně a frekvenčně pojato více zvláštních postav a extrémně nepravděpodobných situací. Osobitých a groteskních typů a situací v *Osudech* je až přespříliš, ale Hašek pozorně balancuje své umělecké váhy mezi pravděpodobností a neuvěřitelností. Dodržuje antický předpis Aristotela o poezii epické v 24. části *Poetiky* a *nebojí se dát přednost nemožnému, jestli je to pravděpodobné* (rozkazy latrinengenerála jsou v reálu nemožné, ale je pravděpodobné, že se mají hned vyplnit), a v této rovnováze tkví i přišernost nemála komických epizod *Osudů*.¹³ Zatímco ten princip je u Ilfa a Petrova často otočen – představují se zcela možné situace v úplně nepravděpodobných realizacích (v založení Svazu meče a rádla je zcela možné, že by někdo přechytračil všechny boháče maloměsta, 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 groteskně, anekdoticky nemožného není tak moc. To samé platí i o situacích – je obrovské množství mimořádně vyhrocených 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 přidal 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* (Markův deník), *jazyk byrokratických papírů* aj. Stručně řečeno Hašek potřebuje živou skutečnost, proto jeho odbočky k obrazům 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 pětistopém jambu. Ztráta šifry

¹³ Sluší dát přednost nemožnému, ale pravdě podobnému před možným, ale pravdě nepodobným. ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Gryf, 1993. s. 40. ISBN 80-85829-01-0

Ludwiga Ganghofera v druhém díle románu je situace výjimečně možná, ale napsání „scénáře“ filmu Šije pro „Černomořskou kinotovárnu“ je situace úplně absurdní.

Čili *ruské romány jsou výrazně fantasmagorické*, velmi často se přibližují pohádkovosti, nebo dokonce postojům pozdějšího žánru **absurdní science fiction**, jehož vůdčím představitelem je Douglas Noël Adams. Nejde, samozřejmě, vyměřit přesně, kolik je u českého díla i u ruských děl obzvláštních postav a situací, ale opakujeme – zdá se, že z hlediska frekvence a rozsáhlosti je tento jev u ruských románů dynamičtější. Navíc je v nich na fantasmagoričnost dán důraz.

Proto i závěry *Dvanácti křesel a Zlatého telete jsou fantasmagorické*.

Za šesté řečové výtvořky obou hrdinů mají docela samostatné rysy, zřídka mají společné body, zřídka jsou si v něčem podobné. Není možné klasifikovat Švejkovy historky, ale naštěstí existuje docela úspěšný pokus o klasifikaci Ostapových řečí u Jurije Ščeglova, k němuž se brzy dostaneme. Švejkovy historky co do kvantity 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 určitelné hranice a její komika je velice různorodá co do rozvíjení a akutního podání komického účinku. Často se její stanovené principy kompozice transformují v svůj opak. Často nemají ani komický efekt, ale jen tu od skutečna odvádějící „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 zasvěcencům.

Ostapovy **komické špičky** (*остроты*) mají vzhledem ke kvantitě docela zjednodušenou podstatu: *obyčejně jsou krátké*. To však neznamená, že Ostap nemodeluje delší proslovy. Naopak, Ostap vypravuje historky v duchu Švejka (i když docela zřídka), ale nejčastěji jsou jeho *ostrosti*¹⁴ kompaktní větné celistvosti. Existují také ojedinělé epizody, ve kterých hrdina zasněně improvizuje a vytváří dlouhé proslovy, podobné Švejkově vymyšlené chvále obrsta Fiedlera (např. prohlášení města Vasjuki za světové šachové středisko). Ovšem nejtypičtější struktura Ostapova komického proslovu (*ostrosti*) je *věta nebo fráze*. Občas povaha fráze nemá očividný 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 řečovými formulacemi Ostapa budeme používat s terminologickou platností slovo „ostrost“ s poukazem na následující sémiotickou analýzu J. Ščeglova, kde „ostrost“ je základní pojmoslovní prvek. (BD)

kteřá má zřejmý vztah k diskutované skutečnosti (nazveme ji *část faktografickou*), a následujícím dovětkem, který má povahu komentující, hodnotící, systematizující nebo kulturně ornamentální (nazveme ji *část komentářovou*).

Za sedmé (což upřesňuje i to, co bylo zmíněno v druhém bodu) – podíl komiky, jež 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 *Osudů* 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 může 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 Strejcům.

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. Nežřídka mají tyto **textové implantáty**, jak bylo naznačeno, nepřímý metaforický vztah k nějaké epizodě, ale častěji 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 postojích puerilismu*.

Nesporně to jsou jen nejobecnější náčrtý shod a odlišností mezi *Osudy* a ruskými díly, ale se vši svou sporností a neúplností mohou být stanovené za základní východiska v pojednávání o komice tří románů.

3. Karnevalová komika a Ostap Bender

Jak *Dvanáct křesel*, tak i *Zlaté tele* mají hodně maškarních prvků, nespočítatelné 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 B. Шмид, 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 Gaňa: romány o dobrodružstvích Ostapa Bendersa 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 čtenář. V Osudech je velmi často její ubohost svědomitě 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 svůj *Krankenbuch des 91. Reg.*). Navíc papírová pravda je všeobjímající, není na odchodu, neagonizuje jako v Haškově románu. Naopak, je přespříliš vitální, je způsobem života. Proto ji Ostap ji pořád 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 závrať – ale groteskně, hystericky směšná antiutopie. Vytoužený pořádek socialismu po říjnové revoluci je definitivně nastolen, ale panuje v něm jistý chaos. Tento *protiklad mezi pevností a neměnností* ze strany jedné a *chaotickou nesmyslností* na straně druhé tvoří největší 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 vsí 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 pušlitrem v ruce), Puškina, čí 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 všenárodní svátek středověku bourá všechny autority a přitahuje je blíže, aby se staly dostupnými, pochopitelnými, hmatatelnými. To je už známé vtahování do zóny familiárního kontaktu. Ovšem vzhledem ke komice a konkrétněji k inkongruenci jako jejímu konstituujícímu sémantickému mechanismu vždy existuje nějaká „familiarizace“, jelikož

vždy je některý ze dvou prvků nějak „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 překonáním strachu či nepochopitelnosti (když jsou familiarizovány) a se snižováním a materializací. Ne každá familiarizace může mít karnevalové složky, ale jen ta, která je součástí širšího konceptuálního záměru. Přesně takový záměr mají Haškovy *Osudy* – v celé marné lehkovážnosti familiárního kontaktu je cítit pulsace obnovy.

Familiarizace v ostrozech Ostapa Bendera nebo v toku vyprávění ruských děl je momentální, často „nahodilá“. Jejím pevným prvkem je prudkost a překvapivost, koncentričnost a nestálost. Familiarizace v *Dvanácti křeslech* a v *Zlatém teletu* je fragmentární, bodová, roztříštěná. 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 vítězství nad strachem. Ale v ruských románech nemůže být skoro nikdy spatřena žádná materializace, *plán tělesného „dole“ výrazně chybí*.

Ale globálním protikladem ideje karnevalové komiky v *Ostapových „osudech“* je nepřítomnost (nebo silně redukováná přítomnost) antagonismu. Karnevalová komika, která se staví proti existujícímu pořádku, ho živelně bourá, ničí a na jeho troskách obnovuje kosmickou harmonii lidstva. V ruských románech existuje satirické vyobrazení nového režimu, ale ne jeho odmítání uvnitř díla. Uvnitř panuje univerzální přizpůsobivost a potenciální figury protikladnosti jsou zbaveny svého možného vývoje. Dokonce i byrokratický gigant Herkules je představen jako „funkční“ úřad.

Ano, Hašek psal *Osudy* na přechodu dvou epoch, byl vřelým antimonarchistou, zatímco Ilf a Petrov do jisté míry sympatizovali s říjnovou revolucí (J. Petrov – bratr významného sovětského spisovatele Valentina Katajeva, jemuž byl věnován román *Dvanáct křesel* – 1939 vstupuje do komunistické strany) a psali první dílo deset let po nastolení totalitního socialistického pořádku. To by byla rozumnější pozitivistická odpověď na otázku o potlačeném antagonismu a absenci komiky karnevalového typu.

Hašek pocítil krizi své epochy jako jiní přední středoevropští spisovatelé a ztvárnil válku v *Osudech* jako dějinné monstrum, podle trefné Kunderovy formulace jako iracionální agresivitu síly, jež trvá jen na svém chtění a vrhá na bojiště miliony lidí.¹⁶ V podstatě právě

¹⁶ Proč Německo včera, Rusko dnes se chtějí zmocnit vlády nad světem? Aby byly bohatší? Šťastnější? Ne, **Agresivita síly** je dokonale nezištná; nemotivovaná; nechce než své chtění; není než čistým **iracionálním**.

tímto uměleckým vyobrazením nastolil obraz války jako jednoho z nejdůležitějších *konstitutivních prvků komiky karnevalové*, protože „*tímto nesmírným paradoxem*“ formuje nejvýraznější antagonismus povahy existenční. V tomto životním kolapsu, v té **imanentní nesmyslnosti**, v té **existenční bezpřístřešnosti** tkví románové jádro *Osudů* v souladu s úvahami o počátcích 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 nejdůležitější prvek byl záměrně zahrán na periférii díla, protože mnohotvárnost projevů antagonismu války je pro Haška a jeho strategii komična důležitější než detailizace dějinného monstra a tato mnohotvárnost tkví v pochodu českého člověka ne na frontu, ale proti globálnímu Velkému mechanismu, byrokratické státní mašinérii.

Něco podobného můžeme pozorovat v dílech Ilfa a Petrova. Živel, jež změnil 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 nejúčinnější – vůle tvůrce.

Hašek vložil do koncepce *Osudů* vůli k obnově nejrůznějším 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 zděděné ze Středověku. Ale ve chvíli totálního vítězství rozumu je to čiré iracionálně (**síla chtějící jen své chtění**), které se zmocní scény světa, protože tu už není žádný systém obecně přijatých hodnot, který by se mu mohl postavit jako překážka. [...] Poslední klidné časy, kdy člověk mohl bojovat jen s monstry své vlastní duše, časy Joyceovy a Proustovy, byly ty tam. V románech Kafky, Haška, Musila, Brocha **monstrum přichází zvnějšku a nazývá se Dějiny**; ty se již dávno nepodobají vlaku dobrodruhů; jsou neosobní, nezvládnutelné, nevypočitatelné, nesrozumitelné – a nikdo jim neunikne. KUNDERA, Milan: *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 18-19, 20. ISBN 80-7108-258-9.

¹⁷ И вот этот первый великий роман в мировой литературе появляется на пороге эпохи, когда христианский Бог начинает устраниваться из мира; когда человек оказывается одиноким и может обрести смысл и субстанцию только в своей бездомной душе; когда мир, оторвавшись от парадоксальной связи с актуально присутствующим потусторонним миром, становится жертвой своей **имманентной бессмысленности**; когда мощь уже существующего, подкреплённая утопическими узами, деградировавшими до простой подделки, вырастает до неслыханных размеров и ведёт бешеную, на вид бесцельную борьбу с поднимающимися силами, ещё не постигнутыми, неспособными открыться самим себе и насквозь пронизать собою мир. ЛУКАЧ, Георг: *Теория романа*. In *Новое литературное обозрение*. 1994, гоđ. 3, č. 9. s. 19-78 ISSN 0869-6365.

zapojují jen „protiklad“ člověk – systém, který i přes všechnu drtivou satiričnost pravým protikladem není, naopak: ten vztah je pojítkem, a přitom dokonce přirozeným pojítkem mezi člověkem a novým světem.

Zjednodušeně: Hašek byrokratismus ničí a vysmívá se mu, Ilf a Petrov byrokratismus upevňují a vysmívají se mu. Jejich antagonismus je ukrytý jinde a vzhledem ke komice obou děl skoro nemá funkční uplatnění v plánu dějovém. Hašek blbost a ubohost byrokratismu ponižuje a diskredituje, definitivně je odmítá. Ruší spisovatelé byrokratismus diskreditují, ale v žádném případě ho neponižují (ne i v plánu materiálně-tělesného „dole“), dokonce odmítání u nich není přímé. Státní mašinerie se vši svou nesmyslností je stavební látkou jejich dvou románových světů, základem šablonizace sovětského kosmu.

U Haška je Bachtinova koncepce základním kamenem – všude je cítit **karnevalizace světa, myslí a slova** (*карнавализация мира, мысли и слова*). Hašek volí za svůj hlavní umělecký postoj drtivý ponižující satirický výsměch, zachovává do jisté míry realističnost svého díla a vytváří z byrokratismu antagonistu, karnevalové strašidlo (čímž se komika díla obohacuje o další dimenzi), které pevně stojí na nepříliš změněné realistické, skutečné půdě Osudů.

U Ilfa a Petrova je základním kamenem **hrové osvojení těla a ducha byrokratismu**. Vybírají si za svůj hlavní umělecký postoj „mlčenlivou“, exegeticky nepřítomnou, ale koncepčně monumentální a všeobjímající satiru. A aby totálnost postoje satiry odpovídala formě, neodmítají byrokratismus a Velký mechanismus, ale ztvárňují ho jako všudypřítomnou monstrózní a extrémně podivuhodnou stavební jednotku nového státu a nového občana – všude je cítit **fantasmagorická šablonizace světa, myslí a slova**. Proto je také svět obou románů tak bohatě nasycen šablonovitými lidmi (Vasisualij Lochankin, Elločka Ščukina – Ljudoedočka, Lapis-Trubeckoj, autor tzv. „gavriliad“ aj.).

Proto nesporná familiarizace všeho není karnevalovým, ale hrovým prvkem – byť 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 světová 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 světě, není to druhá přirozenost člověka, je to naprosto hrová inkongruentní transformace. O druhé pravdě se záměrně mlčí, druhá přirozenost člověka není vyjevena. Když je občas nějaká „**jinakost**“, není obnovujícím pohybem v koncepci změny, ale jen novým fantasmagorickým hrovým ztvárněním neopakovatelných šablon.

V *Osudech* se pociťuje mimořádnost v plánu mnohotvárného, kolektivně živého světa – to je hospodská historka, v ní dýchá *ideová touha po jinakosti*.

V ruských dílech se pociťuje mimořádnost v plánu různorodého, ale individuálně šablonizovaného světa, světa unikátních forem, postav, dějů, řečí, 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 čtenáři zdá, že jsou za formální maškarádou ukryty kulturní úlomky starých časů, jež nasvědčují postoji karnevalizace v daném literárním díle. Karneval je úzký a specifický projev globálního kulturního fenoménu hry. V rozebíraných dílech je hrová komika mnohem častější jev než komika karnevalová. Model komiky dvou dimenzí zachovávají jen Haškovy *Osudy*.

Ovšem to neznamená, že komika ruských románů je méně výrazná, podívejme se podrobněji na její hrový model, jelikož jde opravdu o světově významná díla.

4. Komika hry a Ostap Bender

Už byla řeč o tom, že fantasmagoričnost je pojící látka v uměleckém 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 hrové deriváty, jako například na **fragmety neuvěřitelnosti** (rychlé náznaky nepravděpodobných faktů a tvrzení), na **ztvárnění možných, ale nepravděpodobných situací**, na zcela jasné, **nekamuflované výmysly**. Poslední jev je ve verbálních útvech Švejka i přes groteskní dojem jeho proslavů nemožný (vyjma promluvy ze spánku), jelikož objektivnost jeho podivuhodností je nerozeznatelná – R. Pytlík zcela správně v duchu zrcadlové metafory uvádí, že ve Švejkově postavě je *záměrný komický princip groteskní blbosti ukryt*, i přes výraznost odrazu, že jeho „blbost“ je dokonalá mystifikační maska.¹⁸

¹⁸ Ve Švejkovi je **ukryt princip komické záměny**: groteskní blbost je zrcadlem blbosti mocenského systému, a to zrcadlem jasným a výrazným. (V prvotním náčrtu Švejk je zdůrazněn princip ironického přehodnocení: nedospívá se k **dokonalosti mystifikující masky** Švejka poválečného, v němž "blbost" skutečná nerozeznatelně splývá s blbostí předstíranou.) PYTLÍK, Radko: *Toulavé house: život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. 3. vyd. Praha: Emporijs, 1998. IBSN 80-901980-6-6
Obecně o mystifikaci jako Haškův umělecký postup viz MERHAUT, Luboš: Haškův svět mystifikace. In Janáčková, Jaroslava; Hrabáková, Jaroslava (ed.). *Česká literatura na přelomu století*. 2., upr. vyd. Jinočany: H&H, 2001. 191-222. IBSN 80-86022-82-X

Nebudeme rozvádět podrobněji přehled všech hrových komických útvarů, schéma je už jasné. Budeme se snažit ozřejmit shody v hrovém 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 řečeno s N. Georgievem **homo citans** a jelikož jádrem komiky románů Ilfa a Petrova je jazyk hlavního hrdiny (tak jako i v Haškových Osudech), rozebereme čtyři základní Cailloisovy konfigurace hry na poli komiky Ostapovy řeči.

Komičnost ruských děl ve velké míře spoléhá na Benderovo slovo a na doprovázející chování. Ale podstata jeho komické řeči není vyprávění, Ostap není Švejk. Specifikem jazykové komiky, jež je výrazně spojena s komikou situační, 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 se vši svou improvizací živelností. To benderismus ve své lakoničnosti 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 **dějovému jádru** událostí, k jejím dějovým průběhům, 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 řeči ve významné epizodě založení Svazu meče a rádla v Stargorodě.

Ostap přejímá roli Vorobjaninova spolubojovníka a samotný Vorobjanin je představen jako vůdce šlechty. Zřejmě jde o podvod a Ostapovy repliky jsou čisté lži, ale otázka hrové komiky je, jak tyto lži citují známá heslovitá schémata, která vytváří cílové sugesce pravděpodobnosti.

Ostapova řečová schémata jsou záměrně neúplná, Bender spoléhá na jejich odeznění v recepci komunikanta. To jsou „frazeologická“ vakua, prázdná klišé, jež imitují například salónní etiketu vyššího carského důstojnictva (*Вы в каком полку служили*), profesionální konspirátorskou frazeologii (*Наших в городе много?; Каково настроение?; Строгий секрет! Государственная тайна!*), agitační jednání (*Ваше политическое кредо?; Вы, надеюсь, кирилловец?*), revoluční proklamaci (*Заграница нам поможет. Запад нам поможет. Придется послужить отечеству.*), vyhrožování neúprosného agitátora (*Впрочем, вы можете уйти, но у нас, предупреждаю, длинные руки!*) atd. Všechny výrazy jsou bezobsažné, ale mimikricky si zahrávající se sociolingvistickými stereotypy jak v jazyce, tak i ve vnímání jazyka. Hra spoléhá na automatismus, na sociokulturní, a v tomto případě do jisté míry i na sociopatický reflex Benderových adresátů. Vyžaduje myšlenkové dotváření modelových situací různého typu – konspirace, agitace, proklamování, revolučního hnutí, a její očekávání se plní bez výjimek. Podané **prázdné formy** nabývají v představách nově přijatých členů Svazu meče a rádlá **žádaný obsah**. V tom je největší inkongruentní komický účinek.

Lze upřesnit jednu věc. Ostap moc nelže, tedy nepoužívá lži jako logický nástroj často a rozsáhle. Lže občas a krátce. Jen zadává půdorysy falešné pravdy několika lapidárními tvrzeními. Hned poté začíná jeho verbální mimetická hra, hra na stereotypní frazeologii, která spoléhá právě na „správné“ pochopení ze strany jeho obětí. Jeho papoušková metoda – opakování prázdných formulací s nádechem jistých sociolingvistických funkcí-- je ozřejmena právě v sekundárních citacích papouška Jeleny Stanislavovy, který opakuje naučená hesla Velkého kombinátora: *„В каком полку служили? – спросил понугай голосом Бендера. - Кра-р-р-рах... Европа нам поможет.“*

Idea o účinnosti Benderovy mimikrické hry je bohatě rozvitá jako vedlejší mikronámětová linie o krachu a rozpadu revolučního „svazu“ a o dalších výhodách, které tato inscenace přinesla oběma hrdinům na cestě po Kavkaze a v Jaltě (kde obrali ještě dvakrát občana Kisljarského).

*B) Komika typu **ilinx***

Lež, čili lépe *mimetická verbální hra s podvědomím* komunikanta, může v jistých případech ohromit, překvapit, paralyzovat. Přesně o tom svědčí zmíněné epizody s vydíráním Kisljarského. Ovšem Ostapovy lži, i když jsou ve své fantasmagorické nadsázce zcela nepokryté, nikdo neusvědčuje a nepopírá. V tom je jeho obraz vzdálen Švejkovi. Švejka občas někdo zastaví, nebo když nezastaví, tak alespoň okomentuje konec jeho řečového

„monolitního bloku“. Ostapa skoro nikdo nepřerušuje ani nekomentuje, Velký kombinátor je absolutní vládce verbálního prostoru, což je ještě dalším důvodem pro absenci antagonismu.

Švejk skoro nikdy nepřechází do zóny fantasmagoričnosti, a když to dělá, ozřejmuje to tak, aby bylo všem jasné, že jde o žert (např. tvrzení, že Baloun sežral svého práška III/2), zatímco pro Ostapa heslo „nemožné, ale pravděpodobné“, jež ho sbližuje se Švejkem, drze zachází do širokých mezí, jako je například heslovité tvrzení, že pálenka se dá uvařit i z taburetky: *„Даже из обыкновенной табуретки можно гнать самогон. Некоторые любят табуретовку.“* (ZT/7). Je vidět, že zde Ostap používá *nekamuflovaný výmysl*.

Ale nejtypičtější případ verbálního ilinx jsou dva telegramy, které Ostap posílá Korejkovi *Nakládejte pomeranče do sudu. Bratři Karamazovi a Hraběnka se změněnou tváří běhala k jezeru*. Je vidět, 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. Oddělen jedním sklem od vdovy Gricacujevy v budově Domu národů, Bender ji začíná svádět a vysmívat se její vášnivé tvrdošijnosti: *Обними же меня, моя радость, мы так долго не виделись ... Тише, девушка! Женщину украшает скромность. К чему эти прыжки?... Утрите ваши глазки, гражданка. Каждая ваша слезинка – это молекула в космосе... Ну, и как вам теперь живется на лестнице? Не дуем?* (DK/28). Vůbec ne galantní přístup k smutné opuštěné nevěstě ji naprosto ohromuje, ale pro literární analýzu jsou důležitější verbální strategie útoku, spíše přechody mezi strategiemi. A ty jsou vášnivost, kárání, didaktika, protokolní ironie (moje radost – dívka – občanka), jízlivost, nepokrytý výsměch. Postupné demaskování prochází zase citační praxí, je cítit frazeologické obrysy různých sociálních řečí nebo vyjádření různorodých sociálních stereotypů, v jejichž inkongruentních sepětích se rodí i komika.

Nezapomeňme nakonec, že Ostap vypravuje historky ve Švejkově duchu, ale docela zřídka. Ovšem právě dvěma příběhy ze své klenotnice životních zkušeností odzbrojuje Vorobjaninova a nutí ho přiznat, proč přijel do Stargorodu. Jedna historka je o Benderově známém, který přešel hranice, protože se šel smířit se svou manželkou, jež utekla do domu svých rodičů na území Polska. Druhá je o dalším známém, který padělával dolary, ale nakonec všechny padělané bankovky vykoupil jeho vlastní strýc, což ho přivedlo k bankrotu. Tento příklad ukazuje hrový ilinx zcela v Haškově stylu.

C) *Komika typu agon*

Agonální hra v ruských románech je základním postojem vytváření komického dojmu v řeči Ostapa Bendera. V tomto podvodu soustředíme pozornost na jeden velmi podnětný článek Jurije Ščeglova, světově známého odborníka na Ilfa a Petrova.

Ščeglovovy komentáře ke Dvanácti křeslům a Zlatému teleti¹⁹ jsou, jak uvádí N. Georgiev (viz níže), dokonalým příkladem kritického žánru textový komentář, který má dlouholetou historii. Ščeglov 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 Bendera. Samozřejmě se k praxi komentování a k obrovskému masivu komentářů těchto románů 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 Ščeglovův článek *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, přísně rozříděný model rozboru jejich komiky.²¹

Podle zde přijatého konceptu Ščeglov de facto analyzuje inkongruence v Ostapových řečech z hlediska sémiotického. Stručný popis složitého a mnohvrstevného modelu může být zřehledněn následovně:

Autor začíná tím, že komika Benderových ostrostí má určité **tematické zaměření řeči**, a útočí na tři typy kultury: na dorevoluční (D), byrokratickou (B) a měšťáckou (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 působnosti); VYSOKÉ (s podtypy: a – bohaté, složité, něžné, delikátní; b – s vysokou sociální prestiží; c – patřící k vyšším sférám lidské působnosti);

B) ZAPOJENOST – víra v některé hodnoty, „vážný“ nezištný zájem o ně;
NEZAPOJENOST;

¹⁹ ЩЕГЛОВ, Юрий: *Романы И. Ильфа и Е. Петрова. Спутник читателя*. díl 1. a 2. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 26/1 und 26/2. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1990 – 1991. 712 s.

²⁰ Виз ИЛЬФ, Александра: Комментарии не излишни. *Вопросы литературы*. 2005, го. 49, ч. 6, s. 273–310. ISSN 0042-8795

²¹ Виз ЩЕГЛОВ, Юрий: Семиотический анализ одного типа юмора. In *Семиотика и информатика*. 1975, ч. 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 Ščeglov začíná detailněji vytvářet základní **archisituace** a **archimotivy**. Archisituací je osm základních typů a ty jsou prvním prvkem ostrosti. Archimotivů je pět základních typu a ty jsou druhým prvkem ostrosti. Nebudeme už podrobněji popisovat jemné sémiotické detaily vzájemné působivosti obou prvků, je jasné, že Ščeglov analyzuje komickou inkongruenci právě tak, že ji třídí podle určitých modelových konfigurací. Jen doplníme, že základní fáze, jimiž prochází sémiotické vytváření každé ostrosti, jsou čtyři: **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 střetu 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 nejdůstojnějším protivníkem je mu jeho oběť Alexandr Korejko, proto uvedeme krátký příklad z kapitoly *Velitelem přehlídky budu já* (ZT/22). Nemluvme o tom, že během rozhovoru s nepmanem Ostap vypravuje jako Švejk tři krátké příklady ze svých životních zkušeností. Proslov, jenž má přesvědčit skrytého milionáře, že jeho tajemství je už odhaleno, má mimetickou formu řeči soudní žaloby, cíl vyvést Korejka z psychické rovnováhy mu přidává rysy ilinx. Ovšem proslov má charakter čistě agonální: je to zápas intelektu s intelektem, jazyka s jazykem. Korejko se brání čistě v mezích protokolu, mimeticky – předstírá chudého sovětského zaměstnance (*Тысячу раз я вам повторял, - произнес Корейко, сдерживаясь, - что никаких миллионов у меня нет и не было. Поняли? Поняли? Ну, и убирайтесь! Я на вас буду жаловаться*). 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 Ščeglov upřesňuje, že technika Ostapových ostrostí je blízká technice metafory: daný prvek A se popisuje způsoby 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 Ščeglov popisuje právě sémiotický mechanismus komické inkongruence – paradoxní totožnost. Tak autor vyděluje tři základní typy ostrostí: 1. – nízké popisované jako vysoké; 2. – vysoké popisované jako nízké; 3. Anti-B popisované jako B. Následujícím bodem analýzy je vydělení pěti 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 těla, jeho potřeb a funkcí.

První výrazná agonální replika slučuje lásku a vymáhání peněz (archisituace a archimotiv u Ščeglova – o inkongruentním promíchání těch dvou prvků autor mluví v zmíněném článku): *Я хочу, чтобы вы, гражданин Корейко, меня полюбили и в знак своего расположения выдали мне один миллион рублей.* Je jasné, že Ostap si jen s pocitem své převahy s Korejkem hraje (má proti nepmanovi celou složku kompromitujících dokladů).

Další replika je přízemní, Ostap vytahuje svůj trumf, ovšem ještě si zahrává s tématem nešťastné lásky a sytí svůj proslov mikrosituacemi něžnosti a romantiky: *Поэтому я не стану вздыхать напрасно, не стану хватать вас за талию. Считайте серенаду законченной. Утихли балалайки, гусли и позолоченные арфы. Я "пришел к вам как юридическое лицо к юридическому лицу.* Ale přitom upozorňuje Korejka, aby nebyl agresivní a hlavně – aby nezemřel na mrtvici, protože by tak Bender přišel o plody dlouhé svědomité práce.

Korejko mlčí a Bender mu vyčítá, že jeho evoluční cesta začala 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 svět před jedním neuvěřitelným držgrešlem. Až potom začíná řeč soudní žaloby.

Je jasné, že variabilita komunikačních strategií a kulturních metafor, v jejichž inkongruenci spočívá komičnost uvedené epizody, má charakter zápasu s mlčenlivým, tajuplným, 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 prostředky hry a výsměchu.

D) Komika typu alea

Aleatorické útvary komiky v Osudech byly pozorovány skrze ideu skladby rozkládajícího se jazyka a porušení logické výstavby či 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 řečových postojích Ostapa. Dobrým příkladem je fantasmagorický Benderův výstup před šachisty městečka Vasjuki. Ostap ten rétorický výkon předem nepromyslel, mluví, co mu slina na jazyk přinese. Jedna opakovaná fráze okouzluje svou slibností: *„Pamatujte si, вы nic не будете давать, jen будете брать“.* Vasjuki se postupně mění na New Moskvu (podle New Yorku), stává se světovým šachovým střediskem, 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:

Шахматная мысль, превратившая уездный город в столицу земного шара, превратится в прикладную науку и изобретет способы междупланетного сообщения. Из Васюков полетят сигналы на Марс, Юпитер и Нептун. Сообщение с Венерой делается таким же легким, как переезд из Рыбинска в Ярославль. А там, как знать, может быть, лет через восемь в Васюках состоится первый в истории мироздания междупланетный шахматный конгресс!

Náhoda jako okamžitý výběr fantasmagorické nemožné pravděpodobnosti a kolážovitě zapojení do obecného tématického celku vyjevuje v této významné epizodě přesně komický efekt jako důsledek řady inkongruencí v aleatorické hře. Je zřejmé, že Ostap začíná *ztvárněním možných, ale nepravděpodobných situací* a že jeho vášnivé vystupování skončí různými *fragmenty neuvěřitelnosti*. Takže celkem aplikace lži v zpracování fantasmagoričnosti není v této verbální hře tak jednostranný jev, a respektive ostřejší jsou inkongruentní spojení a produkovaná komika.

Přesto Ostapův návod, tzv. „slavnostní komplet“ (*Торжественный комплект незаменимое пособие для сочинения юбилейных статей, табельных фельетонов, а также парадных стихотворений, од и тропарей*) 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 těžkopádných „zmrzačených“ větných struktur. Celkový „význam“ těch snových blábolů – příklady pro úvodník a črtu nebo fejeton, jež Bender ukazuje Uchudšinskému – neexistuje. Věty jsou výrazně nesprávné, dlouhé a klopotné, častým jevem je **anakolut**. Jsou také přeplněné *nadbytečnými evokacemi, prázdnými řečovými pózami, klišovitými metaforami*. Benderův návod je ozvláštnění ideologického jazyka ve vší jeho pompéznosti, naprostým epicentrem ideové a jazykové šablonovitosti v obou románech.

Ovšem pro nás je zajímavý aleatorický postoj, který podněcuje komickou inkongruenci, 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 pořád kolem sebe starý monarchista Chvorobijev, když šel na procházku do parku).

Potom tato slova *se statutem ideově proklamačních jader* se náhodně v k l á d a j í do patřičných valenčních pozic v monstrózní syntaktické struktuře, ale

bez ohledu na smysluplnost významové spojitosti se sousedními slovy a s celkovým významem.

Výsledkem je destruktivně komponovaný řetězec slov, který především vyzývá známým klišovitým jazykem, než že by něco dělal Všimněme si v následující citaci, jak úvodní slova a výrazy jen zadávají tématický směr „textu“, který se potom začíná skládat z nahodilého hromadění **cinkajících ideologií**. Celá ta **fonetická kakofonie** spoléhá na patetičnost bez ohledu na smysl a může se šablonovitě vytvářet podle zmíněného návodu v mnoha variacích (proto Uchudšinský koupil ten drahocenný papír za 25 rublů)

ПЕРЕДОВАЯ СТАТЬЯ

Девятый вал

Восточная Магистраль – это железный конь, который, взметая стальным скоком пески прошлого, вершит поступь истории, выявляя очередной зубовный скрежет **клеветущего врага**, на которого уже взмечается девятый вал, грозящий **двенадцатым часом, последним часом для прислужников империалистического Молоха**, этого **капиталистического Ваала**, но, **невзирая на ошибки**, пусть рдеют, а равно и взвиваются **стяги у маяка индустриализации**, пылающего под **клики трудящихся**, коими под пение сердец выявляется **заря новой жизни: вперед!**

Alea, nahodilost, chaotická kombinatorika je v tomto samotném ozvláštnění principu klišovitého roztržení syntaxe, které v svém patologickém znění přesto nějaký „význam“ pro ideologicky okouzlené vnímání sugeruje. Ostap ukazuje metodu, *aleatorickou metodu tematické modelace textů*, která spočívá v nahodilém spojení jazykových jednotek kolem ideologicky akcentovaných slov, v jejichž nemocné kombinatorice může být docílen a pomíjen jakýkoliv význam, alespoň skrze cedník novinářských stylistických praxí. *Jak slova-akcenty, tak i slova-pozadí mohou být úplně volně spojovaná v honbě za cílem vytvořit trpytivý patetický bezvýznamný ornament*, důležitější je jen dodržovat ideologický rámeček lexikálního repertoáru. To je to osobité místo v světové literární komice (nikoliv Švejkovy historky), kde by idea S. Richterové o absolutní tautologii našla své výrazné uplatnění.

E) Paidia a puerilismus v dobrodružstvích Ostapa Bendera

V románech Ilfa a Petrova je situační plán komiky v projevu dětského chování docela bohatý. Jeden ze základních archimotivů Ščeglova je právě dětství, autor správně poznamenává, že chování Benderových podřízených je velmi často připodobněno dětskému, není náhodou, že jejich společný podvodný název je „*děti kapitána Šmidta*“. Ostap

pojmenovává Vorobjaninova jeho dětskou převzdivkou (Kisa), k Balaganovovi a Panikovskému má výrazně otcovský postoj: nařizuje jim jako rodič, kárá je, trestá, lichotí atd. V omezeném karikovaném světě porevolučního Ruska *dětskost v myšlení, chování a jednání je časté psychologické pozadí ztvárnění situační komiky obou románů*, přitom se často projevuje právě v modu agresivního ega, chaosu a infantilility. Podívejme se na konkrétní příklady.

Darmojed Vasisualij Lochankin vyhlásil hladovku, aby donutil svou manželku s ním zůstat. Nesnědl z večeře ani sousto, zato v noci zaútočil na lednici, ale byl přistižen manželkou, která hned poté odešla. Lochankinova reakce je naprosto infantilní a ve vyšší míře sobecká. Paničkovský a Balaganov ukradli Korejkovi těžké tělocvičné činky, protože usoudili, že to jsou jeho miliony – zlaté činky, zakamuflované černým nátěrem. Navíc museli jednu rozříznout, aby se přesvědčili o vlastním omylu. Vorobjaninov propil všechny peníze, takže potom druhého dne na dražbě dva kamarádi nemohli koupit soupravu dvanácti křesel, což – jak víme – má osudné následky pro jejich společnou kauzu. Nejvýraznější paidistický projev je Balaganovův pokus okrást někoho v tramvaji (za což byl hned zadržen milicí) nehledě na to, že už měl v kapse 50 000 rublů od Ostapa za věrnou službu. Výrazně paidistický obraz je básník Lapis-Trubeckoj, jehož vášeň psát verše o všem je zřejmě příbuzná dětskému verbálnímu chaosu. Život obyvatel tzv. „havraní osady“ a spálení domů je také umělecky přetvořen v modu dětského rozmaru, nezralosti, impulsivnosti, nedospělosti. Ovšem *paidia* je časté řešení v systému komiky obou děl, protože samotná karikaturní projekce světa inklinuje k infantilnosti a neuspořádanosti jako protikladu vší vnějšně dokonalé koordinace nového společenského řádu. Proto situační komika v tomto plánu není nahodilá a sporadická, ale záměrně hledaná a pečlivě organizovaná.

Puerilismus v obou románech je částečně promíchán s postojem *paidia*, jako například v ideji o Svazu meče a rádlá (zvláště v obrazu soudruhu Polesova) a v obrazu Vasisualija Lochankina, který je hluboce přesvědčen, že hraje klíčovou roli v dějinách ruské revoluce. Ovšem konkrétních projevů puerilního světonázoru nebo chování je nesčetné množství, k němu můžeme jako názorný příklad přiřadit byrokratického giganta Herkula, který je institucionální materializace spolkové formy slučující nečinnost a vysoké sebevědomí (největší problém podniku je zachovat budovu Herkula – bývalého hotelu – pro sebe, a nevrátit ji hoteliérům). Ovšem dětinská spolkovost a ustrnulá mysl a duch, hlavně **loutkový automatismus**, o němž bylo pojednáváno v úvahách o Haškových Osudech, jsou mnohem více než pouhý sporadický projev konkrétních forem této hrové komiky obou děl. To je samotná koncepce založení a ztvárnění obou románových světů. Veškeré fantasmagorie, které

považujeme za určující umělecký rys komiky Ostapových trampot, jsou uskutečněny **na pozadí loutkovitosti**.

System hrdinů obou románů se mimořádně *skládá z panáčkových postaviček*, mezi kterými se Ostap Bender prodírá k svým cílům. Velmi zřídka se čtenář octne před postavou „reálně“ ztvárněnou. Všeobecná víra v nový svět a v nový život, anebo předstírání víry, všeobecná kamufláž skutečnosti by měla inklinovat k mimikry, kdyby byla hra svědomitá. Tak přesně je v chování Korejka, který hraje roli chudáka, když de facto je milionář. Ale vášnivá proklamativnost frází, jednání a postojů při celé té výrazně demonstrované automaticnosti už hrou není, je to **póza**. Právě pozérství, 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 vůbec divné, že ta dvě díla ve své době vyšla – je to jemně ukrytý, ale nesporný sarkastický ortel nad zmrzačenými realizacemi říjnových ideálů.

Tedy puerilismus v románech o Ostapu Benderovi má *grandiózní konceptuální základ, jemně ztvárněný do miniaturních detailů uměleckého loutkového světa* nové sovětské skutečnosti (slovy Ščeglova – světa B). Zčásti patří k tomu světu 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 věnovat samostatná studie, co je naším dávným záměrem, 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 pojat a rozvinut jako projev nedegietického vyprávění nebo diegeze, který ztvárňuje situaci slovy. V Haškově díle oproti situační modelaci jazyka, oproti **hře ve vyprávění** byla položena živá řeč dobrého vojáka – **hra s vyprávěním**. Tak se ozvláštnily dva projevy slova: jazyk jako prostředek a nástroj a jazyk jako hmota a osnova.

V bulharském díle Baj Gaňu 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.

Řeč 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 převaha Švejkovy komiky v Alekově díle uplatnění, aktivuje se tam komika dějová (mluvíme zvláště o převaze, je jasné, že verbální a akční složky fungují v obou dílech).

V románech o Ostapu Benderovi se verbální převaha řeči nad dějovostí vrací se vší silou, jak bylo naznačeno v předcházejících bodech. Řeč Ostapa byla pozorována v plánu dějovém – v uskutečnění situací a to z hledisek čtyř základních konfigurací. Zbývá nám ještě upozorovat ji v plánu *ludus*, jakožto slovní modelace situační scénografie.

A tak: *ludus* zobrazující a *ludus* zobrazený modelují situační 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 nejtypičtější příklad je znova Vasisualij Lochankin, když se po spálení havraní osady dostal do bytu svého konkurenta a začal žít spolu s bývalou manželkou a jejím novým milencem. Situace smutných verbálních útoků paradoxně drzého Lochankina jsou vystupňovány do groteskní nepředstavitelnosti s živou hravostí při konfiguraci všech detailů – uplatňují se oba ludické postoje, zobrazujícího a zobrazeného.

Hádky mezi západními a sovětskými novináři v speciálním vlaku (ZT/26, 27) také představují tuto modifikaci herní komiky. Spor mezi studentem Koljou Kalačovým a jeho manželkou Lízou o tom, zda Lev Tolstoj při psaní svých děl jedl maso, je také příkladem komiky tohoto typu. Ovšem agonální dimenze situační strukturace ve vyprávění mají širší a abstraktnější povahu.

Připomínáme, že podle Cailloise *ludus* a *agon* jsou si přirozeně blízké jevy hry. *Agon* se projevuje nejobecněji v konfliktu se soupeřem, a *ludus* ve snaze překonat překážku. Vyprávění v obou románech má jednu velmi vzácnou osobitost, nepříliš blízkou postojům nediegetického vyprávění *Osudů*, ale příbuznou jiným narativním technikám v Haškově románu. Vyprávění Ilfa a Petrova má často rozsáhlé pseudolyrické a pseudofilozofické vložky, které *značně připomínají retardační působení Švejkových historek*. Navíc vyprávění často začleňuje do toku děje široké portrétní pasáže, některé zcela nemotivovaně. Portrétní skici připomínají techniku Vazovových Strejců (proto jsme se o tomto díle krátce museli zmínit), ovšem nejsou tak rozsáhlé. Občas se retardační „odchyly“ ve vyprávění zcela přirozeně vyvíjejí v samostatné vedlejší námětové linii. Ale docela často skici zůstávají 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 zřejmou funkcí záměrné hry vyprávění. Narace se snaží zkomplikovat situaci v plánu *kakofoničnosti*, *paradoxnosti*, *nesmyslnosti*. Proto také potřebuje tyto zvláštní postavy, aby zdůraznila základní dojem fantasmagoričnosti (nebo chceme-li **vytváření reality na pozadí paradoxu**), aby setřela příliš ostré obrysy skutečnosti a zamaskovala je do schématických a podivuhodných zvyků, replik, reflexů jednotlivých hrdinů. Nejzávažnější forma ludického agonu tkví *ve snaze překonat možné pravděpodobné ztvárnění reality*. Proto je tam Uchudšinskij, který pořád opakuje slovo za slovem dvakrát, a přitom s nádechem ironickým; inženýr Talmudovský, který je pořád s něčím 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.

Těmito svéráznými postavami, které můžeme podle pojmoslovného aparátu Tzvetana Todorova nazvat **lidé-antivyprávění**,²³ vyprávění nevyplňuje úseky dějové linie, spíš ji brzdí, spíš ludicky zápasí se sebou samým v napínavém útoku na pravděpodobnost a ve snaze *zkreslit ji do situačního formátu karikaturní fantasmagoričnosti*.

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 častý a oblíbený postoj vyprávění obou románů. Jeho techniky jsou polyfunkční a mohou být spatřeny i v jiných formách vytváření situační komiky – například v tzv. *inscenačních přirovnáních* (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 vnitřních souvislostí: „*Воробьянинову привиделись сны черные: микробы, угрозыск, бархатные толстовки и гробовых дел мастер Безенчук в смокинге, но небритый. Остап видел вулкан Фудзи-Яму, заведующего Маслотрестом и Тараса Бульбу, продающего открытки с видами Днепростроя.*” (DK/6). Taras Bulba jako prodavač pohlednic vedle sopky Fudžijamy velmi připomíná hru myšlenek Švejkova snu, ale přesto jsou postoje odlišné

²³ Viz ТОДОРОВ, Цветан: *Поетика на прозата*. 2. изд. София: Издателска къща ЛИК 2004. 207 s. ISBN 954-607-633-3

– Ostapovy sny jsou zcela nemotivované, zatímco spící Švejek přece nějakou svou „logiku“ nastoluje.

Právě nemotivovanost a nahodilost jsou vedoucími aleatorickými principy ve výmyslu nekonečných **paratextových citací cedulí** a nálepek. Nechceme se zdržovat posvátností věšení nebo aplikace cedulí, které má velmi blízko k puerilní koncepci obou děl. Nezajímá nás především ideový základ tohoto jevu, ale jeho komické techniky. Jejich obsah je spojen s principem alea, zatímco jejich objevení – čili zapojení do základního kontextu – je zcela podle principu ilinx. Podívejme se na cedule krámku, do něhož se nastěhovala účtárna podniku Parohy a kopyta. Cedule sjednocují různá řemesla a profese, ale zajímavější jsou jména a příjmení: *В. КУЛЬТУРТРИГЕР, ЛЕВ СОКОЛОВСКИЙ, М. Н. ФАНАТЮК, КАРЛ ПАВИАЙНЕН, ГЛАЗИУС – ШЕНКЕР (ЗТ/15)*. Přitom jejich citování, ba dokonce jejich kreativní situování v textu kapitoly je zcela nemotivováno. To je další možnost, jak uplatnit aleatorickou hru s myslí, vizí, jazykem a představou, navíc i s kulturními stereotypy (například těsné sousedství pojmů kulturtréger a pavián). Ještě příznačnější je plakát Gogolovy Ženitby, kde se objevují jména-stereotypy a jména literárních hrdinů různých žánrů naprosto s chaotickou vášní: *Стихи – М. Шершеляфамова Литмонтаж – И. Антиохийского... Свет-Платон Плацук. Звуковое оформление-Галкина, Палкина, Малкина, Чалкина и Залкинда. Грим – мастерской Крулт. Паруки – Фома Кочура. Мебель – древесных мастерских Фортинбраса при Умслопогасе им. Валтасара*. Stačí připomenout, že Fortinbras je norský princ z Hamleta a Umslopogaas – voják plemene Zulu z dobrodružného románu H. R. Haggarda *Allan Quatermain*.²⁴ Vedle toho jsou mimochodem zapojena jména antického řeckého města, Platóna, biblického krále Babylónu a jeden francouzský frazeologický výraz.

Ludická alea sjednocuje zcela cizí prvky a zařazením do jednoho materiálně-situačního celku vyvoláva bezděčnou komiku na základě náhle odhalené inkongruence. O ideové náplni tohoto postoje jsme se už zmínili v bodu o puerilismu.

c) ludický ilinx

V těsné souvislosti s paratexty nálepek a cedulí je třeba ještě dodat, že jejich objevení je zcela šokující a patří do plánu překvapivé fantasmagoričnosti. Svou povahou implantovaný nápis nese část skutečnosti, ale kompoziční přístup uplatnění obsahu je zcela paradoxní. Proto má postoj nahodilého a šokujícího citování cedulí blízko ke komice Švejka, kde se paradoxnost realizuje na pozadí reality, jen technické nástroje jazyka a vyprávění jsou

²⁴ V této souvislosti viz ЧУКОВСКИЙ, Корней: *Живой как жизнь – рассказы о русском языке*. Москва: Молодая гвардия, 1962. 229 s. (konkrétněji kapitulu 4. Umslopogaasové)

odlišné. Ovšem kromě své nemotivovanosti jsou cedule také neregulérní – Katzovy bláboly jsou očekávané v mezích dané epizody, daného textového celku, zatímco cedule Ilfa a Petrova jsou všudypřítomné a kompozičně „destruktivní“, brzdící, ozvláštňující. Podobný postoj, jen prostředky ilustrace, uplatnil americký spisovatel Kurt Vonnegut v *Snidani šampiónů*, kde často vyprávění vysvětluje to či 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 čtenářskou zakotveností v námětu. Právě proto text cedulí nemá žádný logický vztah ke kontextu, ale tvoří jen quasipragmatické, schválně modelované „mosty souvislostí“. Jeden dobrý příklad: *„Все это великолепие разбивалось о маленькую бумажку, прилепленную к входной двери магазина: ШТАНОВ НЕТ.“ (ZT/7).*

Kromě cedulí a nápisů, jež vyžadují speciální průzkum své komické aplikace, princip ludický ilinx ve vytváření situace vyprávěním může být pozorován i v jiných epizodách. Například oblíbená situační 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 důležitostí, závažností, seriózností starých pánů a projednávaných témat. Ovšem jakékoli téma, které se octne v tomto zvláštním kruhu debatujících politikářů, 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 závratné a bezvýhodné komunikační bezmocnosti*.

d) ludické mimikry

Když příslušníci milice zatkli Jelenu Stanislavovnu pro podezření z konspirace (ZT 27), zkušená kartářka právě věštila budoucnost madam Gricacuevové. Příchod uniformovaných strážníků je popsán takto: *Да и самое гадание кончилось как-то странно. Пришли агенты – пиковые короли – и увели прорицательницу в казенный дом, к прокурору.* Změněno je perceptivní a psychologické hledisko, užita je introspekce narátora, jenž vnímá svět skrze představy zasněné Gricacuevové. Ovšem tato náhlá změna percepce je zároveň rolovou změnu 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 vlastně nastoleného sémiotického řádu nebo jeho znovuožití je už mimikrická hra vyprávění. A takové případy nejsou ojedinělé. Stačí vzpomenout, že se

nakonec kamuflážní podnik *Parohy a kopyta* de facto vyvinul jako pravý článek sovětského ekonomicky byrokratického řetězce.

Vyprávění si zahrává sekundárně se svou rekvizitou, sestavuje nové inkongruence, a právě to je typické situační mimikry v plánu hrové komiky. Nejvýznamnější případ je citování „hlasu“ zajímavého psacího stroje, jež nemá písmeno E, a všude ho nahrazuje písmenem Э (ZT/15). Mnohokrát citované texty, napsané na tomto stroji, působily komicky svou neupraveností, závadností, „tureckým přízvukem“ (jak to komentuje sám syn tureckého poddaného). Bohatě je užit princip grafické, dokonce i fonetické komiky, ale už ne na příkladu personalizace stroje. Šťasten, že už sebral všechny důkazy proti milionáři Korejkovi, Bender začíná tančit tango (ZT/20), a při tom doplňuje, že psací stroj také slavnostně zpíval, ale svým defektním E: *Под знойным небом Аргентины, Где небо южное так сине... [...] А мелодию уже перехватила пишущая машинка с турецким акцентом: ... Гдэ нэбо южноэ так синэ, Гдэ жэницины, как на картинэ...* Vyprávění používá realistický detail k hravému situování absurdní komiky, přičemž děj je uvolněn zcela fantazijně, jak určuje R. Pytlík – pohádkově.²⁵

Uvedená pasáž je autocitace vyprávění, převlékání vlastního kódu a jeho sekundární sémantizace, kde už samotná zkreslená forma Э-textu je vnímaná ve své zvukovosti, melodičnosti, personálnosti, evokativnosti. Křivé Э se už vnímá nejen jako pravopisná vizuální odchylka, ale jako hlasový a psychologický extrém. Přibližně tak působí úryvek z románu *Růženy Jesenské*, který – kromě jazykového repertoáru naznačujícího stylovou polohu nudné a stereotypní dámské četby – obrací vnímání k samotnému obrysu své formy podle linie přeseknutých slov. Tím se zdůrazňuje fakt, že tento text není k četbě, ale je jen součástí v tomto okamžiku užitečné látky. Přesně tak působí grafická monstróznost nesmyslných indexů různých nařízení, která dostává strážmistr Flanderka. V obou příkladech z Haškových *Osudů* zkřivená forma produkuje jiný význam, nebo řečeno podle Jacobsona pozorujeme typickou **transmutaci**: překlad informačního jádra je skutečněn mezisémioticky, verbální znaky se interpretují prostřednictvím neverbálních znakových systémů.²⁶ Opačné Э v písni psacího stroje je také transmutací – verbální znak se ve figuře

²⁵ V těchto i jiných případech nemá realistický detail ilustrovat skutečnost, přispívat k věrohodnosti a pravděpodobnosti obrazu, jak jsme si zvykli žádat od „vážného umění. Nemá také jen význam kontrastní; **jde o novou významovou rovinu**, která se volbou polohy i způsobem zacházení s jazykovým materiálem **zcela podřizuje potřebám hry a fantazie**. Tato **hra paradoxů a významových kontrastů** dostupuje vrcholu zejména v grotesce, v níž pohlcuje i děj a vztahy mezi postavami. Její doménou je **fantazijní uvolnění děje či vyprávění, ne nepodobné tomu, jež známe z pohádky**. PYTLÍK, Radko: Umělecké možnosti komiky. *Česká literatura*. 1964, roč. 12, č. 6, s. 452. ISSN 0009-0468

²⁶ Виз ЯКОБСОН, Роман. О лингвистических аспектах перевода. In Комиссаров, Вилен (ed.). *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва: Международные отношения, 1978, s. 16-24

personalizace interpretuje doslova skrze fantazijní, pohádkovou metaforu „anatomie strojů“, čili obraznou fikcí, a právě to je inkongruentní skloubení této duchaplné epizody.

Transmutace v básnění zajímavého psacího stroje je sekundární hra s vlastním znakem vyprávění, je to dokonalý příklad komické hry narace v modu ludické mimikry.

Pravda, hrová situační modelace vyprávění v modu mimikry může být spatřena i v jiné, docela oblíbené formě. Míní se rozsáhle **inscenační přirovnání**, častý a typický postoj Ilfa a Petrova. Například Ostapova nálada před prvním rozhovorem s Korejkem je přirovnána 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 vědomí nějakého hypotetického křesťanského spisovatele ze skupiny Ocelové vemeno, a dokonce je „napsán“ začátek povídky, kterou by začal psát, kdyby tam byl... Inscenační přirovnání je druhý svérázný postoj ludického mimikry, do jisté míry blízké šíleným agitačním hrdinským námětům v Haškově románu (například historce o zraněném praporečnicku Hrtovi).

5. Co ještě nebylo řečeno – článek Nikolý Georgieva

Nebylo řečeno mnoho jiných významných podrobností, ale dali jsme přece přednost těm, které míří na náš přímý cíl naší práce. Část nevyslovených důležitých faktů zpřehledníme článkem Nikolý Georgieva *Ostap Bender a jeho benderismy*.²⁷ Níže uvedené fragmentární poznámky jsou parafráze z citovaného článku.

Sovětská kritika byla po vydání Křesel i po Teleti přísná. Odmítala vůbec uvažovat o tom, že to jsou díla satirická, komická náplň byla podrobena nemilým kvalifikacím.²⁸

Oba romány jsou něco jako literární blíženci, občas je nakladatelé vydávají v jedné knize. Je přece vidět, že Křesla jsou svobodným, nezávislým nekonformním románem, zatímco Tele je otevřený pokus „*sloučit Ostapa a tento románový typ s oficiální ideologickou angažovaností*“.

²⁷ ГЕОРГИЕВ, Никола: Остап Бендер и неговите бендеризми. In *Мнения и съмнения: По дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. ISBN 954-9602-10-9

²⁸ Článek udává pro příklad následující příspěvky a dvě monografie (citujeme podle předložených údajů – nejčastěji jméno autora a periodikum, kde byla publikace): Луначарски, “30 дней”, 1931, бр. 8; А. Зорин, Холостой выстрел, „Прожектор“, 1933, № 7—8; Н. Риков, “Звезда”, 1933, бр. 6; Г. Мунблит, “Литературная газета”, 1933, 29.03, бр. 15; К. Зелинский Фиолетовый цвет, “Литературная газета”, 1933, бр. 18-19.; А. Вулис, “Иля Илф и Евгений Петров”, 1960; Б. Галанов, “Иля Илф и Евгений Петров”, 1961 ај.

Stupeň literárnosti a výskytů literárních citací je velmi vysoký – skutečnost je do takové míry zasažena literaturou, že se stala formou její existence (parafráze z článku M.Kurganské a Z-B Sely, citovaného N. Georgievem). Oba romány se mohou podle knihy Gerarda Genette *Palimpsesty*, která má podtitul *Literatura druhého stupně*, číst přesně jako takový typ literatury, jelikož jsou založeny na různých modelech a citacích a skrze ně vystupují jiná díla.

Vzhledem k mnohomluvnosti Švejka a Ostapa lze upřesnit, že **benderismy** jsou velice odlišné od Švejkových historek, ale že oba „žánry“ jsou si blízké svou „ironicko-degradující funkcí“.

Ostap mluví různými styly v jednom románě, který také používá různých stylů. Jeho slovo vyniká v románové mnohojazyčnosti a mnohohlasnosti, ale narůstá a stává se smysluplným jejím prostřednictvím. „Mnohostylovost“ je kombinace různých stylů, ve kterých se zjevuje jejich vlastní omezenost. V míchání stylů každý nabývá významu citovaného modelu, ale také platí i opak: promíchání stylů se uskutečňuje citacemi jejich modelů. V tomto smyslu je Dvanáct křesel román „rozkoše z jazyka a vzpoury proti jazyku, román vysokého jazykového sebevědomí“.

Neologický Georgievův termín „benderismus“ článek vysvětluje takto: Benderismy jako zvláštní projev hypertrofie citátů jsou de facto slovo různých institucí, jinak řečeno toto slovo, které je v nějakých ohledech vnímáno jako prestižní.²⁹ „Benderismy jsou slovesné instalace s velkou situační, stylovou a vnitřní nevhodností, nebo dokonce neslučitelností“. Pravidelně to jsou krátké věty, často aforistické a bez sloves, které se snadno pamatují. Značná část jsou klišé, jež se svou vysokou frekvencí na stránkách obou děl dodatečně automatizují. Benderismy jsou cizí slova umístěná do jiného slova a jiné situace, částečně kompatibilní a částečně inkompatibilní se svým novým prostředím. Benderismy – to jsou citace. Funkční přístup k postavě Ostapa Bendera eliminuje otázky typu „co je to za člověk“ (otázky, pokládané i v souvislosti s přirozeností Švejka). Bender je vysoce podmíněná postava, citující automat – automatus citans.

Ten velmi podnětný článek N. Georgieva přesvědčuje stále o tom, že Ostap Bender je funkcí svého literárního prostředí – literárního textu. Slučování neslučitelných citací a „slovních řetězců“ je veselá hra, v jejichž inkongruencích se rodí komika. A tato hra patří jak

²⁹ Viz v této souvislosti další zajímavý článek o „prestižních“ slovech a jejich komickém užití: ГЕОРГИЕВ, Никола: Малапропозмите в речта и художествената литература. In *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. s. 102–115 Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти. Турпické malapropismy najdeme ve Vazivových Strejcích. (BD)

hrdinovi v čtyřech základních konfiguracích uskutečnění situace, tak i vyprávění v postoji *ludus*, jak jsme se pokusili zde znázornit.

KAPITOLA XIII.

Haškovy Osudy versus Nušičova

Autobiografie

Branislav Nušič, 1864 – 1938 (nebo v arumunštině Alchiviadi al Nuša, což je původní jméno spisovatele), je prvořadý srbský humorista, známý především svou komediografií. Jeho nejvýznamnější beletristické dílo je román Autobiografie, který je vydán přesně 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 Třináct lásek, čtrnáctá smrt v roce 1974 v překladu J. Fiedlera a s jeho doslovem.³⁰ Je pochopitelné, že v českém prostředí je Nušičova Autobiografie známa především pod svým druhým, současnosti bližším titulem.

Různá vydání Autobiografie často neupřesňují žánrové zařazení tohoto díla, zřejmě pod vlivem dojmu, že jde především o dílo životopisné, což je titulem předem dáno. Aniž bychom se chtěli prodírat teorií žánru, klidně můžeme souhlasit, že autobiografická složka je velice silně přítomna, i když ve své výrazně karikaturní podobě. Proto snad nebude velký přestupek, když za těchto podmínek navrhneme mluvit o tomto díle jako o komickém autobiografickém románu, jak o tom uvažují také Nušičovi badatelé.

Tato „nejistota“ nebo vymykání se jasnému upřesnění žánru díla vydavatelstvími ho trochu sblíží s žánrovým oříškem Baj Gaňa, ale jinak mezi Autobiografií a ostatními tady probranými tituly je těžko najít podoby a příbuznosti. Rozhodně co do obsahu a kompozice je toto dílo Osudům velice vzdáleno, ale i zároveň je Haškově 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 řeči. Je to *komické panoráma společenských vrstev, mravů, obyčejů, zvyků, sociálních rituálů a státních institucí skrze světonázor dítěte a jinocha*. Autobiografická forma jen umožňuje snadnější zarámování pozorovaných jevů do známých a očekávaných stereotypů „dětského“ pohledu na svět. Obsahově dílo sahá od narození hrdiny

³⁰ Viz FIEDLER, Jiří: Poznámka o autorovi. In Nušič, Branislav: *Třináct lásek, čtrnáctá smrt*. Praha: Mladá fronta, 1974. Kapka. s. 179-180

až po jeho sňatek, jelikož podle pevného přesvědčení autora po sňatku už člověk vlastní autobiografii nemá. Kompozičně je dílo rozděleno na jednotlivé kapitoly a každá představuje jednu periodu hrdinova života. Velice příznačné jsou právě kapitoly věnované škole a jednotlivým školním předmětům, protože zejména základní a střední vzdělání je největší a nejrozvinutější období této podivné autobiografie.

Nušičovi věnovali pozornost známá jména světové slavistiky – například D. Žukov a B. Ničev, kteří napsali o autorovi rozsáhlé monografie.³¹ Podrobnější soupis Nušičových děl (která vyšla především v bývalé Jihoslávii) a prací jemu věnované najdeme v bibliografickém sborníku, jež je výsledkem spolupráce dvou knihoven v Moskvě a Bělehradu.³²

Zdůrazněme hlavně rozdíly mezi *Osudy* a Nušičovým dílem, společné rysy v aspektu literární komiky tady zmíníme jen stručně, ale podrobněji je pojednáme v následujícím přehledu komických modelů.

1. Zvláštnosti Nušičovy Autobiografie vůči Haškovým Osudům

V první řadě lze podotknout kompoziční rytmus díla. Zatímco Haškovy *Osudy* se vědomě zakládají na mozaikovitě strukturní organizaci, *Autobiografie* záměrně jde po předem určených stopách. „Svévolnost“ a nejistota v kompozici „Švejka“ je jednak odrazem popisované skutečnosti, jednak tvůrčím 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 (vězení, 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 rychlý, ne příliš uspořádaný průběh jednotlivých komických zážitků se blíží uvolněné kompozici *Osudů*. V tradičních

³¹ Viz: ЖУКОВ, Дмитрий: *Бранислав Нушич*. Москва: Издательство „Искусство“, 1972. Жизнь в искусстве. 378 s. ; НИЧЕВ, Боян: *Бранислав Нушич*. София: Издательство на БАН, 1962. 292 s.

³² ВАГАПОВА, Наталия (ed.) и КОЛЛЕКТИВ: *Бранислав Нушич. Библиографический указатель*. Москва: Университетская библиотека „Светозара Марковића“ – Београд; Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы – Москва, 1990. 399 s.

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, vězení atd.).

Ohledně tohoto vybraného kompozičního nárysu je například Alekův Baj Gaňu trochu podobný, a zároveň trochu odlišný: uvnitř kapitol panuje přirozená plynulost děje, ale mezi kapitolami je vztah jen formální (co někdo zažil s Baj Ganěm 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 pořád zpestřovány různými dodatečnými vedlejšími příběhy, jejichž rozvláčnost 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 nejdůslednějších.

Nušičův román je také román o jednom hrdinovi, ale ten není na cestě v přesném, prostorovém slova smyslu. Od kolébky až k sňatku mladý Nušičův hrdina cestuje časem. To působí jistou „uzavřenost“ díla oproti Osudům, které jsou přímo encyklopedií českého života na konci habsburského režimu. Umělecké vyobrazení nesporně je mnohotvárné, toho je docíleno právě v aspektu komiky, ale co do celistvého pohledu na svět je Autobiografie sevřena do modelu maloměsta a do vnímání světa pohledem jednoho subjektu. Přitom percepce jedince a nastolování osobních postojů jsou důrazně podtrženy – vedlejší postavy v díle mají výhradně epizodickou povahu, plastičnost a dynamika systému uměleckých postav, kterou tak dobře známe z Osudů, tady není.

Individuálnost pohledu a mimořádná filtrace všech zážitků skrze personální vjem – jak fyzický, tak i kulturní a psychologický – otevírá ještě další dvě odlišnosti Nušičova díla v porovnání s dílem Haškovým. Hlavní hrdina není apsykologický obraz, není hrdina funkce díla, ale je to plnokrevný chlapec se všemi patřičnými povahovými rysy, a pokud se místy dá uvažovat o jisté schematizaci, tak to ještě nepostačuje, abychom usoudili, že jde o apsykologičnost (schematizace je častým a oblíbeným postojem komiky vůbec).

Oproti Osudům, a také oproti všem dosud probraným dílům, má Autobiografie narativní ich-formu, ale navíc do jisté míry „individualistický“ postoj vůči čtenáři. Životopisný základ umožňuje, aby se dílo se drželo nějakých formálních rysů pravého autobiografického žánru: osobního stanoviska, osobního pohledu, osobního názoru, dokonce i

výhradně osobní přítomnosti v centru děje. Kromě sdělených a popsanych příběhů velkou část díla *zaujímají osobní komentáře; duchaplná přirovnání rozvitá jako samostatné drobné scénické jednotky; analytická rozvažování spojující svět dětství s přítomností, kde hlavním uměleckým nástrojem jsou komické analogie* atd. Tedy osnovou komiky díla jsou rozsáhlé vypravěčské pasáže, ale zároveň tento osobní postoj v projekci skutečnosti rozhodně brání dialogu (poměrně vzácný jev na stránkách díla), živé řeči, replikám ostatních hrdinů (sice častější v porovnání s dialogickými pasážemi), mnohohlasovosti světa, což je význačný jazykový rys jak Haškova Švejka, tak i všech ostatních, zde projednávaných děl. Ohledně sociální polyfonie je Autobiografie dílo poměrně tiché, jejich funkce jsou propůjčené vypravěči, ale to rozhodně nesnižuje kvalitu díla.

Další osobitostí Nušičova díla je křížení hledisek (point of view). Samozřejmě, jak už bylo řečeno, svět je vnímán očima hlavního hrdiny, ale přitom tyto obrazy světa a způsoby jeho vnímání jsou popisované z velké temporální distance. Vypravěč popisuje, jak vnímal svět jako dítě či jinoch. Takže obraz světa je spatřen dvojím hlediskem: *perceptivní hledisko je zčásti hrdinovo, zčásti vypravěčovo, psychologické patří hrdinovi, ideologické a frazeologické je samozřejmě prioritou narátora*. Ovšem vyprávění pozoruje neustále vědomí a psychiku mladého Branislava, takže je znova aktivován **princip narativní introspekce narátora do vědomí hrdiny**, který je mimo jiné očividně velmi vhodný pro záměry literární komiky. Základní postoj inkonguentních konfigurací je *vypravěčův 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 různosměrnosti pozorování a narativního přístupu:

- Беше ли ти оно магаре што ни прошлога пута не знађаше лекцију?
- Јест, ја сам тај! – одговарам ја усхићен задовољством што ме се професор тако добро сећа.
- А нађох ли ја канда на твоме писменом задатку ону мастиљаву мрљу, коју ви ђаци крмачом називате?
- Да, да! – тврдим ја, сав усхићен што ме се професор тако добро сећа.

(Kapitola 8. Srbský jazyk)

Právě v této souvislosti se nelze nezmínit o mimořádném humoru tohoto satirického díla, a to právě podle Boreckého koncepce. Zásadně satira není naladěna sebekriticky, zatímco podle konfigurace komiky Boreckého je humor útvar nadřazený ironii, zejména pocitem kritické sebereflexe. Ohledně humoru autobiografie Branislava Nušiče je velmi přesný příklad Boreckého taxonomie – v ní se vyprávění vysmívá všemu, ale „**prizmatem**

sebevýměchu“³³. Proto znovu zdůrazňujeme, že v plánu literární komiky velmi často určení „satirický“ není postačující a uspokojujivé, 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 Bezesporu složka humorného pojetí světa (jak podle Boreckého, tak i podle Petříčka – „**převaha nad pozorovanými jevy a z ní pramenící radost a zároveň smutek z poznání, že věci jsou takové, jaké jsou**“³⁴) je v Nušičově knize v porovnání s ostatními díly podána nejintenzivněji, důstojným soupeřem je jen Baj Gaňo. Zato v Osudech má přednost před všemi ostatními nejvyšší vrstva komiky – absurdita.

Předposlední rys z toho nejobecnějšího nástinu rozdílů 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 Baj Gaňu, čili to jsou díla neukončená, i přes názory na jejich konceptuální „nekonečnost“. Dvanáct křesel má konec vylosovaný, tedy zase na román působil nátlak mimoliterárních skutečností. Nušičova Autobiografie má konec předem deklarovaný svým autorem, ale zase zcela nepřirozený – to je tato skutečnost, která byla velmi dobře vycítěna v druhém českém překladu, když se dílo objevuje v češtině pod novým titulem (Třináct lásek, čtrnáctá smrt). Pravý konec tvorby není ani sňatek, ale fiktivní interview, které vypravěč a hrdina díla dává jednomu novináři po své smrti. Nušič tak v praxi potvrzuje to, co Robert Scholes a Robert Kellogg napsali o narativních zvláštностech 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 příbuznost Autobiografie. Příbuznost, za kterou vděčí především literární komice.

³³ Tady navrhujeme model karnevalový a model hrový. Ovšem idea o roztrídění komiky Osudů do jednotlivých modelů je známá také z jednoho článku Ladislava Binra, který z hlediska jazykového navrhuje úže specifikovaný model komičnosti vypravěčského 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. Nikoly Georgieva.

³⁵ Rozuzlení autobiografické formy nemůže nastat se smrtí hlavního hrdiny. [...] To znamená, že má-li autobiografické dílo svou zápletku uzavřít esteticky uspokojujícím způsobem, 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 příběhem 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

Poslední rys komiky Autobiografie v souladu s Bergsonovým pojmoslovím je intenzivní užití komického postoje **transpozice** a s tím spojeného **sémantického dispozitivu**. V českém překladu je slovo „dispositif“ přeloženo slovem „způsob“, a tak jemně 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 vědomosti – čili celý ten arzenál, který umožňuje **komiku myšlenkovou**, jak ji 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 přízvuk“ v Zlatém teletu atd. Občas se transpozice uskutečňuje takovým způsobem, 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 reduplikační analog. Ovšem přirozenost jazykového znaku je už také transponována, znak je užit jako mimojazykový prostředek, čili 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 učitel 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 připodobňují určitým předmětům, zvířatům: písmeno Ж je jako žába, Г jako šibenice, Д jako turecký záchod, Б jako pádlo na praní prádla, О jako díra atd. Respektive když jeden žák

³⁶ *Inverze a vzájemné propojení* představují jen hry ducha, které ústí do hry slovy. **Hlubší je komično transpozice**. Transpozice je ve skutečnosti běžnému jazyku tím, čím je opakování komedii.

Řekli 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 vytríbeným 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 **způsob**, jak je převést do nového prostředí, jinými slovy, pokud je přinutíte vyjadřovat se jiným stylem a transponujete je do jiné tóniny, pak nám jazyk sám vytvoří komedii. Přitom nebude vůbec nutné ukázat vám působivě dvě znění téže myšlenky – přenesené a přirozené. **Přirozené znění ve skutečnosti známe, neboť nám ho dá instinkt**. Autor tedy soustředí své úsilí komické invence na znění druhé a jen na ně. 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.

nevěděl, jak má napsat slovo „bůh“, pan učitel mu napověděl: pálka, díra, šibenice. Je jasné, že všechny tři předměty se promíchávají s vyšším významem stvořitele světa a představují ho přesně tak, jak představují Ferdinanda d'Este dva jiní Ferdinandové, jež Švejk znal. Nezapomeneme ještě v tomto duchu i na Haškův popis putovního oltáře. Inkongruence je citelná a zřejmá (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 objektů komické fokusace v Autobiografii vzbuzuje dojem existence složek karnevalového typu. Nežrídka objekt komické procedury a jeho reduplikovaný derivát mění svá místa nebo se doplňují ve své opozičnosti, což je přirozený významový vývoj reduplikace, a navíc je v Nušičově díle tento proces zdůrazněn ve vyprávění. Tato svérázná inverze členů binárních protikladů připomíná stejnou hlubokou kulturní tradici v historickém vývoji karnevalu v celém světě, jak přesvědčivě o tom píše ve svém článku V. V. Ivanov , shromažďující velké množství etnografických důkazů.³⁷

Ovšem jak už bylo dvakrát naznačeno, k vytváření karnevalového komického modelu nepostačuje jeden příznačný rys, ani jich několik. 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 komična 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 dějové linii díla, tak i v jeho plánu věcném, ale především jeho jádro spočívá v rozvratném verbálním „obřadu“ Švejkova slova.

Samozřejmě obdobné strukturní a funkční principy, které známe z jeho mnohomluvnosti, můžeme spatřit i v řečovém chování hrdiny Autobiografie, také i do velké míry v postavách Ostapa Bendera nebo Vazovových Strejců.³⁸ Ale chybějí jiné aspekty

³⁷ Viz ИВАНОВ, Всеволодович: К семиотической теории карнавала как инверсия двоичных противопоставлений. In *Труды по знаковым системам*. VIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977. s. 45-64

³⁸ O obdobnostech v řeči Švejka a „strejců“ mluví V. Stefanov, který předtím systematizuje čtyři základní principy řečové strategie dobrého vojáka – viz СТЕФАНОВ, Валери: Как говори Швейк. In *Швейкноз или*

karnevalové komiky, chybí celý ten mnohvrstevnatý komplex, který tak bohatě a jemně ozdoben právě svou komikou vytváří z Haškovy díla světové unikum románového žánru – zcela v souladu s Bachtinovým názorem o třech „základních kořenech“ románu (epopejní, rétorický a karnevalový – viz poznámku v kap. III/2) a s Kunderovým stanoviskem, že **román je zrozen z duchu 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 paradoxů“ všechny existenciální kategorie mění náhle smysl*“ (KUNDERA 2005:21). Ale na rozdíl od nich **absurdní existenční kolaps světa a dějin** 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 Haškův román je nejvýznamnější literární dílo středoevropské velké epiky.

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 přehledu zde představených děl, klasických vzorců evropské a světové literární komiky, můžeme s čistým svědomím říct, že jen Haškův Švejk má samostatný, plnokrevný a mnohotvárně rozvíjený model komiky karnevalové, jenž zahrnuje universalismus, utopičnost, 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 vůči karnevalu nadřazeným kulturním jevem, i když má mnohem složitější a rozvětvenější 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

как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев). София: Чешки център и Бохемия клуб, 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 dějin**. Umění **inspirované božím smíchem** je svou podstatou nejen nezávislé na ideologických jistotách, ale protirečí jim. Po příkladu Penelopy rozplétá během noci tkaninu, kterou teologové, filozofové a vědci utkali za dne. KUNDERA, Milan: Jeruzalémský projev: román a Evropa. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 39. ISBN 80-7108-258-9.

⁴⁰ Není pochyby o tom, že se Haškův Švejk dotýká podstatných otázek člověka dnešní doby, že **svou komikou odhaluje absurditu skutečnosti**. Vzniká dokonce dojem, že některé Švejkovy výroky a **groteskní reakce** mají jakýsi skrytý, **filozoficky zobecňující význam**. Hašek bývá v tomto smyslu srovnáván s představiteli „fenomenologického“ románu, kteří vyjadřují absurditu své doby: s Franzem Kafkou, Hermannem Brochem, Robertem Musilem. PYTLÍK, Radko: Boje o Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1. s. 31. ISSN 0009-0468

snadno ztroskotat do hlubin vulgárního primitivismu nebo drobného šaškovství. (Jinak víme, že docela úspěšných tematických, dějových a formálních nápodob karnevalového světa existuje v současnější české literatuře alespoň několik, ale s tradiční karnevalovou komikou nemají moc společného⁴¹).

Ale přesto se Haškův Švejk a Nušičova Autobiografie v porovnání svých komických modelů mohou sejít jen v zóně hry. I přestože je myšlenková komika tak bohatě rozvíjena v Nušičově díle a na rozdíl od jejího introvertního základu v Osudech u něj je navíc vypravěčem vyjevěna, sdělena, čtenáři extrovertně přednesena.

Budeme postupovat podle známého schématu: nejdřív 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 situační modelování v aspektu *ludus*, který je v tomto díle zvláště živě přítomen právě v postojích vyprávění (zde takzvaný *ludus zobrazující*).

3. Komika hry a Autobiografie

Nušičův román je předem koncipován jako hra, a to nejprve svou pseudoautobiografičností, protože bez ohledu na možnou faktografickou pravděpodobnost uvedených skutečností a událostí, karikaturní a hyperbolické zpracování rozmýšlí realističnost a vytváří postupem hry skvělou komickou podobu osobního světa, jež je příznačným konceptem pro životopisný žánr.

Rozmýšlení realističnosti není absolutní a není všude, Nušič se drží těchto kolísavých mezí neurčitosti a polopravdy, které už dobře známe z Haškova „Švejka“, a to mu umožňuje interakce mezi hlavní postavou díla (nejdřív dítě, potom dospělý jinoch) a vypravěčem, která ztvárňuje dvojí způsob vnímání světa: očima hrdiny a pohledem vypravěče. Dvojitý plán světonázoru ve vyprávění, zmíněná projekce jedné narativní instance (hrdiny) do vědomí a percepce druhé (vypravěče), promíchávání hledisek a psychologických módů je neuvěřitelně blahodárné pro vytváření komiky hry. Proto z hlediska naratologického a z hlediska výstavby

⁴¹ Stačí připomenout například Topolovo drama *Konec masopustu* a Kratochvilův „román-karneval“, přesněji *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové, čili Román karneval*.

umělecké postavy je Nušičův hrdina opravdu tak jako Švejk „asymetrický“, „velice pružný“ a v plánu hry je mu „vše dovoleno“.⁴²

Podívejme se na několik příkladů, které znázorňují základní typy hry Cailloise, a prozkoumejme mechanismy jejich komiky. Mimikry, ilinx, agon a alea budou znovu pozorovány v plánu dějovém, na poli zde takzvaného **uskutečnění situace**.

A) Komika typu *mimikry*

Mimikrická hra v ztvárnění komiky Autobiografie je velice rozsáhlá. Nespočívá 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 *Člověk v kalhotách si děti z několika sousedních dvorů hrají na vládu*. Při pokusu oškubat sousedovy husy byly zbity hlídajícím sluhou. Všechna ta 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 zčásti jazykovými prostředky administrativního a vojenského jazyka (*Ministr financí začal křičet a plakat takovým hlasem, jako by se právě nacházel na parlamentní schůzi*). Komický efekt je dvojitý – jednak kvůli vážnému „politickému“, byť dětskému vnímání této prozaické události, jednak kvůli navozené představě, jak by se dětsky chovali skuteční ministři a jaké dětské rysy by mohly být pravým charakterologickým náznakem licoměrné státní politiky: „*Onaj прљави реп, коју му се вукао одостраг, не само да није био сметња, већ је био и извесна квалификација, и то тако карактеристична квалификација да би могао послужити као стална униформа свих министара финансија*.“ Politický život a dětská hra se prolínají a reduplikují v struktuře inkongruentních dvojic.

Další výmluvný příklad komiky v mimetické hře je z kapitoly *Zeměpis*, když učitel ve snaze ukázat třídě, jak se Slunce točí kolem své osy, Země kolem své osy, a zároveň i kolem Slunce a Měsíc kolem své osy i kolem Země a spolu s ní i kolem Slunce, přikázal třem žákům točit se přesně podle tohoto algoritmu, aby to všechno znázornili. Rozhodně gegová komika nešikovnosti tří dětí, které brzy spadly na jednu hromadu, není tak výrazná jako samotná hloupost učitele, bezprostředně zdůrazněná na pozadí této scény. Ovšem nevhodné

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 takřka „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 pravděpodobnosti 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 děl M. A. Šimáčka a J. Haška). In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961, s. 162

pedagogické postupy tím nekončí – učitel používá místo glóbu kulatou hlavu žáka Sretena. Tato hravost přechází do dětských 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 věc (glóbus), anatomii člověka (hlava) a všeobecné planetární zákony (Měsíc). Jako **sémantický dispozitiv** je použita *logika zeměpisné vědy 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 umělecká 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 průvodce 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 dětské hře, v rolové přetvářce a v rolových schématech. V podstatě nejkomičtější je samotné rozuzlení této zápletky. Hrdina nepřišel na třetí 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 promítá děsivý obraz školy a všech studijních povinností. Hra na lásku je už vnímána ne jako dočasné mimikry, směřující postupně ke skutečně něžnému rozuzlení, ale jako sociálně vnučená inscenace podle globálního modelu studia, prospěchů a nezdarů. Samozřejmě hrdina jako nepříliš úspěšný žák neprospěl ani ve zkoušce své druhé lásky (o interpretaci této epizody v plánu *ludický ilinx* viz bod 3 F/c).

*B) Komika typu **ilinx***

Závrať je častý hrový modus, na jehož základě se vytváří a uskutečňuje komická situace Autobiografie. **Nepochopení** a **dezorientace** jsou častou významovou motivací tématického rozvíjení příběhu. **Zmatek** a **porušení pojmové „rovnováhy“** v systému myšlení snadno navozují *dispozitiv sémantické odchylky*, který se stává obrazným nebo logickým základem pro reduplikační proceduru.

Oblíbená epizoda je studium jmen vládců antických států a království. Děti doslova sloučily příjemné s užitečným a začaly během své tradiční hry „jеницајес“ (jenidžajes) používat ta velmi obtížná, skoro nevyslovitelná jména s čistým mnemotechnickým záměrem.

Hra spojuje rychlost, fyzickou dovednost a paměť, stimuluje koordinaci tělesných pohybů a myšlenkových reakcí. Všechny děti mají přeskočit jednoho svého klečícího kamaráda a při tom v pořadí vyslovují magická neznámá slova „*јеницајес, манџебиргебирговац, бир мамузлари, бир капаклари, бир тонузлари*“. Místo těch nesmyslných a tajuplných fonetických jazykolamů děti pronášejí jména významných historických osob, vládců Říma, Babylonu, Asýrie, Perské říše atd: „*Клеомбром, Кујаксар, Асерхедон, Сенохариб, Сезострис, Тахарку, Каракала, Артаксеркес!*“. Epizoda popisuje skutečnou hru, hrové pozadí komiky a její hrová modelace jsou exteriorizovány – hra na přeskok je vhodný dispozitiv vychylování významové osy. Komická reduplikace bezstarostně slučuje velká jména starých dějin a nesmyslných jazykolamů, navíc tato jména se ocitají v pragmatické úloze rytmického rozpočítadla, plní funkce hesla řetězového přeskoku – pozbývají svou nominační platnost, z propria se osobní jméno mění na tělocvičný nádech, na čirou gymnastickou aspiraci. Navíc se v přeskoku třpytí metaforická sugesce o plynulosti času, který smetá s povrchu zeměkoule každé veličenstvo a obrací i život nejmocnějších v pouhou prázdnou frázi. Přeskoky dětí jsou hrající si děcko Hérakleita (a to je jedno z míst, kde letmo vysvítá záblesk karnevalové komiky), žáci ve své verbální a zároveň akrobatické hře jakoby znázorňují přeskoky času, pod jehož nohou se každé jméno mění na bezobsažnou fonetickou figuru. V pokusu zvládnout řečový ilinx nevyslovitelnosti děti napravují historii tím, že posílají starověká mocnářství do nízké a pusté významové polohy artikulační mechaniky a tělocvičné rytmizace.

Ovšem nejvýraznější situace Autobiografie, kde je znázorněna hravá komika typu ilinx, je dopis malého Branislava učiteli chemie. V něm se vyčerpaný žák omlouvá, že není schopen nastudovat novou lekci. Ovšem půlka textu dopisu a respektive i jazykového významu je nahrazena nepatřičnými chemickými formullemi. To je vzorný příklad sémiotické transmutace v pojetí Jakobsona. V něm není zařazen do sémiotického řádu 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 komunikační přenos znakových jednotek – cíl záměny 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:

"Поштовани господине професоре,

Лекцију о хексозама које су деривати манита, који је шестхидратни алкохол, и о манитовом алдехиду и кетону, као и дихексози који су анхидрити хексоза, – нисам научио јер $\text{CO}_64(\text{OH})\text{CO}(\text{OH}), \text{O}_72\text{H}_{112}$

OH + HO, C36 H606 O17 = C14 CH (OH) O46 OC52 H343. Ви ћете то разумети и појмити, јер CH (OH) CH (OH) CH (OH), OH + CH2 O5 = C18 H27 O72 + C32 H17 O9. Стога молим да ме извините.

Ваш несрећни ђак

CH (OH) CH (OH) + C14 O72 = O19 H32 OH."

(Kapitola Fyzika & chemie)

Reduplikace je výrazná: reduplikován je jazykový význam v podobě nesmyslnosti; reduplikována je komunikace v podobě nonsensu; reduplikováno je lidské jméno v podobě chemické sloučeniny (což dává alespoň několik interpretací – že člověk je shromáždění organických látek, nebo že je až do svého nitra proniknut krutými formulami a že jeho přirozenost zmutovala). Reduplikován je koneckonců sám ilinx: žákův zmatek je transponován jako vysvětlení a omluva, ale sekundárně je to parodie kódu vědeckého sdělení, jež se snaží vysvětlit adresátovi (učiteli) prostředky jeho vědeckého ideolektu krkolomnou nepochopitelnost tohoto komunikačního postupu. Tedy norma pro učitele je ilinx pro žáky; a vzápětí žákův nonsens se jeví jako norma, aby vrátil učiteli pocit jazykového a pojmového zmatku. Zmatek je paradoxně reduplikován jako norma, nesmysl je transponován jako přímočará komunikace – komické protiklady těchto inkongruentních dvojic se nejenom prolínají, ony se vyrovnávají. Proto je hrová komika Nušiče v aspektu ilinx tak životaschopná – nastoluje totiž antilogiku jako logickou regulérnost.

C) Komika typu *agon*

Agon jako hrový postoj vytváření komických situací existuje v Nušičově Autobiografii především jako projev ludický. Hrový zápas na úrovni uskutečnění situace není tak aktivní jako komika typu mimikry a ilinx. Ovšem v pestré různorodosti díla a v jeho bohatě variabilní komice je přesto agonální podtyp dost rozsáhlý, a to právě v plánu konceptuálním. Koncipování rolí šaška, nešiky, hlupáka, klauna je pro dětské postavy díla, zvláště pro malého Branislava, jeden ze styčných bodů příbuznosti mezi komikou Osudů a Autobiografie.⁴³ Ani Švejk není hlupák, ani ubozí žáci, jež jsou vystaveni trýzním

⁴³ Motiv blázna, rolí šaška v převracení světa naruby (což je postojem karnevalovým) si povšiml Jan Grossman – citace: Tento základní motiv blázna, kterému jedinému je dovoleno mluvit pravdu, je vlastně v samém základu postavy Švejka. Také Švejk může mluvit pravdu a bourat Rakousko a nakonec se mu nemůže nic stát: byl super arbitrován pro blbost. Kolem jeho postavy je dokonce udržována ona nejasnost, typická pro motivy šašků – mudrců: čtenář je na pochybách, je-li Švejk opravdu duševně méněcenný, nebo je-li tak dokonale mazaný. **Motiv šaška** je v Osudech dobrého vojáka Švejka ovšem ještě více zaktivován než kdekoliv jinde. Stává se **vlastním principem románu, hnací silou, která převrací celý svět naruby** a kterou Hašek dosahuje oně

školského systému. Hloupost je jen maskou (spíš v koncepci vyprávění než v chápání malých hrdinů), která skrývá člověka před skutečnou hloupostí, cynismem a krutostí retrográdních pedagogických manipulací. Takže neschopnost vnímání, topornost mysli, omezenost a „malá inteligence“ (jak bylo vyčteno i Švejkovi) jsou **konceptuálním latentním agonálním postojem vypravěčovy satiry**. Komika neplyne z protikladu „moudrý učitel – hloupý žák“, ale z reduplikace falešné moudrosti na poli života, kde se vyjevuje její skrytá pseudomoudrost a prázdnota.

Tento protiklad – životní praxe oproti suchým schématům retrográdního a houževnatého kabinetního automatismu – je svérázná chvála hlouposti „hloupých“ *jako zrcadlová kritika ustrnulé kabinetní moudrosti* zcela v duchu Erasma Rotterdamského.⁴⁴ A konečně je agonálním zdívkem Nušičovy komiky nejen ostří satiry. Hloupost obrací nohama vzhůru logiku školství, pedagogiky, vědy v latentním zápasu s nastolenou, zmechanizovanou zbyrokratizovanou moudrostí. V tom se také projevuje její karnevalový přídech. I když ne příliš často přímo vyjevena, agonální složka díla je jeho pohonným stimulem.

Avšak existuje pár příkladných epizod agonální komiky v ztvárnění situačního plánu. Jedna z nich je na konci kapitoly Mrtvé jazyky, když nemocný hrdina uslyšel v tísnivém horečnatém polospánku zaklínadlo staré baby, kterou jeho rodiče pozvali, aby pomohla nemocnému synovi prostředky lidové medicíny (chudák se nemohl vypotit). Zaklínadlo mělo následující kouzelně nesrozumitelnou podobu: „*Трчак, натрчак, протрчак. Протрч', грознице Крај злогове кућнице...*“ (přibližně: *Trčak, natrčak, potrčak. Poběž horečko kolem hlohového domku* atd.). V spícím a bolavém vědomí nemocného se zrodila myšlenka vyskloňovat celé paradigma slova „natrčak“ v třetí latinské deklinaci a zápasil s tím tak dlouho, že se nakonec vypotil a uzdravil. Konstruktivní navazování latinské deklinační flexe na lidové slovo s nejasným významem, skoro jen s foneticky intenzifikující platností, transformuje představu o důstojném latinském jazyku v universum skládání nesmyslných slovních řetězců. Proces je představen právě jako intelektuální zápas, jako zahrávání si s logickou otázkou, a výsledek je výrazně inkongruentní. Zápas jako hra s institucemi

hyperbolizace skutečnosti, jak jsme o ní mluvili. GROSSMAN, Jan: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. In *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. s. 22-31. ISBN 80-202-0323-0

⁴⁴ Сравним теперь жребий какого угодно мудреца с участью глупого шута. Вообразите, ради пушей противоположности, человека, который все детство и юность свою провел в усвоении наук, который потратил лучшую часть жизни в непрестанных бдениях, заботах, трудах, а в прочие годы не вкушал никаких наслаждений, неизменно бережливый, бедный, печальный, хмурый, к самому себе выскательный и суровый, другим тягостный и ненавистный, бледнолицый, тощий, хилый, подслеповатый, преждевременно состарившийся и поседевший, до срока расстающийся с жизнью. Впрочем, не все ли равно, когда он умрет? Ведь он и не жил вовсе. Вот вам прообраз совершенного мудреца. РОТТЕРДАМСКИЙ, Эразм: *Похвальное слово глупости*. Москва – Ленинград: АКАДЕМИА, 1931. s. 102-103.

můžeme ještě objevit v kapitolách o vojně, o první a poslední básni atd. Ovšem pravá podoba agonu se objevuje ne tak v plánu děje (uskutečnění situace), jako v plánu vyprávění (ludus zobrazující).

D) Komika typu *alea*

Aleatorická hra v Autobiografii také není jevem příliš častým. Agonální a aleatorické postoje hrové komiky existují na jiné úrovni. Mimikry a ilinx byly pozorovány jako pravé dětské hry, doslova v aspektu inscenačním, a respektive agon v aspektu konceptuálním. Jak však funguje *alea* v Nušičově díle?

Jak jsme viděli, Haškova *alea* spočívá a projevuje se především v nečekanosti, náhlosti, nepředvídatelnosti a nahodilosti Švejkových řečí. Tedy aleatorický princip v Osudech má situační a verbální (z hlediska autora literární) prototypickou osnovu a těžší z kabaretní atmosféry, z nálady a rekvizit bohémské improvizace⁴⁵ – je postojem intelektuální organizace jazykového materiálu, který je ukryt za „blbou“ maskou Švejka a tak na stránkách díla už přirozené vypadá jako jev nahodilý.

Alea v Nušičově díle se neprojevuje jako intelektuální organizace jazyka, ale jako *kombinatorika faktografických prvků*, která mozaikovitě slučuje kusy nesystematických informací do podoby předpokládané správnosti. Vyskytuje se v scénické podobě především v žákovských odpovědích a má kulturní základ *ne tvůrčí, ale pseudoheuristický; ne intelektuální, ale chytrácký; ne bohémský, ale tricksterový (šprýmařský)*. Proto v psychologickém a kulturním plánu se aleatorická komika v Osudech často opírá o bohémské motivy⁴⁶ (hospody, pivo, rvačky), zatímco u Nušiče je propojena s hádáním, tipováním, nejistotou. V logice tohoto pojetí aleatorická hrová komika má jednu velice bohatou doménu – **výmysl, fantazii, experiment**.

⁴⁵ Haškova tvorba má svou vnitřní logiku nejen v díle samém, tedy v tom, co bylo napsáno, ale i v předchozí bohémské improvizaci. Bohéma a její postoje hrají v Haškově tvorbě roli **komického situačního kontextu**. Teprve ve spojení těchto faktorů, **literárního a situačního**, mohl jeho humor vyznít v plném smyslu, to jest spontánně, nezávazně, enšpíglovsky.

Ale nejen to. Uvolněná **bohémská ironie** se promítá i do verbální uvolněnosti a epické neukončenosti Švejkových "keců", projevuje se v epické uvolněnosti, v parataktické skladbě různých paralel a "příkladů" ze života. Zdánlivá "neumělost" a naivita vyprávění, jež pramení z hovorové improvizace, stává se výrazem umění nového typu. PYTLÍK, Radko: *Fenomenologie humoru, aneb, Jak filozofovat smíchem*. Praha: Emporium, 2000. 119 s. ISBN 978-80-86346-04-5.

⁴⁶ Viz o tom ještě PARROTT, Cecil Sir: Nenapravitelný bohém. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 2, s. 19-25. Článek je část 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).

Milostný dopis, který mladý hrdina napsal své dámě, má interpunkci zcela nahodilou a vymyšlenou. Zamilovanému Branislavovi se zdálo, že interpunkce obohatí expresivně jeho slova lásky:

Душо!!!

Ja, те љубим?... свом душом и; свим "Срцем", бића, мог?! Ja те молим. – да ми, на ово Писмо! одговориш што пре? ...

Твој љубећи те, ах; до Гроба?

(Kapitola Z třetí do dvanácté lásky včetně)

V této souvislosti jsou velice příznačné výklady, které si žáci vymýšlejí, aby doplnili vysvětlení učitele srbského jazyka, který jim objasnil syntax holých vět v mezích věty rozvitě a patřičnou interpunkci na příkladu jedoucích vlaků. Čárka je malé nádraží, tečka konečná a středník větší nádraží, kde vlak má delší přestávku a cestující si může v bufetu dát něco na zub. Z toho plyne otázka, zdali na středníku se dá sníst polévka s hovězím masem, nebo bude čas jen na rohlík. *Sémantický dispozitiv* je železniční infrastruktura, metafora se zvětčuje, středník je reduplikován jako pravé nádraží a živelná fantazie komiky vkládá do miniaturnosti interpunkčního znaménka prostor a dekoraci skutečné nádražní jídelny. **Nečekanost**, **nahodilost** v hádání a potom i v realizaci předpokladů je fantazijní hra typu alea, která vytváří skvělé komicky inkongruentní dvojice

Zatímco v uvedené epizodě je základem alea pseudoeuristika, zcela chytrácký je její postoj v odpovědích hlavního hrdiny u roční zkoušky ze Starého zákona. Odpovědi jsou také improvizace, ale ne plynulé, nýbrž toporné; ne bezúčelné, ale směřující k nějakému celkovému šťastně potrefenému biblickému námětu. Ohledně chování je zde hrová komika blízká postojům mimikry, ale její riskantní, nečekaný a nahodilý přístup (navíc s nadějí, že štěstěna pomůže) ji určuje především jako alea: „– *Адам и Ева били су људи... први људи... Адам је био први човек, а Ева је била прва жена. И они су, као први људи, живели у рају. И они су врло лепо живели, али једнога дана Адам загризе Еву... загризе Еву, и због тога му господ бог пребије једно ребро...*“. Ostatně jako agon, tak i alea mají větší uplatnění v rovině vyprávění, tedy projevují se silněji v plánu *ludus* v zápasech vyprávění s dogmaty a ve fantazijních komických výmyslech rozsáhlých komentářů, při jejichž konstrukci je vedoucím postojem nečekanost, překvapivost, improvizální drzost představitosti.

E) Paidia a puerilismus v Autobiografii

Hrový aspekt *paidia* není příliš v Nušičově 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 Nušičovy postoje zobrazení skutečnosti mají pevné hranice mezi světem dětí a světem dospělých, proto tento typ hrové komiky zde není zdůrazněn. Je jiná otázka, že se zde často vyskytuje infantilita, ale ta není často prvkem hrovým, takže její zařazení do plánu *paidia* není vždy vhodné.

Paidia v Autobiografii existuje skoro vždy v konkrétních projevech malých dětí, které jsou představeny v prvních kapitolách díla. Komika tohoto hrového 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?*) či společenskými normami (*Proč je břicho paní Stanky oteklé?*). Stejně se může určit jako paidistický hrový 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 tíhne 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 přistihnout bez kalhot. Vzápětí dostal opačnou nabídku od objektu své lásky, dáma potřebovala důkaz, že je poctivá žena. V obou případech by měl být milenec zbit. Tato hra na rozvod, rozruch, rozčilenost, rozhořčenost má původně základ paidistický, inklinuje k mimikry a agonu a její komika je rozvinuta na úrovni infantilnosti.

Ovšem oproti plánu *paidia* je pseudohrový aspekt komiky *puerilismus* značně rozvinutý.

Popis dětství a raných let malého hrdiny Autobiografie je odrazem obdobného starobylého měšťáckého pořádku, jaký panuje v Haškových *Osudech*. Proto v popisu byrokratického aparátu a zkamenělých sociálních stereotypů jsou si oba spisovatelé docela blízcí. Hašek svým smíchem bourá celou říši, jeho komika je groteskně vyvrcholena, což **přidává Osudům heroikomickou tvář** a značně tlumí skutečné tragické dojmy z hrozné války, i když na ně autor „Švejka“ nezapomíná.⁴⁷ Nušič se vysmívá celému sociálnímu

⁴⁷ Technika grotesky připouští, aby čtenář nebral vědomí, že všichni ti lidé, jimž se směje, jdou vlastně na smrt, že nejedno z dobrodružství dobráckého Švejka může každou chvíli skončit nejtragičtějším způsobem. **Groteska si velmi často takto pohrává s motivy, které by v reálném světě vyznívaly zcela jinak.** Autor grotesky si to

systemu, zvláště vzdělávacímu, bourá totemy učené moudrosti konkrétněji v plánu její mechanické, bezcitné omezenosti, ale vysmívá se prizmatem sebeironie (v Boreckého pojmosloví humoru), což jeho satirickému rázu přidává ušlechtilou jemnost, a dokonce určitou dávku nostalgie.

Ovšem byrokracii v školství a v armádě oba autoři ztvárňují nejlépe v postavách marginálních hrdinů v uniformě moci. To, co jsou Biegler a Dub u Haška, to jsou obrazy učitelů a celé „školské vědy“ u Nušiče. Vypravěčova ironie není nasměrována vůči faktům, přírodním zákonům a užitečnosti obecných znalostí ani vůči školským tradicím (i přes jejich zastaralost), ale vůči povýšenosti, demagogii, omezenosti, jednostrannosti, hlouposti a krutosti školní vzdělávací metodologie, proti doslovnosti látky; proti zbytečně složitým formulacím, neúměrně podávaným nezletilcům; proti surovosti, tvrdošijnosti a celkové nehumánnosti učitelské společenské vrstvy, jejíž hříchy sahají od vyděračství (kapitola Na základní škole), přes kruté tresty, mezi kterými nejčastější je bití, až k psychickému nátlaku, kde se užitečnost vědy deformuje v prostředek trýzně a v demonstraci nadřazenosti. Škola už není školou, ale je bezobsažnou mechanickou institucí prázdného šprtání nazpaměť (například logicky kontradiktorní věty lekcí učitele dějin).

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 vědecké normy, často deformované až k nepoznání. Postupy učitelů jsou zcela dětinské: jsou to směšné věty historika, bohoslovceva krutost, zeměpisceva planetární demonstrace, neúprosnost 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 sebevědomí a pěstují ho na úkor vyplašených a zmatených žáků. Stojí připomenout jen nesmyslná témata, která byla zadávána za domácí úkoly (např. Upeč a řekni) 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 porovnána s válečnou bitvou, a to tak, že všechno budí dojem výrazného střetu mezi hrdinou a školním systémem, takže lze školu klidně pojmut jako látku

může dovolit, protože udržuje čtenáře v atmosféře fikce (např. hromadění mrtvol v parodiích shakespearovské tragédie). Avšak světová válka fikcí nebyla a Hašek také nedává čtenáři na tuto strašnou skutečnost úplně zapomenout. Svě líčení sice vede tónem že Čtenář se nikdy vážně neobává o jeho hrdinu ani o žádného z jeho partnerů, na vhodném místě však dovede velmi markantně připomenout, že tu nejde o fiktivní boj žab a myší, ani o nekrvavou rvačku mnichů nebo společenskou hru. KREJČÍ, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha: ČSAV, 1964 s. 460.

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 – ztvárňuje situace v splynutí skutečnosti a paradoxu, přitom je bohatě a rozsáhle komentuje a komentáře se často mění na podtématické rozvětvení dané myšlenky či 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 hravé ztvárnění situací slovy není jen technickou záležitostí narace, distančním 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 situační řetězce, které velmi často doplňuje dlouhými hravými rozvažováními.

a) ludický agon

Antonín Měšťan vidí v Haškových *Osudech* „románovou kroniku se silnými autobiografickými prvky, používající hyperboly způsobem, jakým se to děje v heroikomických dílech po tisíciletí“.⁴⁸ Zároveň jsme už před chvílí naznačili heroikomické prvky Nušičovy Autobiografie zvláště s ohledem na „válečný“ pochod „bojišti“ střední školy a pedagogicky zfiltrované vědy, v rámci školních předmětů vytržené ze své přirozenosti a zbyrokratizované do obludných forem. Jako *Osudy* obsahují v chápání Měšťana prvky autobiografické, tak i Nušičova 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 věnovaných žákovským letům a trampotám malého Branislava na střední škole a ty zejména určují agonální aspekt děje v plánu diegetickém (jako uskutečnění situace) a ovlivňují agonální *ludus* ve vyprávění, zvláště v plánu exegetickém. Agonální *ludus* je těsně spojen s puerilismem. Obrazy učitelů, vždy ochotných někoho přísně ocenit podle zásad svých disciplin (viz např. kapitolu První a poslední báseň), a abstraktní obrazy školních předmětů, které jsou vždy připraveny definovat

⁴⁸ Viz MĚŠŤAN, Antonín: Ještě jednou o Švejkovi. *Proměny*. 1982, roč. 19, č. 2, s. 28.

každý jev lidského života (viz např. kapitolu Sňatek), jsou ztělesněním puerilní pedagogické byrokracie, s kterou nebohý žák v rámci románového děje neustále zápasí. Vůči nim v rámci vyprávění nastoluje agonální ludické situace vypravěč. *Ludus* se může projevit buď v širším plánu situačního ztvárnění, nebo v užším plánu vypravěčova komentáře – v plánu exegeze.

Například hned poté, co učitel zeměpisu dal pohlavek žáku Živkovi, následuje vypravěčův komentář: „*Všichni jsme hned pochopili, proč tento oddíl zeměpisu se nazývá fyzická geografie*“. Je vidět, že slovní hříčka (která reduplikuje význam slova „fyzický“ a inkongruentně ho zapojuje do ztvárnění imaginačního obrazu „pohlavkové vědy“) 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 vůbec nemá vědecký název, ale řepa – 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:

Разуме се да се млади дипломата користио знањем францускога језика по Олендорфу и приликом дипломатских вечера. Тако је, једном приликом, папскоме нунцију, који је седео с његове десне стране рекао:

– Једе ли ваша сестра радо сира? А када га је маркиза Инес од Херера, жена шпанског посланика запитала:

– Говорите ли енглески?

Дипломата јој је опет по Олендорфу одговорио:

– Не, ја не говорим енглески, али ја свирам у флауту!

(Kapitola Cizí jazyky)

Agon v plánu *ludus zobrazující* převrací principy vědeckých disciplin, modeluje situace nebo podává komentáře, při kterých jsou tyto principy změněny ve svůj opak nebo v něco zcela nepatřičného. Hravá nálada vyprávění *překonává v zápasu překážky ustrnulých byrokratických a měšťáckých norem – to je tento „válečný“ podklad díla*, který ztvárňuje jeho dobrodružnou povahu, jeho svérázný model cesty, i když v plánu času. Reduplikující komentář u Nušiče nebo modelace paradoxních situací na pozadí reality – jak už víme i z Osudů – jsou jistými prostředky tohoto komického postoje. Proto agon je komický herní postoj v samotné funkčnosti díla: v strukturaci situačních opozit, v útočných komentářích, jež udávají model zápasu, bitvy, války – metaforické přirovnání není uvedeno vypravěčem v kapitole Ve škole náhodou:

Једино што могу рећи, то је да се у ствари није прелазило из разреда у разред, већ се освајао разред по разред. Сви ми који смо учили један разред изгледали смо као чета добровољаца којој је стављено у задаћу да осваја ров по ров непријатељски. И ми смо одиста, стопу по стопу, корак по корак, са тешким напорима и нечувеном храброшћу, освајали ров по ров. Борбе су биле очајне, бивало је и рањених, бивало је и мртвих, који су успут остајали; али ми остали, које је некако мимоишло смртоносно тана, надирали смо даље предосећајући да што ближе победи, тим ближе све већој и већој опасности. [...] Али ми нисмо малаксавали; падали смо, али смо се ипак дизали; били рањавани, те по читаве ферије лечили се и прибирали снагу за поновне нападе; били заробљавани и остајали по две године у ропству, у истоме разреду, али, нас је ипак наша истрајна седмогодишња војна довела најзад до одлучне битке, до матуре.

Ovšem nelze zapomenout hlavní umělecký princip Nušičovy komiky – to je výsměch satirické ostrosti, který je však docílen skrze vypravěčův 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 č. 3. Několik let po ukončení povinné vojenské služby hrdina dostal dopis, ve kterém ho armáda naléhavě žádá, aby vrátil hřebílko na koně, které nepředal při odchodu. Jeho trampoty s armádními úřady velmi připomínají „Švejka“. Hřebílko, co nikdy neměl, jelikož sloužil u pěchoty, se mění v průběhu let na deku či na plechový šálek, zcela podle náhody a rozmarů armádní byrokracie. Zahrávání si s těmi třemi předměty spočívá v překvapivosti, v očekávání, v náhodě – třikrát se tento princip opakuje a vytváří anekdotické schéma chyby a nápravy, velmi podobné „rytmu“ hazardu .

Aleatorické je situační řetězení nových lásek od třetí až po poslední, dvanáctou. Jejich nečekanost, překvapivost, náhlost střídání a navíc – *nesystematičnost událostí, nesouvislost s ničím, jejich periodické navrstvení* připomíná právě princip hazardu. Příznačná je láska sedmá, na kterou hrdina-vypravěč zcela zapomněl. Proto se později občas se vyptával hezkých dam, zda nebyla některá z nich touto jeho sedmou láskou. Tušení, střelení od boku, tipování jsou známá kulturní schémata hazardu a provokované štěstěny, které si vyprávění užívá. Také bylo řečeno, že fantazie a výmysl jsou plodné domény komického herního principu alea, a to právě kvůli nahodilému slučování nepatřičných jednotek. Tak například, co se týká salutování v armádě, vojáci, kteří hráli ve

vojenské hudbě, byli povinni vzdát čest vyššímu důstojníkovi „*podle charakteru svého hudebního nástroje*“. Vyprávění se kochá představou, jak by měl vzdát čest například bubeník, a zda by pozdrav hráče na bombardon nezněl zcela necenzurně.

Celkem aleatorický *ludus* v Autobiografii zahrnuje časté vypravěčovy odbočky – typické složky roviny exegetické – ve kterých se uvažuje o věcech hypotetických podle formule, „co by se stalo, kdyby“. Známy aleatorický postoj Ostapa Bendera (*ztvárnění možných, ale nepravděpodobných situací*) je plně rozvinut u Nušiče, ale je posunut do roviny exegeze. Jedna z nich zcela připomíná úkol, který položil Švejk komisi soudních lékařů: *Je tříposchod'ovej dům, v tom domě je v každém poschodí 8 oken. Na střeše jsou dva vikýře a dva komíny. V každém poschodí jsou dva nájemníci. A teď mně řekněte, pánové, v kerým roce zemřela domovníkovi jeho babička?*" (Kn. I, kap. 3). V Nušičově variaci matematický úkol, ztvárněn zcela podle komických postojů alea, zní tak:

"Кад је шофер господина министра социјалне политике стар 40 година, 3 месеца и 12 дана, а мост је у вароши Квибеку, у држави Канади, дуг 577 метара, онда колико жуманаца треба размутити у супи од резанаца справљеној за четири особе разнолике старости, с обзиром на то што је ширина ускога колосека босанских железница 0,70 м?"

(Kapitola Matematika)

A konečně alea má v tomto díle ještě jednu ustálenou formu, tou je popisování nezdarů, průšvihů, neúspěchů, zkrachování, jež následovaly po nějakém riskantním a nesprávném rozhodnutí. Například při opravné zkoušce z historie malý Branislav třikrát mění čas a místo smrti jednoho srbského národního hrdiny a tvrdí, že dotyčný byl zabit třikrát, jen aby vyhověl učitel: chtěl aby pan učitel měl na vybranou z několika smrtí. Tento čistě hazardní pokus samozřejmě končí nezdarem a opakováním třídy, zároveň je ale před námi typický případ ludu zobrazeného, a to v modu alea.

Aleatorické situační inscenace nesporně mají i složku mimikry, ale mimikrický *ludus* Autobiografie má odlišnou povahu, kterou brzy předvedeme.

c) ludický ilinx

V situační komice se ludický ilinx projevuje častěji v plánu zobrazovaného aspektu *ludus*. Otázky malého dítěte a jeho následující vysvětlování, jak ho vlastně ty otázky napadly, působí všeobecný společenský zmatek. Vykojení z řádu, destabilizace, pád norem je tak mimořádné, že vyprávění nepokračuje po kulminačním (de facto závěrečném) bodu, nerozvíjí situace dál, nepopisuje, co se stalo – všechno je ponecháno kulturním reflexím čtenáře. Tak je

zjevné, že de facto zobrazený *ludus* je jemně doprovázen aspektem *ludus* vypravěčovým, narativní odmlčení je hravý postoj dotvářející primární komický efekt. V logice podobných efektů by pokračování a vysvětlení jen oslabilo razanci prudkého komického zásahu:

- Јеси ли ти род са Прокином кобилом?
- Ију! Какво је то питање? – згранула се намирисана удовица.
- Па мама каже да си ти матора као Прокина кобила.
- Тако исто, окружног начелника кад је о слави дошао питао сам:
- Да л' имаш ти, чико, рупу на глави?
- Не!
- Па одакле ти је изветрио мозак?
- Како?
- Тата каже да је теби изветрио мозак.

(Kapitola Z prvního zuba ke kalhotám)

Přesto není postoj zpracování komického efektu ustálený, v případě potřeby naopak – vyprávění bohatě rozvíjí a dokresluje situace typu *ilinx*. Když například malý hrdina urazil svou tetu tím, že ji nazval „přepona“. V srbsštině se používá internacionalismus „hypotenuse“ (ř. *υποτεινουσα*, srb. *хипотенуза*), foneticky pojato jde o slovo reliéfní, barvitě a pro člověka, který nezná jeho význam, může jeho zvukomalebnot „znamenat“ to, co mu fantazie poskytne. Právě z té psychicko-jazykové návaznosti těžší vyprávění a situační komika typu *ilinx*. Zmatek a reakce tety jsou podrobně popsány, vyprávění musí dokončit a dokreslit rozvedenou situaci, právě kvůli nekonvenční recepci a variabilní interpretaci zcela neznámých slov.

Plodnou doménou ludistické nálady v plánu *ilinx* je všeobecně zmatek a jeho příbuzné jevy – například *kontradikce*, „vědecký“ *paradox*, *nejasnost*. Velice dobře je tento typ komiky představen právě v kapitole Matematika. Bylo řečeno, že věda ve svém zbyrokratizovaném školním formátu je koncipovaná jako svůj zvláštní protiklad. Tento účinek je silnější právě skrze dětskou optiku vnímání světa, skrze žákovský světónázor. Ne náhodou na konci díla (v jedné zvláštní scéně plně personalizací) proti všem školním vědám povstává nesporná autorita životní zkušenosti. Takže právě v kapitole o matematice je představena převrácená logika této vědy, která má kontradiktorní povahu (vyvrací sama to, co před časem nastolovala), paradoxní metodu (tvrdí, že ideálně přímá čára vlastně přímá není) a je plná nejasných matoucích jevů. Hravost vyprávění zachází volně s hyperbolou a se zoomorfizací – matematika je zobrazena jako chobotnice či strašidelná čarodějnice. Ale zase podle zásad celého díla humorné sebeironické chápání vítězí nad vším. Vyprávění ludicky

vytváří největší ilinx pro svůj vlastní hlas: vypravěč neví, jak se prodral do konce střední školy, jak složil maturitu a dostal i přes zákopy matematiky diplom. Největší komický ilinx vyprávění situuje proti sobě samému.

Stojí ještě na konci za připomenutí, že druhá láska mladého Branislava byla také neúspěšná kvůli zmatku a fyzické neschopnosti. Měl našprtat další repliky dona Rodriga, ale neměl štěstí, protože v nich bylo hodně nevyslovitelných a dlouhých španělských jmen. Destabilizace, závrať a zmatek jsou znova pozorovány na půdě jazyka – vyprávění modeluje velkolepou situaci, v níž si těžkopádná fonetika kastilských příjmení zahrává s vášní dospívajícího žáka a mění ji v prozaickou absenci z hodiny milostných recitací a následovně i ve vyhození u zkoušky z druhé lásky.

"Кунем ти се именом Дон Алгуацила од Ла Фуенте, који води порекло од знаменитога Кастилијанца Дон Хиацинта Хунеца де Коркуеле, који је лично својим мачем одсекао главу Мухамед абу-Сахибу Барбароси, а чији је унук, Дон Пелазо од Мондонеда, са Шпанцима из Кастиље, опколио Гренаду и протерао преко Гибралтара Абу-Абдалу Боабдила!"

(Kapitola Druhá láska)

d) ludické mimikry

Mimikrická hra v plánu *ludus* v Autobiografii je široce rozvinutá. Tkví v rolových transpozicích a v doslovných divadelních „inscenacích“, které vyprávění velmi často 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 výměně rolí na cestě dospívajícího člověka, mění svou vlastní roli a zahrává si s tím ozvláštňným principem komického vyobrazení.

Rolové pojetí skutečnosti nezbytně znamená i její modelování podle stanovených kritérií. *Kriteriální modelace skutečnosti*, její převleky v plánu diegeze nebo exegeze, je vedoucí postoj ludického mimikry Nušičova díla. Jedna názorná epizoda na

začátku je spojena s rozsáhlými úvahami o užitečnosti či nesmyslnosti psaní autobiografií. Tam je popsán případ, kdy se jeden známý básník vracel zpítý pod obraz a náhodou potkal autora svého budoucího životopisu. Opilý tvůrce se přiznal, že je pod tak silným vlivem alkoholu, že není schopen najít ani svůj vlastní dům. Samozřejmě v jeho pozdějším životopise byla celá ta historka popsána jako existenční rozpaky ducha, které zeslabily i tělo. Biografický žánr tvoří kritérium ztvárňovat a upravovat skutečnost v souvislosti s potřebou chválit a uznávat, a proto skutečnost je de facto kolážově sešitý nový oblek, jenž se mechanicky navléká, je rolově travestována.

Další výmluvný projev situačního vytváření v plánu mimikry je epizoda, v níž se vypravuje o postupném rozvíjení charakterů všech Branislavových spolužáků po vzoru živočicha, podle kterého měli přezdívku 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, těžkopádným, flegmatickým. *Ludus* paradoxně modeluje realitu podle zadaných rolových kritérií.

Ovšem největší ludické mimikry je právě na začátku kapitoly zmíněný dvojitý rozměr vypravěčova „pobytu“ v díle. Jednak je vyprávění časově odtrženo od popisovaných jevů a událostí, ale zároveň s nimi splývá v psychologickém a emočním plánu prožívání. Největší ludické mimikry je právě tato snaha v dospělosti prožít moudře své dětské hlouposti a průšvihy, odůvodnit je, popsat je z obojího hlediska a pocítit svět a lidi kolem v souvislosti s „pravými“ dojmy a představami dětské logiky a dětského světonázoru. Neustálé maskování vyprávění v šatech dětské 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 komična Haškových Osudů 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 explikace různých dezorientačních stavů; *latentní agonální konceptuální postoj jeho satire*, 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 sblížují toto dílo se „Švejkem“ a s romány

o Ostapu Benderovi. Barvitá a reliéfní ludická perspektiva situační modelace díla spočívá v různých způsobech vyvolávání komického efektu.

Za třetí se také musí opětovně zdůraznit, že komika Autobiografie daleko přesahuje hranice pouhé satiry, tak jako i ostatní zde posuzovaná díla. Ale v Nušičově románu je to výrazně vyjeho principem sebevýsměchu, humorného (Borecký) vnímání světa, při kterém je vedoucím faktorem kulturního světónázoru vyprávění vlastní směšnost. A podobný narativní přístup zaručuje čtenáři číst, chápat a vnímat smích díla ne jako útočný záměr, ale jako veselé prožívání vad sociálního organismu.

Tím končíme zdejší stručný přehled 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 jen několik závažnějších věcí. V úvodní části bylo řečeno, že práce má před sebou tři podstatnější cíle a že se bude řídit určitými metodologickými postupy. Zpřehledníme průběh těch prvotních záměrů v bodu definitivního konce textu.

Cílem **definice** našich počátečních záměrů bylo určit modely komického, které existují v Haškových Osudech. Pojem „model“ byl předem chápán, metodologicky a deskriptivně určen jako vžitě kulturní a společenské schéma vnímání a tvoření komična, jež má svoje principy a zákonitosti, postupy a praxe, přirozené mechanismy a vlastní teoretickou osnovu. Zcela v souladu s takto stanoveným konceptuálním pojmem byl Haškův román probrán optikou karnevalové teorie Michaila Bachtina a teoretických prací o hře Johana Huizingy, Rogera Cailloise a Eugena 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 komična 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 způsoby. Tak byl **cíl definice** naší práce (cíl A), jak doufáme, splněn.

Potom každý model komiky Haškova díla byl různými způsoby analyzován na základě vybraných scén a situací. Mnohokrát a z různých východisek byly hledány slovesné podklady vzniku komického efektu. Jazyk jako zdivo literární komiky byl neustále objektem důkladného rozboru a zároveň základem pro přístup a popis situací a obrazů, které byly brány jako umělecké jazykové kompozice. Při každé analytické proceduře jsme ukazovali na inkongruentost slov, pojmů, myšlenek jako na podklad pro vytváření komického efektu v souladu se **stanovenou metodologií praktického přístupu**. 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

věnována jeho druhá část. Analýza dospěla k závěru, že ve své nemalé části komika *Osudů* spoléhá na čtenářskou představivost a je mimořádně imaginačně 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 operačním nástrojem analytických procedur, a tak jsme se zcela přidržovali již na začátku upřesněné **metodologie výběru a aplikace pojmoslovného instrumentaria**. Na základě provedených podrobných rozborů a úvah můžeme považovat, jak opět dořeme, **cíl analýzy** stávající práce (cíl **B**) za splněný.

A nakonec v třetí 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 stvořil 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 vůbec nevyčerpává plodné a hluboké prostory jejich komických intencí.

Ovšem podle modelu hrového porovnávaná 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*). Zvláště na poli *ludus* byly stručně probrány principy modelování situační 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 může i poslední cíl práce (**cíl konfrontace – C**) považovat za splněný.

Zbývá slíbit, že Haškovu *Švejkovi* zůstaneme i nadále věrni. Pokud ne všechny, tak jistě značnou část pomínutých bodů komparativní třetí části práce rozvineme v nedalekém budoucnu. Dalo se ještě mnoho k tomu říct, 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 inovační na pozadí už obrovského masivu literárně-

kritických textů o Švejkovi. Zda jsme opravdu odhalili něco nového, rozhodnou čtenáři. Neloučíme se se Švejkem definitivně, nýbrž s příslibem, že jako dobrý voják někdy zase řekneme: Poslušně hlásím, já jsem opět zde...

Seznam odborné literatury a použitých informačních a literárních zdrojů

- ✓ ARISTOTELES: *Poetika*. Přel. František Groh. Praha: Gryf, 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0
- ✓ AUSTIN, John Langshaw: *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofía, 2000. 176 s. Základní filosofické texty. sv. 5. ISBN 80-7007-133-8
- ✓ BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971. 367 s.
- ✓ BĚLOHRADSKÝ, Václav: Mitteleuropa. Rakouská říše jako metafora In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o člověku pozdní doby*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN: 80-202-0279-X
- ✓ BĚLOHRADSKÝ, Václav: Útek k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 2, s. 33-46
- ✓ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. 91 s. ISBN 80-206-0404-9
- ✓ BERNE, Eric: *Jak si lidé hrají*. Přel. Soňa Nová. 2. vyd. Liberec: Dialog, 1992. 199 s. ISBN 80-85194-51-X
- ✓ BINAR, Ladislav: Filozofie jazykového modelu vyjádření komičnosti v díle Jaroslava Haška. In Gajda, Stanisław i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 431-437. ISBN 83-86881-27-5
- ✓ BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 255 s. ISBN 80-202-0294-3
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998. 96 s. ISBN 80-7184-546-9
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: S recesí třikrát v recesi. In *Odvracená tvář humoru*. Liberec – Praha: Dauphin, 1996. 200 s. ISBN 80-860119-21-7
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8

- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního (z našich mašibů)*. 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 závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998. 215 s. ISBN 80-902482-2-5
- ✓ CORDUAS, Sergio: Golem, Robot, Švejk. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 44, č.42, 1996, s. 23-37
- ✓ CORDUAS, Sergio: Některé poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 30, č. 28, 1981, s. 19-27
- ✓ ČERMÁK, František: *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. 341 s. ISBN 978-80-246-0154-0
- ✓ ČERNÝ, František: Dobrý voják Švejk jako komický typ evropského divadla. In *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2
- ✓ ČERNÝ, Václav: Král Ubu a pan Josef Švejk. In *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. 112-118. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ ČERNÝ, Václav: Za hádankami Bohumila Hrabla, pokus interpretační. In *Eseje o české a slovenské próze*. Praha: Torst, 1994. 190 s. ISBN 80-85639-21-1
- ✓ ČERVENKA, Miroslav: O Haškovi a jeho lidovosti. *Česká literatura*. 1963, roč. 11, č. 6, s. 503-505. ISSN 0009-0468
- ✓ ČESKÝ NÁRODNÍ KORPUS – SYN2005. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <http://www.korpus.cz>
- ✓ DANEŠ, František: Haškův „Švejk“ a Vachkovo „Bidýlko“ – dva milníky ve vývoji jazyka české prózy. In *Kultura a struktura českého jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 486. ISBN 8024616483486
- ✓ DANEŠ, František: Obhroublost v jazyce a řeči. In *Kultura a struktura českého jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 240-245 ISBN 8024616483
- ✓ DANEŠ, František: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových osudů dobrého vojáka Švejka. *Naše řeč*. 1954, roč. 37, č. 3-6, s. 124-139.
- ✓ DE BONO, Edward: *Pravdu mám já, určitě ne ty*. Praha: Argo, 1998. 295 s. ISBN 80-7203-066-3

- ✓ DOBOSSY, László: Některé prameny Haškova Švejka. Přel. Rossová, Marcela. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 60-63. ISSN 0009-0468
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil. Nedokonalost Haškových Osudů. In *Netrpěná literatura*. Praha: Tors, 2007. s. 255-270. ISBN 978-80-7215-333-6
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil: Kdo je Švejk? In *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. 118-122. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Novinář, 1984, 205 s.
- ✓ DYK, Viktor: Hrdina Švejk. *Národní listy*. roč. 68, č. 105, 1928. s. 1, 2
- ✓ EAGLETON, Terry: *Úvod do literární teorie*. Přel. 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 čtvrté kapitoly knihy: ЭМЕРСОН, Кэрол: Карнавал: тела, оставшиеся неоформленными; истории, ставшие анахронизмом. Перевод с английского языка Т. Щитцовой, И. Меджибовской, Д. Панькова. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, roč. 8, č. 2. (19), s. 17–83. ISSN 0136-0132
- ✓ FIEDLER, Jiří: Poznámka o autorovi. In Nušič, Branislav: *Třináct lásek, čtrnáctá smrt*. Praha: Mladá fronta, 1974. Kapka. s. 179-180
- ✓ FILIPEC, Josef; ČERMÁK, František: *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. 281 s.
- ✓ FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Český spisovatel, 1993. 268 s. Orientace. ISBN 80-202-0410-5
- ✓ FINK, Eugen: *Oáza štěstí: myšlenky k ontologii hry*. Přel. Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s. ISBN 80-204-0224-1
- ✓ FRAZER, James: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 1 volume, abridged edition. New York: The Macmillan Co., 1925, 752 s.
- ✓ FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Přel. Ondřej Bezdíček. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. 253 s. ISBN 80-86123-21-9
- ✓ FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971. 404 s. ISBN 0-691-06004-5
- ✓ FRYNTA, Emanuel: Hašek, der Schöpfer des Schwejks. Artia: Praha 1965. 145 s.

- ✓ FRYNTA, Emanuel: Náčrt základů Hrabalovy prózy. HRABAL, Bohumil: *Automat Svět*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 319-331. Doslov k vydání
- ✓ FUČÍK, Julius: Válka se Švejkm. In *Dílo Julia Fučíka*, sv. 6, *Státi o literatuře*. Praha: Svoboda, 1951. s. 122-23
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Homo citans v evropských literaturách. *Tvar: literární obtýdeník*. 2003, roč. 6, č. 16, s. 1., 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury – „Svejk“ a antiromán. *Česká literatura*. 1966, roč. 14, č. 4, s. 328–334. ISSN 0009-0468
- ✓ GESEMANN, Gerhard: Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare. *Slavische Rundschau*, 1931, Vol. 3, s. 404-409. Bulharská verze: ГАЗЕМАН, Герхард: Проблематичният българин (Към характерологията на славяните). *LiterNet e-стусание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Květen 2005, roč. 5, č. 5 (66) [cit. 2011-22-07]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish15/g_gezeman/problematicchniat.htm#1>. ISSN 1312-2282
- ✓ GOETHE, Johann Wolfgang von: *Římský karneval*. In BACHTIN, M. Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 369-389. Textová příloha
- ✓ GROSSMAN, Jan: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. In *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. s. 22-31. ISBN 80-202-0323-0
- ✓ HÁJKOVÁ, Alena: K typickým rysům Haškova humoru (Ve srovnání s Poláčkem a Vančurou). *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 85-90. ISSN 0009-0468
- ✓ HÁJKOVÁ, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleko Konstantinov – Baj Gaňu a Jaroslav Hašek – Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. *Homo bohemicus (Чешкият Homo bulgaricus)*. бр. 1-2. София: Бохемия клуб, 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. díl 1-2. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 434 s.
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. díl 3-4. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 315 s.
- ✓ HAUSENBLAS, Karel: K výstavbě „postavy“ v prozaickém textu (Na materiálu z děl M. A. Šimáčka a J. Haška). In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961, s. 153-163

- ✓ 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.)
- ✓ HOLUB, Norbert: Hašvejk a ženy. *Tvar: literární obyděník*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 5. ISSN 0862-657 X
- ✓ HOLÝ, Jiří: Interpretace jako provokace. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 8, s. 4. ISSN 1210-0021
- ✓ 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
- ✓ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992. 160 s. ISBN 80-85-214-12-1
- ✓ HOŘÍNEK, Zdeněk: Paradoxy hry. *Divadelní revue*. 2003, roč. 14, č. 4, s. 3-10. ISSN 0862-5409
- ✓ HRABÁK, Josef: Několik úvah o obecné češtině a vulgarismech v současné české próze. *Naše řeč*. 1962, roč. 45, č. 9/10, s. 289-298. ISSN 0027-8203
- ✓ HRALA, Milan: Grotoska skutečnosti. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel; Zlaté tele*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1980. 528 s. Doslov
- ✓ HRALA, Milan: *Sovětská satirická próza: Zoščenko, Ilf, Petrov, Kolcov*. Praha: Academia, 1966. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 76, sešit 16. 94 s.
- ✓ HRALA, Milan: Velký kombinátor Ostap Bender a jeho tvůrce. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1973. s. 315-325. Doslov
- ✓ HRYCH, Ervín: *Velká kniha světového 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 původ 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, roč. 39, č. 1, s. 28–40. ISSN 0009-0468

- ✓ CHVATÍK, Květoslav: Josef Švejk & Danny Smiřický. *Tvar: literární obtýdeník*. roč. 2, č. 8, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ IVANČEV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. *100+1 zahraniční zajímavost*. roč. 20, č. 7 (duben). 1983, s. 63. Rozmlouval Karel Havlíček
- ✓ IVANČEV, Svetomir: U bulharského překladatele Švejka. *Tvorba*. č. 16 (20.4.), příl. *Kmen*, 1983, s. 9. Rozmlouval Zdeněk Urban
- ✓ JAKOBSON, Roman: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 55-73. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 74-105. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Hra s vyprávěním. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 119-142. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: K otázce komiky Haškova Švejka In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 272-278.
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 143-156. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Spor o Švejka. *Literární noviny*. 1965, roč. 14, č. 44, s. 1, 3. ISSN 1210-0021
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Svět umíraje rodí. *Orientace: literatura – umění – kritika*. 1966, roč. 1, č. 1, s. 86-87
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Švejk na každém kroku u cíle svého života. In Kliment, Jan (ed.). *Vepřová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 20-26
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Švejkova lhostejnost k dějinám. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 157-159. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: NČSAV, 1960. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 70, sešit 10. 68 s.
- ✓ JUST, Vladimír: Kabaretní činnost Jaroslava Haška. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 41-50. ISSN 0009-0468
- ✓ JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. 304 s.
- ✓ 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 Michajlovič Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život*. 1966, roč. 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; KOPŘIVOVÁ, Marie; KUČERA Karel (ed.): *ČESKÝ národní korpus: úvod a příručka uživatele*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav Českého národního korpusu, 2000. 156 s. IBSN 80-85899-94-9
- ✓ KONSTANTINOV, Aleko: *Baj Gaňu a jiné prozy*. Přel. Hanzová, Zdeňka. Praha: SNKLHU, 1953. 210 s. Předmluvu napsala Hanzová, Zdeňka
- ✓ KOSÍK, Karel: Město a architektonika světa. *Tvar: literární obtýdeník*. 1995, roč. 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. IBSN: 80-202-0554-3
- ✓ KOSÍK, Karel: Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In *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. 103-112. IBSN 80-85778-38-6
- ✓ KRÁL, Petr: *Groteska, čili, Morálka šlehačkového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 316 s. IBSN: 978-80-7004-092-8
- ✓ KRÁL, Petr: Švejk – anděl absurdnosti. *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*. 1991, roč. 11, č. 4, s.13-20. ISSN 0862-819X
- ✓ KREJČÍ, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha: ČSAV, 1964. 549 s.
- ✓ KŘÍSTEK, Michal: Pojetí komična v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka a ve Vaňkově 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. IBSN 83-86881-27-5
- ✓ KUČERA, Jan: Michail Michailovič Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *Československý časopis historický*. 1977, roč. 25, č. 3, s. 444. ISSN 0045-6187
- ✓ KUDĚLKA, Viktor: Haškův Švejk a Chaplinův Charlie. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 3, s. 242-250. ISSN 0009-0468

- ✓ KULKA, Tomáš: Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1993, roč. 30, č. 1, s. 1-10. ISSN: 0014-1291
- ✓ KUNDERA, Milan: Jeruzalémský projev: román a Evropa. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 35-46 ISBN 80-7108-258-9
- ✓ KUNDERA, Milan: Zneuznávané dědictví Cervantesovo. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 9-31. ISBN 80-7108-258-9
- ✓ LACINA, Václav: Putování za humorem. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Svět sovětů, 1959. s. 285-287
- ✓ 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
- ✓ LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9th ed. Oxford: University Press, 1996. 2111 s. ISBN 0-19-864214-8
- ✓ MARLOW, Frank: Triumf Dobrého vojáka. *Proměny*. 1984, roč. 21, č. 1, s. 157-162
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Haškův Švejk v ohnisku vědních systémů. *Tvar: literární obtýdeník*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 4-5. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární obtýdeník*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Švejkova interpretační anabáze. In *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha: Český filmový ústav, 1988. s. 173-194
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Vědecké kouzlo Michaila Bachtina. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1982, roč. 19, č. 1, s. 59-62. ISSN: 0014-1291
- ✓ 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: Haškův svět mystifikace. In Janáčková, Jaroslava; Hrabáková, Jaroslava (ed.). *Česká literatura na přelomu století*. 2., upr. vyd. Jinočany: H&H, 2001. 191-222. ISBN 80-86022-82-X
- ✓ MĚŠŤAN, Antonín: Ještě jednou o Švejkovi. *Proměny*. 1982, roč. 19, č. 2, s. 25-28
- ✓ MEYER, Holt: Švejkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu). In *Světová literárněvědná bohemistika. Sv.2. Úvahy a studie o české literatuře. Materiály z*

- 1.kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 28.-30.června 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, roč. 8, č. 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, roč. 34, č. 4, s. 348-364. ISSN 0009-0468
 - ✓ OBRÁTIL, Karel Jaroslav: *Velký slovník sprostých slov*. Praha: Lege artis, 1999. 314 s. ISBN 80-238-4444-X
 - ✓ OLBRACHT, Ivan: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. In *O umění a společnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 178-181
 - ✓ ORLICKÝ, Jan: *Záhady komična: teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura 2003. 262 s. ISBN 80-85523-93-0
 - ✓ OUŘEDNÍK, Patrik: Sláva hovním: k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela. *Literární noviny*. 1994. roč. 5, č. 46, s. 6. ISSN 1210-0021
 - ✓ OUŘEDNÍK, Patrik: *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005. 501 s. ISBN 80-7185-638-X
 - ✓ PARROTT, Cecil Sir: Nenapravitelný bohém. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 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
 - ✓ PETŘÍČEK, 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
 - ✓ PETŘÍČEK, Miroslav: Humor a satira. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č.50, s. 4. ISSN 1804-5596
 - ✓ PETŘÍČEK, Miroslav: Od komiky k humoru. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 15, s. 7. ISSN 1210-0021
 - ✓ POČEPCOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyšča škola, 1981. 326 s.
 - ✓ PYTLÍK, Radko: Boje o Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1. s. 5-32. ISSN 0009-0468
 - ✓ PYTLÍK, Radko: *Fenomenologie humoru, aneb, Jak filozofovat smíchem*. Praha: Emporius, 2000. 119 s. ISBN 978-80-86346-04-5.

- ✓ PYTLÍK, Radko: Haškova ironie dějin. In Kliment, Jan (ed.). *Vepřová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 11-14
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Jaroslav Hašek*. Praha: Československý spisovatel, 1962. 139 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Kniha o Švejkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1983. 479 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Lidský profil Jaroslava Haška*. Praha: Československý spisovatel, 1979. 271 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Švejk dobývá svět*. Hradec Kralové: Kruh, 1983. 98 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: Švejk jako literární typ. *Česká literatura*. 1973, roč. 21, č. 2, s. 131-152. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Toulavé house: život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. 3. vyd. Praha: Emporium, 1998. 308 s. IBSN 80-901980-6-6
- ✓ PYTLÍK, Radko: Umělecké možnosti komiky. *Česká literatura*. 1964, roč. 12, č. 6, s. 441-464. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: Vznik satirického typu v tvorbě Jaroslava Haška. In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 259-271
- ✓ PYTLÍK, Radko; LAISKE, Miroslav: Bibliografie Jaroslava Haška soupis jeho díla a literatury o něm. Praha: SPN, 1966. 335 s.
- ✓ 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: *Jasnozřivý genius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 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: Největší vášeň 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
- ✓ SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. 328 s. IBSN 80-7294-069-4
- ✓ SOLDÁN, Ladislav: K interpretaci Haškova Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 3, s. 237-241 ISSN 0009-0468

- ✓ 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.
- ✓ SVATONĚ, Vladimír: Dvojí 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
- ✓ SVATONĚ, 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
- ✓ SVATONĚ, 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
- ✓ SVATONĚ, 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
- ✓ SVATONĚ, Vladimír; HODROVÁ, Danela: Literatura a problém tvůrčího subjektu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 445-465. Doslov.
- ✓ 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.
- ✓ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 80-7304-026-3
- ✓ ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární obtýdeník*. 2002, roč. 5, č. 3, s. 5. ISSN 0862-657 X
- ✓ 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, 763 s.
- ✓ TOMAN, Jindřich: Futurismus, dadaismus nebo poetismus: poznámky o Švejkovi. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 2, s. 26-32

- ✓ TRÁVNÍČEK, Jiří: Kterýho Švejka, paní Müllerová? *Tvar: literární občasník*. 1991, roč. 2, č. 34, s. 14. ISSN 0862-657 X
- ✓ TZARA, Tristan: Manifest o lásce slabé a o lásce hořké. In De Micheli, Mario: *Umění avantgardy dvacátého století*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: SNKLU, 1964. Edice Teorie a kritika. s. 265-273
- ✓ VANČURA, Vladislav: O nadávkách. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 98-99
- ✓ VANČURA, Vladislav: Poznámka o humoru. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972. s. 75-80
- ✓ VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. 472 s.
- ✓ АЛЕКСАНДРОВА, Ирен: Стабилност и безпокойство в "Бай Ганьо". *LiterNet e-писание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Leden 2008, roč. 8, č. 1 (98) [cit. 2011-10-11]. Dostupné z <http://litenet.bg/publish22/i_aleksandrova/stabilnost.htm>. ISSN 1312-2282
- ✓ АНТОВ, Пламен: „Бай Ганю” – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. *LiterNet e-писание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Listopad 2006, roč. 8, č. 11 (84) [cit. 2011-10-17]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.htm>>. ISSN 1312-2282
- ✓ АРНАУДОВ, Михаил: Алеко Константинов. In А. Вачева (ed.). *Библиотека "Български писатели"*, díl V. Варна: LiterNet, 2004. [online]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish9/marnaudov/bpisатели/5/akonstantinov .htm> [cit. 16.10.2011]
- ✓ БАРТ, Ролан: Смерть автора. In *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*: Москва: Прогресс, 1989. s. 384-390. ISBN 5-01-004408-0
- ✓ БАХТИН, Михаил: Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). In *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. s. 484-495.
- ✓ БАХТИН, Михаил: Слово в романе. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 72-233
- ✓ БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965. 527 s.
- ✓ БАХТИН, Михаил: Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 233-407

- ✓ БАХТИН, Михаил: Эпос и роман. О методологии исследования романа. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 447-483
- ✓ БОРИСОВ, Сергей: Эстетика «черного юмора» в российской традиции. In К. Г. Исупов (ed.). *Из истории русской эстетической мысли: межвузовский сборник научных трудов*. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; Образование, 1993, s. 139-153. ISBN 5-233-00085-5
- ✓ ВАГАПОВА, Наталия (ed.) и КОЛЛЕКТИВ: *Бранислав Нушич. Библиографический указатель*. Москва: Универзитска библиотека „Светозара Марковића” – Београд; Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы – Москва, 1990. 399 s.
- ✓ ВАЗОВ, Иван: *Чичовци: галерия от типове и нрави български в турско време*. София: Български писател, 1962. 104 s.
- ✓ ВАЧЕВА, Албена: “Бай Ганьо”: неканонично. In *Модерна география на културата. Родно и чуждо*. (ed. А. Вачева), Варна: LiterNet, 2005. [online]. [cit. 2011-10-28]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish4/avacheva/nekanonichno.htm>
- ✓ ВАЧЕВА, Албена: Бай Ганьо: жанрови предизвикателства. In *Просветеният смях: интердисциплинарна научна конференция*. Софийски университет, 2-3 април 2004. [online]. [cit. 2011-10-09]. Dostupné z: <http://www.bulg18.com/smehat/vacheva.htm>
- ✓ ВЛАДИМИРОВ, Георги: Храната и храненето като идентификационни кодове в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet е-писание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Červenec 2001, roč. 3, č. 3-4 (16-17) [cit. 2011-02-11]. Dostupné z < <http://litenet.bg/publish3/gvladimirov/aleko.htm>>. ISSN 1312-2282
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола. Пародия на съдържанието – пародия на структурата („Швейк” и антироманът). In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. кн. 2. s. 84-106
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Заекващият диалог. In *Тревожно литературознание*. София: Просвета, 2006. s. 175-209. ISBN: 954-01-1876-X

- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Името на розата и на тютюна: "Бай Ганьо" и "Тютюн" – междутекстов анализ*. София: Издателство на БАН, 1992. 52 s. ISBN 954-430-143-7
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански – благослов или проклятие за своите народи? Или нещо друго? In *Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев)*. София: Чешки център и Бохемия клуб, 1997. 28 s.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански. In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. кн. 2, s. 16-20.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Малапропизмите в речта и художествената литература. In *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. s. 102-115 Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Нова книга за българския народ*. София: София: УИ „Св. Климент Охридски”, 1991. 132 s.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Остап Бендер и неговите бендеризми. In *Мнения и съмнения: По дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. s. 294-333. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Пропасти и мостове на междутекстовостта*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски”, 1999. 152 s. ISBN 954-423-165-X
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Синовеите на турски поданици. In Кл. Протохристова, А. Личева, О. Ковачев (ed.). *Идентичности, отражения, игри (Юбилеен сборник в чест на проф. С. Хаджикосев)*. София: УИ “Св. Климент Охридски”, 2004, s. 375-405. ISBN 954-07-1883-X
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Смахът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999, 464 s. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Смахът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. s. 334-357. ISBN 954-9602-10-9

- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. 116 с. Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти.
- ✓ ЖУКОВ, Дмитрий: *Бранислав Нушич*. Москва: Издательство „Искусство”, 1972. Жизнь в искусстве. 378 с.
- ✓ ИВАНОВ, Вячеслав: К семиотической теории карнавала как инверсия двоичных противопоставлений. In *Труды по знаковым системам*. VIII. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977. с. 45-64
- ✓ ИЛЬФ, Александра: Комментарий не излишни. *Вопросы литературы*. 2005, гоџ. 49, џ. 6, с. 273–310. ISSN 0042-8795
- ✓ ИЛЬФ, Илья; ПЕТРОВ, Евгений: *Двенадцать стульев*. Москва: Высшая школа, 1982. 304 с.
- ✓ ИЛЬФ, Илья; ПЕТРОВ, Евгений: *Золотой теленок*. Москва: Высшая школа, 1982. 321 с.
- ✓ КАМЮ, Албер: *Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането*. София: Народна култура 1982. 495 с.
- ✓ КАСИМОВ, Рафи: Поэтика карнавала и переходных ритуалов: Размышления по поводу понятия «карнавал». *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1995, гоџ. 4, џ. 3. (12), с. 6-5
- ✓ КОНСТАНТИНОВ, Алеко: *Бай Ганьо: невероятни разкази за един съвременен българин*. София: Български писател, 1966. 156 с.
- ✓ КОНСТАНТИНОВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, с. 353-367
- ✓ КОТЕВ, Любомир: *Оптимистична теория за Бай Ганьо; Чичовци*. София : Захарий Стоянов, 2009. 326 с. ISBN 978-954-09-0232-6
- ✓ КРЪСТЕВА, Илиана: Структура и смисъл на "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. In *Български език и литература*. 2001, гоџ. 44, џ. 5-6, с. 28-40. ISSN 0323-9519
- ✓ ЛОСЕВ, Алексей: *Гомер*. Москва: ГУПИ, 1960. 352 с.
- ✓ ЛОТМАН, Юрий: *Семиосфера*. С. Петербург: Искусство – СПб, 2000. 704 с. ISBN 5-210-01488-6
- ✓ ЛУКАЧ, Георг: Теория романа. In *Новое литературное обозрение*. 1994, гоџ. 3, џ. 9. с. 19-78 ISSN 0869-6365

- ✓ МАМАРДАШВИЛИ, Мераб: *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Второе издание. Москва: Лабиринт, 1994. 90 с. ISBN 5-87604-019-3
- ✓ МИХАЛЧЕВ, Димитър: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, с. 353-367
- ✓ МУКАРЖОВСКИЙ, Ян: Комическое. In *Исследования по эстетике и теории искусства*. Пер. Ю.М. Лотман и О.М. Малевич. Москва: Искусство, 1994. с.188-190. ISBN 5-210-01299-9
- ✓ НАЗИНЦЕВ, Владимир: Смеховая синергетика мира. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, гоџ. 6, џ. 1. (18), с. 34-60. ISSN 0136-0132
- ✓ НЕДЕЛЧЕВ, Михаил: Двумоделността на „Бай Ганьо“. In *Страници за Алеко Константинов*. Варна: Андина, 1991. с. 162-174. ISBN 954-432-005-9
- ✓ НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: *История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое*. Москва: Издательство «Индрик», 1997. 170 с. Серия «Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН», кн. 7. ISBN 5-85759-049-3
- ✓ НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека (к 100-летию со дня рождения Гашека). In *Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. Москва, Наука, 1983. с. 315-328
- ✓ НИЧЕВ, Боян: *Бранислав Нушич*. София: Издательство на БАН, 1962. 292 с.
- ✓ НУШИЧ, Бранислав: *Аутобиографија: предговор, поговор, двадесет и три исписане и једна неисписана глава*. Београд: Одбора за Нушичеву прославу, 1924. 364 с.
- ✓ ПЕНЧЕВА, Анжелина: Скатософия – размисли върху една антология и отвѣд нея. *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Квѣтен 2004, гоџ. 6, џ. 5 (54) [cit. 2009-02-01]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282
- ✓ ПЕТКАНОВ, Константин: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, с. 353-367
- ✓ ПИРС, Чарльз: *Избранные философские произведения*. Москва: Логос, 2000. 448 с. ISBN 5-8163-0014-8
- ✓ ПРОПП, Владимир: *Проблемы комизма и смеха*. Санкт Петербург: Алетейя, 1997. 282 с. ISBN 5-89329-051-8

- ✓ РАДЕВ, Иван: Тази повест-шедьовър на българската литература. In Ив. Вазов: *Немили-недраги. Чичовци*. В. Търново: Слово, 1995. s. 99-106. ISBN 954-439-348-X
- ✓ РОТТЕРДАМСКИЙ, Эразм: *Похвальное слово глупости*. Москва – Ленинград: АCADEMIA, 1931, 239 s.
- ✓ СТЕФАНОВ, Валери: Как говори Швейк. In *Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев)*. София: Чешки център и Бохемия клуб, 1997. 28 s.
- ✓ СТЕФАНОВ, Валери: Преносвачът на граници (Етюди върху “Бай Ганьо” и чуждостта). *Литературен форум*. 2002, гоџ. 59, џ. 18, s. 7, 5. ISSN 0861-2153
- ✓ СТОЯНОВ, Валентин: Комуникативни и художествени употреби на езика на тялото, жестовете и мимиките в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Duben 2004, гоџ. 4, џ. 4 (53) [cit. 2012-23-02]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish11/vstoianov/komunikativni.htm>>. ISSN 1312-2282
- ✓ ТАХО-ГОДИ, Елена: „Поэтика порога” у М.М.Бахтина. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1995, гоџ. 6, џ. 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132
- ✓ ТОДОРОВ, Илия (ed.) и КОЛЕКТИВ: *Алеко Константинов (1863 - 1897) библиографски указател*. София: Народна Библиотека "Кирил и Методий", 1983. 198 s.
- ✓ ТОДОРОВ, Цветан: *Поетика на прозата*. Прев. Албена Стамболова. 2. изд. София: Издателска къща ЛИК 2004. 207 s. ISBN 954-607-633-3
- ✓ ТОКАРЕВ, Сергей и КОЛЛЕКТИВ: *Мифы народов мира*. Москва: Советская энциклопедия, 1982. том второй. 718 s.
- ✓ ТРОНСКИЙ, Иосиф: *История античной литературы*. Москва: Высшая школа 1988. 464 s. ISBN: 5-06-001251-4
- ✓ ТЫНЯНОВ, Юрий: Теория пародии. In *Поэтика. История литературы*. Москва: Кино, 1977, s. 198-226.
- ✓ УОЛЛ, Энтони: Фрагменты карнавала: по поводу отрывка из Гераклита. In *Бахтинские чтения II: Материалы Международной научной конференции Витебск, 24–26 июня 1996 г.* Витебск: Издательство Витебского университета,

1998. с. 131-140. Приложение к журналу „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, Серия „Со-бытие в науке”. Выпуск 3. ISBN 985-125-007-5
- ✓ УСПЕНСКИЙ, Борис: *Поэтика композиции*. Москва: Азбука, 2000. 348 с. Серия АCADEMIA. ISBN: 5-267-00280-1
 - ✓ ЦАНЕВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, с. 353-367
 - ✓ ЦУРАКОВА, Фани: „Ако не намерите вџе, обесете го с чаршаф”. *Общество и право*. 1992, год. 14, кн. 1, с. 27-29. ISSN 0204-8523
 - ✓ ЧУКОВСКИЙ, Корней: *Живой как жизнь – рассказы о русском языке*. Москва: Молодая гвардия, 1962. 229 с.
 - ✓ ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с. *Studia philologica*. ISBN 5-94457-082-2
 - ✓ ЩЕГЛОВ, Юрий: Романы И. Ильфа и Е. Петрова. *Спутник читателя*. том 1. и 2. *Wiener slawistischer Almanach*. Sonderband 26/1 und 26/2. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1990 – 1991. 712 с.
 - ✓ ЩЕГЛОВ, Юрий: Семиотический анализ одного типу юмора. In *Семиотика и информатика*. 1975, џ. 6, с. 165-198
 - ✓ ЯКОБСОН, Роман: О лингвистических аспектах перевода. In Комиссаров, Вилен (ed.). *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва: Международные отношения, 1978, с. 16-24
 - ✓ ЯКОБСОН, Роман: *Язык и бессознательное*. Москва: Гнозис, 1996. 248 с. ISBN 5-7333-0492-8
 - ✓ ЯНЕВ, Симеон: Бай Ганьо – нашият непознат. In *Сџвременни прочити на класиката. Нови изследвания върху българската литература*. София: Ариадна, 1998. с. 51-71. ISBN 954-9660-02-8
 - ✓ ЯНЕВ, Симеон: *Пародийното в литературата*. София: Наука и изкуство, 1989. 188 с.

Seznam bibliografie rámcově dodrųuje pokyny metodické пїруčky *Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů 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. Пїруčka je schválena *Odbornou komisí pro otázky elektronického zpřístupňování vysokoškolských kvalifikačních prací Asociace knihoven vysokých škol České republiky* a dostupná na internetové stránce Asociace: <http://www.evskp.cz/> Dokument byl пїipraven v rámci centralizovaného rozvojového projektu MŠMT C1/2008 „Národní registr VŠKP a úložiště závěrečných prací se službou na odhalování plagiátů“.

KONEC

Univerzita Karlova v Praze



Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Slovanské literatury

Bogdan Dichev

**Modely komického v Haškově 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
Bulgarian, Russian and Serbian fiction**

Teze disertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

2012

I. Cíle a metodologická východiska práce

Přístup k jakékoli otázce Haškova „Švejka“ je docela obtížný nejen kvůli záhadnosti a multifunkčnosti díla, ale i z hlediska dosavadních literárně kritických názorů a idejí, které toto dílo zkoumaly z mnoha stran, doslova na mikroskopické rovině.

Česká literárně vědecká tradice má obrovské množství odborné literatury věnované problematice Haškova díla a nemůžeme se nezmínit o symbolických jménech, která zdobí kritický pohled na Haškův román a jejichž práce se staly základem zdejších východisek.

V počátcích problematiky píše o dobrém vojákovi například Viktor Dyk, Ivan Olbracht, Julius Fučík, František X. Šalda, Arne Novák, Josef Hora, Karel Teige, Franta Sauer, Jaroslav Durych a mnozí jiní. V ohnisku klasických prací o Haškově románu v novější době jsou články a monografie Milana Jankoviče, Zdeňka Mathausera, Přemysla Blažíčka, Emanuela Frynty, Václava Bělohradského, Petra Krále, Václava Černého, Květoslava Chvatíka, Františka Daneše, Jana Grossmana, Jindřicha Chalupeckého, Karla Kosíka, Antonína Měšťana, Sylvie Richterové, Jindřicha Tomana, Jiřího Holého, Milana Exnera aj. Z úhlu pohledu dramaturgického a divadelního o Švejkovi uvažovali a psali mezi dalšími kulturními postavami české společnosti také Jan Werich, František Černý, Vladimír Just; z hlediska filmového Elmar Klos a Pavel Taussig a mnozí jiní.

Jako svérázná knihovna literárního díla Jaroslava Haška se osamostatňují stovky kritických prací Radka Pytlíka, jehož haškologické texty se mohou stát základem alespoň několika konkrétně zaměřených vědeckých průzkumů. Nelze se nezmínit o cizojazyčné bohemistice a nepřipomenout pár dalších jmen nejvýznamnějších odborníků na Švejka mimo Čechy, například Sergej Nikolskij, László Dobossy, Sergio Corduas, Holt Meyer, Sir Cecil Parrott (překladatel „Švejka“ do angličtiny), Svetomir Ivančev (překladatel „Švejka“ do bulharštiny, jehož překlad je považován za jeden z nejúspěšnějších),¹ Nikola Georgiev, který svými pracemi věnovanými Haškovi inspiroval tento titul disertačního textu.

Někteří autoři se výslovně věnovali komice Haškova Švejka a z jejich plodných výkladů těží tato práce. To jsou především R. Pytlík, M. Jankovič a Př. Blažíček, S. Richterová. Ovšem nebude nepřesné tvrzení, že ustáleným zvykem je o komice tohoto díla mluvit zčásti, vykládat ji jako hotovou, předem danou

¹ Viz například IVANČEV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. Rozmlouval Karel Havlíček. 100+1 zahraniční zajímavost. roč. 20, č. 7 (duben). 1983, s. 63. nebo také IVANČEV, Svetomir: U bulharského překladatele Švejka. Rozmlouval Zdeněk Urban. Tvorba. č. 16 (20.4.), příl. Kmen, 1983, s.9.

vlastnost, zmiňovat se o ní letmo a hlavně v odkazech na jiné souvislosti. *Výklad sémantiky komiky, vztahů pozorovaných jevů s čtenářským vnímáním, analýza jejich nosných jazykových prostředků, souvislostí mezi intencionalitou a recepcí, logických mechanismů smíchu opravdu není příliš častý.*

Proto s plným vědomím složitosti látky zde chystaného průzkumu a nesčetné bibliografie v této oblasti jsme se rozhodli navrhnout nějaký konkrétnější pohled na komično v Haškově románu a klasifikovat ho v obecnějších rámcích a podle předem určených a v textu odhalených, přítomných příznaků. Takže hlavním úkolem práce, na niž poukazuje i titul, je **formulovat modely Haškovy komiky v „Švejkovi“.**

Pod pojmem „model“ chápeme *vžitě kulturní a společenské schéma vnímání a tvoření komična, jež má svoje 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 aplikovat známé tradiční přístupy ke komice. H. Bergson například ve své v této oblasti emblematické práci *Smích* uvádí komično forem a pohybu, komično situace a slov a komično charakteru. Ukrajinský odborník na jazykovou komiku Georgij Počepcov vidí dva hlavní typy humoru – situační a slovní.² Český odborník Bohuslav Brouk, žák Jana Mukařovského, se zmiňuje o komice myšlenkové.³ Mohou být určovány ještě mnohé další útvary a odstíny komična, ale to není záměrem 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 spočívá v tezi, že v kosmickém objemu Haškova románu, kde se kříží otázky nejružnější povahy (existenční, žánrové, jazykovědné, kulturní, estetické atd.) je *vedoucím uměleckým podnětem a jádrem umělecké hodnoty tohoto díla právě komika (metodologie konceptualizace).* Zejména na jejím základě vznikají všechny další otázky, které znepokojí milovníky Haškova humoru už skoro celé století. Proto **základním cílem práce je ukázat**

² In general, two types of humor may be distinguished: situational humor and linguistic humor. POČEPCOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyšča škola, 1981, s. 11. 326

³ Viz BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941. 120 s.

principy komiky „Švejka“ a její mnohozvučnost a vzácnost, *technické postoje jejího vytváření a sémantické procedury jejího zrodu* (cíl **B – cíl analýzy**).

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

Vedlejšími, ale nikoli méně význačnými orientačními body práce jsou otázky uměleckého zpracování komického podnětu a prostředky dosažení komického efektu, které jsou hledány výhradně na půdě jazyka prostřednictvím podrobné analýzy konkrétních textových pasáží (v podstatě body týkající se cíle B). Chtěli bychom se předem omluvit, že podrobný jazykový a sémantický způsob zpracování literárního textu se nemohl vyhnout některým detailnějším výkladům, občasným letným reprodukcím a poněkud zpomalující šíři rozboru. Doufáme, že trpělivý čtenář tyto prohršky velkoryse odpustí.

A konečně musíme připomenout jeden velmi důležitý bod metodologického základu tohoto textu. Jelikož se bude zkoumat přirozenost literární komiky, analytický přístup potřebuje metodologický repertoár pojmů a pevné teoretické zázemí v široké a nepřehledné teorii komična (**metodologie výběru a aplikace pojmoslovného instrumentaria**). Takže na první místa základní bibliografie, která nás nasměruje v tomto složitém pátrání, musíme zařadit monografie 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 tříděním teorie komiky na tři makroteorie ve zdejších úvahách operujeme výhradně z teoretické pozice makroteorie inkongruence (**metodologie praktického přístupu**). Z tohoto pohledu *inkongruence je pojata jako jádro, pramen a hybná síla komického podnětu*.

II. Stanovení diferenčních rysů jednotlivých komických modelů – cíl

A, cíl definice: konceptuální základy a řešení

První část práce představuje karnevalový model komiky „Švejka“.

Definování karnevalového modelu je provedeno na základě teorie karnevalu Michaila Bachtina a vychází z ideje, že de facto v Haškových Osudech komika není jen satirická. Satira v užším pojetí je explicitní, útočný, napravující výsměch, má svéráznou sociálně regulační funkci. Nežřídka může obsahovat složky komice protikladné – zobrazení krutosti, hrůzy, násilí atd. Problematika určení tohoto románu o válce jako válečného či protiválečného (nebo podle Př. Blažíčka – neválečného) do jisté míry souvisí se satirickou linií vyobrazení. Ovšem jak válka, tak i nesporné satirické ostří „Švejka“ nacházíme v skutečném světě, ve věcném reálném, senzitivním světě, kde je založen nejpodstatnější paradox tohoto díla o paradoxech: válka v podstatě neexistuje – je jen nekonečné putování na frontu, její hlasy jen doznívají z novin, z vyprávění zraněných, z obrazů válečných polí a míst, ale skutečná válka tu není. Je zvláštním retardačně komickým způsobem oddalována. Válka existuje v Haškově románě ambivalentně – stejně tak, jak je dvojznačná postava hlavního hrdiny.

Za kulisami skutečného světa Osudů se promítají záblesky světa karnevalového. Na stránkách díla mohou být spatřeny určité náznaky karnevalové kulturní tradice a světonázoru. V duchu Bachtinova chápání pojmu „karnevalizace“ (*Toto přenášení karnevalu a jeho jazyka do jazyka literatury nazýváme karnevalizaci literatury.*) můžeme pozorovat komiku „Švejka“ jako kulturní reminiscenci starobylé monumentální tradice lidového smíchu. Svět karnevalu (svátek) koexistuje se světem reálným (válka), prolíná se s ním a vytváří jinou dimenzi komiky díla, kde už principy satiry jsou pro zachycení celého mnohotvárného komplexu komických významů a forem nedostatečné. Splývání smrti a „svátečnosti“ (v nesčetných veselých příhod, v chování Švejka, v znázornění míru v jeho vitální každodennosti) tvoří vnitřní ambivalentní karnevalovou strukturu Haškova díla.

K **definici karnevalového modelu komiky** patří Bachtinem stanovené kategorie karnevalového smíchu a karnevalového pocitu světa, které postupně práce vyhledává a analytickým přístupem dokazuje jejich platnost a funkčnost na stránkách „Švejka“. První je **universalismus** – smích v Haškově díle je absolutní, totální, univerzální. Není soustředěn pouze na negativní jevy v společnosti, na představitele státní mašinerie, na militarismus atd. Smích v Osudech je všeobjímající, nezastavuje se před ničím, ani před autoritou vědy, ani

před národní mytologií, ani před mravními tradicemi společnosti atd. Tento **absolutismus smíchu** není skrze omezené satirické pojetí Haškova románu vyložitelný.

Dalším důležitým rysem karnevalového smíchu je **pocit svobody**, konkrétněji podle formulací M. Bachtina – „osvobození od vnitřního cenzora“, „osvobození od morálního strachu“. Všechny aspekty a formy hrůzy jsou zcela zesměšněné, ba co více – celý svět v díle podléhá důkladnému a **generálnímu zkarikování**. Neexistuje opozice „pozorovaný karneval – pozorující karneval“, karnevalový proud komična je pocíťován všude, všichni ho „hrají“: „*Hraje sám život – bez scény a bez rampy*“.

Celkově je světonázor Haškovy komiky nepřátelsky naladěn vůči každé snaze o věčnost a absolutnost, tento román je v duchu karnevalu postaven na **absolutizaci relativnosti světa**. Zkarikována je nakonec i válka, dokonce i sama smrt v její tělesně anatomické detailní destruktivnosti. Proto práce pokládá fenomén války v tomto díle, přesněji její zkarikované obrazy, za velmi důležitý prvek organizace jeho karnevalové komiky. Jejím zesměšněním se člověk osvobozuje od břemene nejvyššího strachu.

V úvahách o pocitu svobody práce zachází s terminologickým pojmem M. Bachtina „*zesměšněné strašidlo*“. Hrůza ve spojení se zaplavující komediálností Osudů je pravým ztvárněním pojetí karnevalového strašidla, čili osvobození od strachu. Karikaturní postavy armádního a byrokratického aparátu ten základní princip převracení pojmů „strach“, „děs“, „hrůza“ jen potvrzují. Občasné realisticky dokumentární náznaky o tragedii této doby nepatří ke koncepci karnevalového modelu komiky románu.

Posledním z důležitých rysů je zmíněná **ambivalence** a těsně související **pocit obnovy**. Komika díla se nejen vysmívá, je těsně spojena s pocitem obnovy. Každá věc, která se octne v ohnisku smíchu, podléhá přehodnocení, její obraz se rozptyluje a prolíná své významové složky s jinými disponovanými či sugestovanými objekty. Ambivalence v komice Osudů je těsně propojena s imaginací v duchu Boreckého teorie. Představivostí působí na lidismus, na hravou náladu recipienta komiky a plodně rozvíjí jeho vnímání v kreativní produkci. Ludická složka komického vnímání podněcuje obnovu daného objektu, uchopení jeho „jinakosti“, odhaluje „*druhou pravdu o světě*“, „*druhou přirozenost člověka*“. Dvojnásobnost, respektive **pocit obnovy** v komice „Švejka“ silně záleží na jejím významovém vzájemném působení s imaginací za tvůrčí účasti ludismu. Ambivalentnost je základní operační kategorií analytického přístupu v rozboru komiky karnevalového modelu.

Tyto základní kategorie Bachtinovy teorie a jejich přítomnost a funkční propojenost se smíchem Osudů definují přítomnost karnevalového modelu komična. Postava Švejka je

představena jako realizátor karnevalového modelu, jako absolutní katalyzátor karnevalizující funkce.

Druhá část práce představuje model hry v komice „Švejka“

Definování **hrového modelu komiky** staví na Boreckého teorii vzájemné souvislosti imaginace, hry a komiky a ideově vychází z článku Milana Jankoviče *Hra s vyprávěním*. Teoretickými základy určování fenoménu hry a jeho deskripce jsou práce Johana Huizingy, Rogera Cailloise a Eugena Finka. Model hry nestojí samostatně, vyhraněně vůči karnevalu a nezávisle na něm. Na začátku jsou probány shody a odlišnosti mezi hrou a karnevalem, přičemž je karneval pojat jako hra, jako zvláštní hra, nejtypičtější a nejrozsáhlejší kulturní projev hry. Prvky karnevalového světa, jež v pojednání o karnevalovém modelu byly záměrně ponechané na periférii výkladu, teď se probírají důkladně v rozboru modelu hrového, promítají se do jeho konceptuálního vytváření, a tak se naznačuje výrazná propojenost obou modelů při vší jejich samostatnosti i přes všechna specifika. Schematicky může být Bachtinův pojmoslovný aparát nastíněn následujícím způsobem:

1. Charakteristiky karnevalu:

- všenárodní
- sváteční
- žitý

2. Atributy karnevalového smíchu:

- ambivalence
- universalismus
- kontemplace světa
- vztah k času
- utopičnost

3. Zvláštnosti lidového smíchu starých časů:

- universalismus
- svoboda
- neoficiální lidová pravda

4. Základ karnevalového pocitu světa a jeho čtyři kategorie:

- „svět nohama vzhůru“ (monde a l'envers)
- familiárně důvěrný styk (familiarizace), výstřednost
- karnevalové mezaliance
- profanace (snižování a materializace)

Neoficiální lidová pravda a karnevalové mezaliance jako karnevalové prvky jsou znázorněny na poli hry jako čtyři kategorie Cailloisovy taxonomie her – mimikry, agon, ilinx a alea. Kontemplace světa (a s ní propojená utopičnost a vztah k času) je probrána na konci výkladu o modelu hrovém jako aspekt sjednocení a vzájemnosti obou komických modelů.

Idea o existenci hrové komiky v Osudech začíná od Jankovičovy koncepce o hře s vyprávěním. Proto i hlavní objekt výkladu a realizace koncepce je Švejkovo vyprávění, narativní žánrový útvar **hospodská historka**, kde se projevují čtyři kategorie hry podle Cailloisovy teorie. Aspekty hry nejsou představovány samoúčelně a samostatně, nýbrž v své funkční propojenosti s komikou díla. Hra ve Švejkově vyprávění je pozorována skrze optiku Finkova chápání radosti ze zdání v imaginačním světě hry a oddalování konečného cíle (což výrazně souvisí s retardující funkcí Švejkových historek).

Možné aspekty hry a komiky s ní propojené se ovšem nevyčerpávají Švejkovými hospodskými historkami. Komika díla je obzvlášť silná právě v situačních modelacích vyprávěče. Strukturování situací, ve kterém je ozřejměn hravý verbální postoj vyprávění, je nazván *ludus*. Oproti tomu samotná komika situací, která tkví ve vzácnosti dějového řetězce a která nevychází z podání vyprávění, je nazvána *uskutečnění situace*. Nakonec jsou znázorněny ještě dva aspekty hry, jejichž komika spočívá jak v plánu situačním, tak i v plánu pojmovém. To je infantilní chaotický živel, který je zde podle Cailloisova pojmosloví nazván *paidia*, a quasihra, spolková dětinskost u představitelů státní mašinerie, která je tady určena v souladu s Huizingovými názory jako *puerilismus*.

Všechny zde naznačené kategorie a projevy hry jsou pečlivě analyzovány v konkrétních epizodách a situacích a tak jsou dokázány funkční a z tvůrčího hlediska záměrně budovaný vztah mezi hrou a komikou v Osudech i existence hrového modelu v díle.

Světová kontemplace jako radost ze zdání je pojata ve svém neustálém živém zjevování prvků českého národního světa ve vyprávění Švejka a ostatních hrdinů, které obrozuje mír v lůnu války, život v sarkofágu smrti. Každá Švejkova hra je úlomek českého kosmu, který symbolicky znázorňuje celek toho kosmu v duchu teorie hry E. Finka. Tak vztah k času a utopičnost jsou ozřejměny na půdě hry jako svérázná „oáza štěstí“.

III. Znázornění principů komiky „Švejka“ – cíl B, cíl analýzy: orientační body, přístupy a řešení

Analytický přístup práce spočívá v podrobnějším rozboru určitých scén, epizod a situací Haškova díla, která nazírá prizmaty jednotlivých komických modelů a jejich konstituujících složek.

Karnevalovému modelu jsou věnovány čtyři kapitoly práce, hrovému šest, ale přes tento rozdíl jsou obě části skoro stejně rozsáhlé.

Každá kapitola představuje některý aspekt karnevalové nebo hrové komiky a analýzou daných textových úseků potvrzuje jejich platnost.

První a druhá kapitola práce znázorňují různé aspekty **zesměšněného strašidla**. Důraz je dán na karnevalové převrácení hrůzy v smích, pozorována je karnevalizující funkce Švejka a analyzován jazyk úředních papírů, jeho dutý patos a zbytečné klišovitě formulace, jež jsou ukázány jako praktický balast. Jazyk je spatřen ze tří úhlů pohledu – jako algoritmizace cenzury, ritualizace výsměchu a přesun akcentu čili zrození nového významu v živlu komiky. Kromě jazyka se rozebírají některé rysy armádního ceremoniálu a poukazuje se na komické situace, kdy je podrobena výsměchu symbolika salutování. Nezřídka se strašidla v karnevalovém panoramatu Osudů zesměšňují sama, to je rozebráno jako postoj autodiskreditace.

Třetí a čtvrtá kapitola analyzují karnevalovou komiku z hlediska snižování a materializace, ovšem vždy s poukazem na skrytou ambivalenci komických příhod. Jelikož je struktura karnevalu opoziční vůči regulárnímu řádu, představují se epizody, kde je nakreslen svět naruby – podle Bachtinovy terminologie *“monde à l'envers”*. Karnevalové prvky, které jsou nesporně v Haškově díle přítomny, jsou implicitní a znázornění opačné kosmogonie karnevalu je jeden z bodů analytické explikace. Pojmenovány jsou principy totální kontextualizace a komické aluze, probírají se podrobně fáze komického přehodnocení, vtažení objektu komického soustředování do „**zóny familiárního styku**“, přičemž se spoléhá na Jakobsonův model selekce a substituce v jazyce.

Typická karnevalová **profanace**, věcné snižování a materializace, je rozebrána na pozadí Haškova vulgárního humoru. Po podrobnějším statistickém popisu vulgárních jednotek následuje analýza několika významnějších epizod, kde je citelná přítomnost materiálně tělesného „dole“. Vůdčím algoritmem výkladu je ambivalence vulgárního prvku.

Každá složka necenzurního jazyka (nebo její věcný referent), pokud má komickou funkci, je spjata s „*druhou pravdou o světě*“ a „*s druhou přirozeností člověka*“, má výraznou **ludickou funkci** a uplatňuje se jako nově zjevená „**jinakost**“. S ohledem na systematizaci pojmosloví je proveden pracovní návrh rozlišení pojmů „**inkongruence**“ a „**reduplikace**“, které jsou základní pro zde zastávanou koncepci komiky.

Analýza hrového modelu je detailnější a bohatší, ovšem tím, že je orientovaná jako nadstavbová vůči modelu karnevalovému, není narušena kompoziční bilance. Po počátečním pokusu o rozlišení obou pojmů (karneval a hra) následuje jeden z opěrných bodů analytického přístupu – rozbor odstavce 54. Kantovy *Kritiky soudnosti*, kde autor uvažuje o povaze smíchu. Výklad neoponuje Kantovu názoru, ale ukvapené recepci heslovité formulace, že „*smích je proměna napjatého očekávání v nic*“. Často se tato formulace chápe doslovně a cituje se automaticky. Zde se rozbor snaží dokázat právě opak tohoto ustrnulého chápání, že tato proměna je pro Kanta „**svobodná hra počítku**“. Pojetí smíchu jako hry hned navazuje na ludismus jako konstituující složku v Boreckého koncepci a zase s přímým poukazem na roli imaginace v světě komiky: „*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 směšnost. Ludismus se může rozvinout v produktivní kreativitu. Komické zdvojování obsažené v inkongruenci se díky symbolické imaginaci rozvíjí tvůrčím způsobem za účasti ludismu.*“ (Borecký, 2000:144.). Výklad končí stanovením Boreckého paradoxu, že „*s m y s l k o m i k y j e v n e s m y s l u*“ v přímé návaznosti na ludismus, imaginační kreativitu a radost ze zdání ve hře, čím ukazuje na vzájemnou propojenost hry a komiky.

Celkem je analytický přístup v kapitolách páté a šesté propojen s ujasněním některých teoretických zásad. Šestá kapitola představuje žánrový skvost moderní české prózy – hospodskou historku – v napjatém protikladu s idejí T. Kulky o potěšení z rozřešení paradoxu (s poukazem na komickou nesourodost ve vtipech), tedy o potěšení z rozřešení nesmyslnosti či inkongruence. Nesourodost jako radostný prožitek podle Kulky tkví hrubě řečeno v odhalení nemožného a absurdního mechanismu a v kognitivním návratu regulérnosti. Oproti tomu se zde zastávaný názor drží Boreckého chápání, že komika jako nesourodost je hra v imaginačním světě, která nám přináší radost ze zdání. V logice tohoto přístupu je inkongruence podnět dotvářet tvůrčím způsobem nastolenou „nesmyslnou“ situací, se kterou si lze vesele a radostně zahrát. Taková je komika Švejkova vyprávění.

Další kapitola analyzuje konkrétní situace, které analogicky přiřazuje ke kategoriím hry R. Cailloise. Švejkovy hospodské historky jsou příbuzné karnevalovým mezaliancím a je

ukázáno na jejich hypotetické prototypy: karnevalové sociálně-kulturní fenomény křikly *Paříže, coq-à-l'âne* a zvláštní Rabelaisův postoj „*počítání prostředků na vytírání*“ představují formy Cailloisových kategorií hry **ilinx**, **agon** a **alea**, a lidová pravda (termín Bachtinova pojmosloví) – kategorie **mimikry**. Každá linie spodoby je založena na podrobné analýze konkrétní scény díla.

Analytický přístup deváté kapitoly ujasňuje pojem *ludus* jako hravé modelování situace slovy. Velice důsledně jsou probrány funkční aspekty lakonického, referujícího, „bledého“ jazyka Haškovy vyprávění. Jeho „chudost“ je spatřena jako funkční postoj aktivace ludického aspektu komiky.⁴ Důležitým bodem je vyjádření názoru, že tento lapidární přístup de facto je pln tzv. **indexálních složek**. Z hlediska klasifikace znaků Charlese Peirce určité jednotky vypravěčova jazyka mají povahu indexů a na pozadí chápání Finka a Boreckého o imaginačním světě hry a komiky působí na vnímání recipienta a povzbuzují určitá dodatečná ztvárnění situační obraznosti. Tato idea je probrána v pestrých situacích a tak je stanovena forma principu *ludus* v komice *Osudů* – vytváření paradoxu na pozadí reality v slovní modelaci situačních komplexů. Probrány jsou jednotlivé fáze formování situační „kresby“ a určeny jsou jako fáze záměrů, realizace a výsledku, kde se de facto promíchávají paradox a realita. Aspekt *ludus* je zkoumán ve svých projevech v základních čtyřech konfiguracích podle Cailloise, takže se konfigurují hrové útvary *ludické mimikry*, *ludická alea*, *ludický ilinx* a *ludický agon*, které jsou ukázány na základě analýzy vybraných epizod.

Poslední kapitola probírá infantilní aspekt hry – *paidia*, který ve svém čistém stavu není příliš častým jevem v „Švejkovi“, dá se pozorovat především jako hravý podnět u opilých lidí. Ovšem analýza navrhuje chápat v širokém pojetí jako dětinský paidistický rozruch i samotnou válku. Z tohoto úhlu pohledu by se mohla v jiném světle objevit její rozmarná chaotičnost, bezcílnost a hlavně bezdějovost.

Princip puerilismus jako quasihra je probrán v chování některých významných antagonistických postav díla. Jeho podstata tkví v přehnaně, až paranoicky chápaném spolkovém duchu, v prázdné ceremoničnosti, v nafoukaných pózách. Celá státní mašinérie, byrokratický aparát říše a důstojnický sbor představují hru na spolkový řád, který hraničí s dětinskostí, a jeho inkongruence se projevuje právě v rámci Bergsonova pojetí smíchu jako protikladu typu „přirozenost – mechaničnost“.

⁴ Cailloisův termín *ludický* je odlišný od Boreckého termínu *ludistický*.

V duchu Bergsonovy koncepce jsou analyzovány dva sny v románě – Bieglerův před Budapeští a Švejkův po vypití láhve koňaku. V prvním snu určitě může být spatřen nějaký automatismus, ale důležitější je ironické obměňování hledisek vyprávěče (v plánu *ludus*). V druhém snu ovšem jde o složitou hru v pojetí S. Nikolského. Vyprávění si zahrává se samotným čtenářem a s jeho strnulostí v principu Švejk. To je osobité ozvláštnění postojů literární komiky, která je představena jako aktivní hra s čtenářovým vnímáním, jako neustálá provokace tvůrčí ludistické kreativity. Po epizodě s dřímajícím Švejkem jsou rozebrány ještě tři momenty, které výrazně podporují tento názor o spoluúčasti recipienta komiky, ve které se hra a komika projevují jak v objevování nových divů skutečnosti, tak i v sebepoznání po uvědomění každého prvku nové jinakosti.

Kapitola končí výsledným stanovením rysů komické hry v odlišnosti od Finkovy „radosti ze zdání“: radost z distančně pozorovaného zdání, mnohonásobná reverzibilita, improvizace, obdiv k cizí intelektové moci, interjekce, podnět zpětné reakce, sebepozorování a synkretičnost. Tím v podstatě končí analýza hrového modelu komiky Švejka, která určuje komickou hru jako imaginační kreativní sféru a interjekci mezi adresátem a iniciátorem komického podnětu, v poznání a novém objevování objektu komiky v jeho imaginačních novotvarech – přesně podle Kantovy věty: „*oním náhlým vznášením myslí hned do jednoho, hned do jiného stanoviska, aby sledovala svůj předmět*“

Na konci druhé části analýza naznačuje příbuznost aspektů světové kontemplanace v karnevalu a symbolické spodoby ve hře. Vidí komiku jako zjevování světa v řeči, jako návrat za krvežiznivého rachotu války ztraceného ráje českého světa. Jeho symbolická mosaika propojuje skutečno a neskutečno národní totality, která v utopičnosti karnevalového vztahu k času a ve vyjevování a mizení všech individuací je podle Finkovy koncepce hry bytostnou otevřeností člověka světu, nadčasovou a nezničitelnou. Tak je komika Haškova románu spatřena jako vysoká filosofie ducha skrze podstatu obou fenoménů – hry a karnevalu.

Stručný výčet hlavních záměrů analýzy není dostatečný, aby vyčerpал její hloubku a detailnost, proto pro usnadnění orientace bude jako příloha na konci textu uveden obsah disertační práce.

IV. Porovnání Haškova Švejka vrcholnými satirickými díly bulharské ruské a srbské beletrie (cíl C – cíl konfrontace)

Porovnání komiky ostatních tří děl, jež jsou objektem práce, s komikou „Švejka“ dodržuje následující postup. Nejdřív se každé dílo obecně porovnává s Haškovými Osudy v hledání společných a odlišných rysů. Je třeba zdůraznit, že společných rysů je nemálo, zvláště mezi Haškovým dílem a romány Ilfa a Petrova, ale samozřejmě převládající jsou rozdíly.

Práce odmítá možnost analyzovat komiku ostatních děl skrze optiku modelu karnevalového. Podle zde zastávaného názoru takový existuje jen v „Švejkovi“. Jistě, určité způsoby ztvárnění světa, zvláště v dílech o Ostapu Benderovi, velmi připomínají postupy karnevalové komiky: svět je totálně zkarikován, hrdina je absolutně nebojácny a nedosažitelný, smích se univerzálně rozprostírá nad všechno, jsou zřejmé některé rysy familiarizace aj., ale to je jen vnější náznak a formální podoba. Ve všech dílech chybí totální ambivalence komiky, její světová kontemplace a vztah k času a také i profanace v plánu snižování a materializace. Proto porovnání v oblasti komického karnevalového modelu nelze provést, to by bylo jen násilně vyhledávání „prázdných“ symetrií, funkčně neplatné ohledně Bachtinovy teorie karnevalu.

Díla jsou porovnány jen podle modelu hry, kde je důsledně pozorována jejich nesporná příbuznost jak v plánu komiky základních kategorií hry (agon, alea, mimikry, ilinx), tak v aspektech *ludus* a *paidia* a v quasihrovém útvaru *puerilismus*. Ovšem i přes nesporné výrazné projevy verbální ekvilibristiky ve všech konfrontačních dílech, analýza konstatuje, že síla mluveného slova není tak výrazná, tvořivá a polyfunkční vzhledem k imaginaci, hře a komice jako v Haškových Osudích. Proto všechny realizace komična v modelu hrovém pozoruje buď v plánu *ludus*, nebo na poli tzv. „uskutečnění situace“, v dějovém jádru situační modelace. Takže na rozdíl od Haškova „Švejka“, kde hrový model značně tkví v mluveném slově ústřední postavy, v *Baj Gaňovi*, *Dvanácti křeselech*, *Zlatém teletu* a *Autobiografii* se projevuje v skládání dějové linií situačních komplexů.

Práce si neklade za cíl porovnat v hloubce komiku citovaných děl, ale jen naznačit jejich blízkost, či vzdálenost vůči komice „Švejka“. Argumentačním nesouhlasem s přítomností modelu karnevalového a podrobným přehledem komiky na základě modelu hrového de facto záměry chystané konfrontace plní své úkoly.

Tímto letným přehledem byla schematicky znázorněny východiska, metodologické postupy a cíle práce. Všechny tři cíle, jež si předem stanovila, na jejím konci můžeme považovat za splněné s příslibem, že pro jejího autora zkoumání Haškových Osudů a hledání komparačních souvislostí mezi nimi a jinými skvosty literární komiky zde nekončí.

OBSAH PRÁCE

Úvod práce.....	18
ČÁST I. KARNEVALOVÝ MODEL KOMIČNA	23
Vstupní úvahy	23
KAPITOLA I. Vítězství nad strachem: zesměšněné strašidlo – způsoby komického ztvárnění	39
1. Autodiskreditace hlouposti	40
2. Karnevalizující funkce Švejka	42
3. Karnevalizování symboliky salutování	48
4. Osvobození z morálního strachu	52
KAPITOLA II. Vítězství nad strachem: zesměšnění papírové pravdy	56
1. Praktický balast a významový posun prototypu	56
2. Dutý patos	62
3. Jazyk papírů	65
A) Elidování – algoritmizace cenzury	65
B) Opakování jako ritualizace výsměchu	69
C) „Absolutní tautologie“ nebo „překcentuace“	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 čtyři 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 čtyři Ferdinandy – fáze komického přehodnocení	92
D) Výstřednost při familiarizaci vysokých pojmů	97
KAPITOLA IV. Snižování a materializace: profanace – komika materiálně-tělesného „dole“	104
1. Statistický popis vulgarismů	104
2. Druhá pravda o světě a druhá přirozenost člověka	107
3. Smích negující a smích vitální	112
4. Nově zjevená jinakost – ludická funkce vulgárního	114
5. Rozlišení reduplikace a inkongruence – návrh pracovního pojmosloví	119
6. Analyzační pohled na některé komické scény a příhody	122
A) Jediná zábava pana Macháčka	122
B) Biftek generálmajora a jeho skatologická ideologie	124
C) Diagnóza doktora Welfera	128
D) Zvláštnosti Balounova žaludku	130
E) Popis tělesné destrukce – odpornost nebo ludismus	132
ČÁST II. HRA JAKO MODEL KOMIČNA	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. Interpretační hlediska a východiska hravého modelu Osudů	155

1. Nesourodost jako podnět komična – řešení a zahrávání si	155
2. Postava Švejka a hospodská historka – interpretační tendence a teoretické kánony problematiky	159
A) Tendence depersonalizace a funkční klasifikace	159
B) Tendence plastické vize a názorné scénografie versus tradiční chápání absence optické představy	160
C) Specifikace žánrových zvláštností hospodské historky	162
D) Hra jako absurdní zacházení s absurdním světem	166
KAPITOLA VII. Lidová pravda a karnevalové mezaliance hospodské historky v projekci Cailloisova třídění her	174
1. Logika lidové pravdy neuvěřitelného 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 schválně nastolených souvislostí a uspořádání složek neuvěřitelnosti: komika typu mimikry	187
2. Mezaliance typu ilinx – princip destabilizujícího empirického přebytku	189
3. Mezaliance typu agon – princip totální multiplikační autotematizace	194
4. Mezaliance typu alea – princip paradoxně objeveného smyslového kontaktu	202
KAPITOLA IX. Komika situace jako hravý princip <i>ludus</i>	210
1. Hra ve vyprávění	210
2. „Chudý“ jazyk vyprávění a jeho funkce	215
3. Tři principy situační komiky a dějové jádro situace	220
A) <i>Paidia</i> , puerilismus a <i>ludus</i>	220
B) Uskutečnění situace	222
4. <i>Ludus</i> zobrazující a <i>ludus</i> zobrazený	224
A) Paradoxnost na pozadí reality	224
B) Indexální potencialita vyprávění	229
C) Některé postoje <i>ludus</i> v ztvárnění situace	231
D) Ludické konfigurace a hra jako nekonečná možnost volby paradoxu v literární recepci	236
KAPITOLA X. <i>Paidia</i>, puerilismus a Bergsonova koncepce snové logiky v stanovení specifických rysů komiky hry	240
1. <i>Paidia</i> – agresivní ego, chaos, infantilita	240
2. Puerilismus – kvasihra a spolková dětinskost v projekci Bergsonova pojetí o mechaničnosti	244
3. Recesní hra vyprávění a snová logika	251
4. Výsledné stanovení rysů komické hry v odlišnosti od obecné radosti ze zdání	259
Závěr k dvěma modelům komiky v „Švejkovi“ – světová kontemplace	265
A) Rozjímání světa Bachtina a symbolistická spodoba Finka	265
B) Opět o válce a každodennost	266
C) Komika jako zjevování světa v řeči	267
D) Symbolická mozaika českého světa	268
E) Pocit svobody u Bachtina a Finka	269
F) Skutečno a neskutečno jako prvky národní totality	270
G) Bytostní otevřenost světu	271
H) Bachtinoskepticismus	272
I) Karnevalizace v Osudech jako demaskování a prohlednutí	273
ČÁST III. POROVNÁNÍ ŠVEJKA S VRCHOLNÝMI SATIRICKÝMI DÍLY BULHARSKÉ, RUSKÉ A SRBSKÉ BELETRIE	276
KAPITOLA XI. Baj Gaňu versus Josef Švejk	276
1. Stručná prehistorie zrodu problematiké otázky „Kdo je Baj Gaňu?“	276
2. Formální a obsahové stránky díla	280
3. Karnevalová komika a Baj Gaňu	284

A) Obecně o komice Alekova díla	284
B) Absence komiky karnevalové	285
4. Komika hry v Baj Gaňovi	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 Gaňovi	298
F) Ludické konfigurace v Baj Gaňovi	299
a) l u d i c k ý a g o n	300
b) l u d i c k á a l e a	300
c) l u d i c k ý i l i n x	301
d) l u d i c k é m i m i k r y	303
5. Závěry	304
KAPITOLA XII. Ostap Bender versus Švejik	306
1. Vazovovi Strejcové	306
2. Nejobecnější úvahy o možných rozdílech mezi Osudy a romány o Ostapu Benderovi	309
A) Společné 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) l u d i c k ý a g o n	333
b) l u d i c k á a l e a	334
c) l u d i c k ý i l i n x	335
d) l u d i c k é m i m i k r y	336
5. Co ještě nebylo řečeno – článek Nikoloy Georgieva	338
KAPITOLA XIII. Haškovy Osudy versus Nušičova Autobiografie	341
1. Zvláštnosti Nušičovy Autobiografie vůči Haškovým Osudům	342
2. Karnevalová komika a Autobiografie	347
3. Komika hry a Autobiografie	349
A) Komika typu mimikry	350
B) Komika typu ilinx	351
C) Komika typu agon	353
D) Komika typu alea	355
E) <i>Paidia</i> a puerilismus v Autobiografii	357
F) Ludické konfigurace v Autobiografii	359
a) l u d i c k ý a g o n	359
b) l u d i c k á a l e a	361
c) l u d i c k ý i l i n x	362
d) l u d i c k é m i m i k r y	364
4. Závěr	365
Závěr práce	367
Seznam odborné literatury a použitých informačních a literárních zdrojů	370

Seznam odborné literatury

a použitých informačních a literárních zdrojů

- ✓ ARISTOTELES: *Poetika*. Přel. František Groh. Praha: Gryf, 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0
- ✓ AUSTIN, John Langshaw: *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofia, 2000. 176 s. Základní filosofické texty. sv. 5. ISBN 80-7007-133-8
- ✓ BACHTIN, Michail: *Dostojevskij umělec*. Přel. Jiří Honzík. Praha: Československý spisovatel, 1971. 367 s.
- ✓ BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Mitteleuropa. Rakouská říše jako metafora* In *Přirozený svět jako politický problém: eseje o člověku pozdní doby*. Praha: Československý spisovatel, 1991. ISBN: 80-202-0279-X
- ✓ BĚLOHRADSKÝ, Václav: *Útěk k uniformě a pád pořádku: Švejk jako součást středoevropské literatury*. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 2, s. 33-46
- ✓ BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993. 91 s. ISBN 80-206-0404-9
- ✓ BERNE, Eric: *Jak si lidé hrají*. Přel. Soňa Nová. 2. vyd. Liberec: Dialog, 1992. 199 s. ISBN 80-85194-51-X
- ✓ BINAR, Ladislav: *Filozofie jazykového modelu vyjádření komičnosti v díle Jaroslava Haška*. In Gajda, Stanisław i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 431-437. ISBN 83-86881-27-5
- ✓ BLAŽÍČEK, Přemysl: *Haškův Švejk*. Praha: Československý spisovatel, 1991. 255 s. ISBN 80-202-0294-3
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005. 347 s. ISBN 80-7254-503-5
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *K otázkám symbolické imaginace*. Praha: Karolinum, 1998. 96 s. ISBN 80-7184-546-9
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *S recesí třikrát v recesí*. In *Odvracená tvář humoru*. Liberec – Praha: Dauphin, 1996. 200 s. ISBN 80-860119-21-7
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek 2000. 210 s. ISBN 80-86202-65-8
- ✓ BORECKÝ, Vladimír: *Zrcadlo obzvláštního (z našich mašibů)*. 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 závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1998. 215 s. ISBN 80-902482-2-5
- ✓ CORDUAS, Sergio: Golem, Robot, Švejk. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 44, č.42, 1996, s. 23-37
- ✓ CORDUAS, Sergio: Některé poznámky k možné reinterpetaci Haškova Švejka. In *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada literárněvědná (D)*. Brno: Masarykova univerzita, roč. 30, č. 28, 1981, s. 19-27
- ✓ ČERMÁK, František: *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2004. 341 s. ISBN 978-80-246-0154-0
- ✓ ČERNÝ, František: Dobrý voják Švejk jako komický typ evropského divadla. In *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0782-2
- ✓ ČERNÝ, Václav: Král Ubu a pan Josef Švejk. In *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. 112-118. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ ČERNÝ, Václav: Za hádankami Bohumila Hrabla, pokus interpretační. In *Eseje o české a slovenské próze*. Praha: Torst, 1994. 190 s. ISBN 80-85639-21-1
- ✓ ČERVENKA, Miroslav: O Haškovi a jeho lidovosti. *Česká literatura*. 1963, roč. 11, č. 6, s. 503-505. ISSN 0009-0468
- ✓ ČESKÝ NÁRODNÍ KORPUS – SYN2005. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. Dostupný z WWW: <http://www.korpus.cz>
- ✓ DANEŠ, František: Haškův „Švejk“ a Vachkovo „Bidýlko“ – dva milníky ve vývoji jazyka české prózy. In *Kultura a struktura českého jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 486. ISBN 8024616483486
- ✓ DANEŠ, František: Obhroublost v jazyce a řeči. In *Kultura a struktura českého jazyka*. Praha: Karolinum, 2009. s. 240-245 ISBN 8024616483
- ✓ DANEŠ, František: Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových osudů dobrého vojáka Švejka. *Naše řeč*. 1954, roč. 37, č. 3-6, s. 124-139.
- ✓ DE BONO, Edward: *Pravdu mám já, určitě ne ty*. Praha: Argo, 1998. 295 s. ISBN 80-7203-066-3
- ✓ DOBOSSY, László: Některé prameny Haškova Švejka. Přel. Rossová, Marcela. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 60-63. ISSN 0009-0468
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil. Nedokonalost Haškových Osudů. In *Netrpěná literatura*. Praha: Tors, 2007. s. 255-270. ISBN 978-80-7215-333-6
- ✓ DOLEŽAL, Bohumil: Kdo je Švejk? In *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. 118-122. ISBN 80-85778-38-6

- ✓ DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Praha: Novinář, 1984, 205 s.
- ✓ DYK, Viktor: Hrdina Švejk. *Národní listy*. roč. 68, č. 105, 1928. s. 1, 2
- ✓ EAGLETON, Terry: *Úvod do literární teorie*. Přel. 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 čtvrté kapitoly knihy: ЭМЕРСОН, Кэрол: Карнавал: тела, оставшиеся неоформленными; истории, ставшие анахронизмом. Перевод с английского языка Т. Щитцовой, И. Меджибовской, Д. Панькова. *Диалог. Карнавал. Хронотон: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, roč. 8, č. 2. (19), s. 17–83. ISSN 0136-0132
- ✓ FIEDLER, Jiří: Poznámka o autorovi. In Nušič, Branislav: *Třináct lasek, čtrnáctá smrt*. Praha: Mladá fronta, 1974. Kapka. s. 179-180
- ✓ FILIPEC, Josef; ČERMÁK, František: *Česká lexikologie*. Praha: Academia, 1985. 281 s.
- ✓ FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Přel. Miroslav Petříček. Praha: Český spisovatel, 1993. 268 s. Orientace. ISBN 80-202-0410-5
- ✓ FINK, Eugen: *Oáza štěstí: myšlenky k ontologii hry*. Přel. Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta, 1992. 61 s. ISBN 80-204-0224-1
- ✓ FRAZER, James: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. 1 volume, abridged edition. New York: The Macmillan Co., 1925, 752 s.
- ✓ FREUD, Sigmund: *Vtip a jeho vztah k nevědomí*. Přel. Ondřej Bezdíček. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 2005. 253 s. ISBN 80-86123-21-9
- ✓ FRYE, Northrop: *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971. 404 s. ISBN 0-691-06004-5
- ✓ FRYNTA, Emanuel: Hašek, der Schöpfer des Schwejk. Artia: Praha 1965. 145 s.
- ✓ FRYNTA, Emanuel: Náčrt základů Hrabalovy prózy. HRABAL, Bohumil: *Automat Svět*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 319-331. Doslov k vydání
- ✓ FUČÍK, Julius: Válka se Švejkem. In *Dílo Julia Fučíka, sv. 6, Státi o literatuře*. Praha: Svoboda, 1951. s. 122-23
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Homo citans v evropských literaturách. *Tvar: literární obyděnik*. 2003, roč. 6, č. 16, s. 1., 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ GEORGIEV, Nikola: Parodie obsahu a parodie struktury – „Svejk“ a antiromán. *Česká literatura*. 1966, roč. 14, č. 4, s. 328–334. ISSN 0009-0468
- ✓ GESEMANN, Gerhard: Zur Charakterologie der Slaven. Der problematische Bulgare. *Slavische Rundschau*, 1931, Vol. 3, s. 404-409. Bulharská verze: ГАЗЕМАН, Герхард: Проблематичният българин (Към характерологията на славяните).

LiterNet e-časopis za literatura, kritika u humanitaristika [online]. Květen 2005, roč. 5, č. 5 (66) [cit. 2011-22-07]. Dostupné z <
http://litenet.bg/publish15/g_gezeman/problematicchniat.htm#1>. ISSN 1312-2282

- ✓ GOETHE, Johann Wolfgang von: *Římský karneval*. In BACHTIN, M. Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. s. 369-389. Textová příloha
- ✓ GROSSMAN, Jan: Kapitoly o Jaroslavu Haškovi. In *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991. Orientace. s. 22-31. ISBN 80-202-0323-0
- ✓ HÁJKOVÁ, Alena: K typickým rysům Haškova humoru (Ve srovnání s Poláčkem a Vančurou). *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 85-90. ISSN 0009-0468
- ✓ HÁJKOVÁ, Markéta: Vlastenectví hlavních postav v dílech Aleko Konstantinov – Baj Gaňu a Jaroslav Hašek – Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. *Homo bohemicus (Чешкият Homo bulgaricus)*. бр. 1-2. София: Бохемия клуб, 2001. s. 52-60. ISSN 1312-9252
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. díl 1-2. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 434 s.
- ✓ HAŠEK, Jaroslav: *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. díl 3-4. 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1960. 315 s.
- ✓ HAUSENBLAS, Karel: K výstavbě „postavy“ v prozaickém textu (Na materiálu z děl M. A. Šimáčka a J. Haška). In *Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury* 5. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961, s. 153-163
- ✓ 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.)
- ✓ HOLUB, Norbert: Hašvejk a ženy. *Tvar: literární obtýdeník*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 5. ISSN 0862-657 X
- ✓ HOLÝ, Jiří: Interpretace jako provokace. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č. 8, s. 4. ISSN 1210-0021
- ✓ 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
- ✓ HOŘÍNEK, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha: Scéna, 1992. 160 s. ISBN 80-85-214-12-1
- ✓ HOŘÍNEK, Zdeněk: Paradoxy hry. *Divadelní revue*. 2003, roč. 14, č. 4, s. 3-10. ISSN 0862-5409

- ✓ HRABÁK, Josef: Několik úvah o obecné češtině a vulgarismech v současné české próze. *Naše řeč*. 1962, roč. 45, č. 9/10, s. 289-298. ISSN 0027-8203
- ✓ HRALA, Milan: Grotoska skutečnosti. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel; Zlaté tele*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1980. 528 s. Doslov
- ✓ HRALA, Milan: *Sovětská satirická próza: Zoščenko, Ilf, Petrov, Kolcov*. Praha: Academia, 1966. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 76, sešit 16. 94 s.
- ✓ HRALA, Milan: Velký kombinátor Ostap Bender a jeho tvůrce. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Odeon, 1973. s. 315-325. Doslov
- ✓ HRYCH, Ervín: *Velká kniha světového 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 původ 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, roč. 39, č. 1, s. 28–40. ISSN 0009-0468
- ✓ CHVATÍK, Květoslav: Josef Švejk & Danny Smiřický. *Tvar: literární obtýdeník*. roč. 2, č. 8, s. 1, 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ IVANČEV, Svetomir: Muž, který si tyká se Švejkem. *100+1 zahraniční zajímavost*. roč. 20, č. 7 (duben). 1983, s. 63. Rozmlouval Karel Havlíček
- ✓ IVANČEV, Svetomir: U bulharského překladatele Švejka. *Tvorba*. č. 16 (20.4.), příl. *Kmen*, 1983, s. 9. Rozmlouval Zdeněk Urban
- ✓ JAKOBSON, Roman: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 55-73. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JAKOBSON, Roman: Lingvistika a poetika. In *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 74-105. IBSN 80-85787-83-0
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Hra s vyprávěním. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 119-142. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: K otázce komiky Haškova Švejka In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 272-278.
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Nad Werichovým vyprávění Osudů dobrého vojáka Švejka. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 143-156. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Spor o Švejka. *Literární noviny*. 1965, roč. 14, č. 44, s. 1, 3. ISSN 1210-0021

- ✓ JANKOVIČ, Milan: Svět umíraje rodí. *Orientace: literatura – umění – kritika*. 1966, roč. 1, č. 1, s. 86-87
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Švejk na každém kroku u cíle svého života. In Kliment, Jan (ed.). *Vepřová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 20-26
- ✓ JANKOVIČ, Milan: Švejkova lhostejnost k dějinám. In *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 157-159. ISBN 80-202-0326-5
- ✓ JANKOVIČ, Milan: *Umělecká pravdivost Haškova Švejka*. Praha: NČSAV, 1960. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, roč. 70, sešit 10. 68 s.
- ✓ JUST, Vladimír: Kabaretní činnost Jaroslava Haška. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1, s. 41-50. ISSN 0009-0468
- ✓ JUST, Vladimír: *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984. 304 s.
- ✓ 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. ISBN 80-7106-484-X
- ✓ KAUTMAN, František: Michail Michajlovič Bachtin a jeho studie o F. Rabelaisovi. *Plamen: měsíčník pro literaturu, umění a život*. 1966, roč. 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; KOPŘIVOVÁ, Marie; KUČERA Karel (ed.): *ČESKÝ národní korpus: úvod a příručka uživatele*. Praha: Filozofická fakulta UK, Ústav Českého národního korpusu, 2000. 156 s. ISBN 80-85899-94-9
- ✓ KONSTANTINOV, Aleko: *Baj Gaňu a jiné prozy*. Přel. Hanzová, Zdeňka. Praha: SNKLHU, 1953. 210 s. Předmluvu napsala Hanzová, Zdeňka
- ✓ KOSÍK, Karel: Město a architektonika světa. *Tvar: literární obtýdeník*. 1995, roč. 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
- ✓ KOSÍK, Karel: Hašek a Kafka neboli groteskní svět. In *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. 103-112. ISBN 80-85778-38-6
- ✓ KRÁL, Petr: *Groteska, čili, Morálka šlehačkového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 316 s. ISBN: 978-80-7004-092-8
- ✓ KRÁL, Petr: Švejk – anděl absurdnosti. *Kritický sborník: revue pro literaturu, umění a filosofii*. 1991, roč. 11, č. 4, s.13-20. ISSN 0862-819X

- ✓ KREJČÍ, Karel: *Heroikomika v básnictví Slovanů*. Praha: ČSAV, 1964. 549 s.
- ✓ KRÍSTEK, Michal: Pojetí komična v Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka a ve Vaňkově pokračování Švejk v ruském zajetí a v revoluci. In Gajda, Stanislaw i Brzozowska, Dorota (ed.). *Swiat humoru*. Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2000, s. 439-445. ISBN 83-86881-27-5
- ✓ KUČERA, Jan: Michail Michailovič Bachtin, François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. *Československý časopis historický*. 1977, roč. 25, č. 3, s. 444. ISSN 0045-6187
- ✓ KUDĚLKA, Viktor: Haškův Švejk a Chaplinův Charlie. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 3, s. 242-250. ISSN 0009-0468
- ✓ KULKA, Tomáš: Nesourodost teorií humoru jakožto nesourodosti. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1993, roč. 30, č. 1, s. 1-10. ISSN: 0014-1291
- ✓ KUNDERA, Milan: Jeruzalémský projev: román a Evropa. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 35-46 ISBN 80-7108-258-9
- ✓ KUNDERA, Milan: Zneuznávané dědictví Cervantesovo. In *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005. s. 9-31. ISBN 80-7108-258-9
- ✓ LACINA, Václav: Putování za humorem. In Ilf, Ilja; Petrov, Jevgenij: *Dvanáct křesel*. Přel. Naděžda Slabihoudová. Praha: Svět sovětů, 1959. s. 285-287
- ✓ 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
- ✓ LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert: *A Greek-English Lexicon*. 9th ed. Oxford: University Press, 1996. 2111 s. ISBN 0-19-864214-8
- ✓ MARLOW, Frank: Triumf Dobrého vojáka. *Proměny*. 1984, roč. 21, č. 1, s. 157-162
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Haškův Švejk v ohnisku vědních systémů. *Tvar: literární obydění*. 2000, roč. 11, č. 21, s. 4-5. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Mírné experimenty v mezích švejkologie. *Tvar: literární obydění*. 2003, roč. 14, č. 8, s. 4. ISSN 0862-657 X
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Švejkova interpretační anabáze. In *Filmový sborník historický I*. Film a literatura. Praha: Český filmový ústav, 1988. s. 173-194
- ✓ MATHAUSER, Zdeněk: Vědecké kouzlo Michaila Bachtina. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1982, roč. 19, č. 1, s. 59-62. ISSN: 0014-1291
- ✓ 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: Haškův svět mystifikace. In Janáčková, Jaroslava; Hrabáková, Jaroslava (ed.). *Česká literatura na předělu století. 2.*, upr. vyd. Jinočany: H&H, 2001. 191-222. ISBN 80-86022-82-X
- ✓ MĚŠŤAN, Antonín: Ještě jednou o Švejkovi. *Proměny*. 1982, roč. 19, č. 2, s. 25-28
- ✓ MEYER, Holt: Švejkovo přiznání (Psaní a písemnosti v Haškově textu). In *Světová literárněvědná bohemistika. Sv.2. Úvahy a studie o české literatuře. Materiály z I.kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 28.-30.června 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, roč. 8, č. 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, roč. 34, č. 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
- ✓ OLBRACHT, Ivan: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. In *O umění a společnosti*. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 178-181
- ✓ ORLICKÝ, Jan: *Záhady komična: teorie komična, vtipu, gagu a smíchu*. Praha: Futura 2003. 262 s. ISBN 80-85523-93-0
- ✓ OUŘEDNÍK, Patrik: Sláva hovním: k jednomu aspektu Gargantuy a Pantagruela. *Literární noviny*. 1994. roč. 5, č. 46, s. 6. ISSN 1210-0021
- ✓ OUŘEDNÍK, Patrik: *Šmírbuch jazyka českého: slovník nekonvenční češtiny 1945-1989*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005. 501 s. ISBN 80-7185-638-X
- ✓ PARROTT, Cecil Sir: Nenapravitelný bohém. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 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
- ✓ PETŘÍČEK, Miroslav: Eužen Fink a jeho kosmologická filozofie. In Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993. Orientace. s. 7-18. Úvod. IBSN 80-202-0410-5
- ✓ PETŘÍČEK, Miroslav: Humor a satira. *Literární noviny*. 1992, roč. 3, č.50, s. 4. ISSN 1804-5596
- ✓ PETŘÍČEK, Miroslav: Od komiky k humoru. *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 15, s. 7. ISSN 1210-0021
- ✓ POČEPCOV, Georgij: *Language and humour*. Kiev: Vyšča škola, 1981. 326 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: Boje o Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 1. s. 5-32. ISSN 0009-0468

- ✓ PYTLÍK, Radko: *Fenomenologie humoru, aneb, Jak filozofovat smíchem*. Praha: Emporius, 2000. 119 s. ISBN 978-80-86346-04-5.
- ✓ PYTLÍK, Radko: Haškova ironie dějin. In Kliment, Jan (ed.). *Vepřová historie: mezinárodní konference Hašek a Švejk – humor tisíciletí*. Lipnice nad Sázavou: Atelier K + K, 2003, s. 11-14
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Jaroslav Hašek*. Praha: Československý spisovatel, 1962. 139 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Kniha o Švejkovi*. Praha: Československý spisovatel, 1983. 479 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Lidský profil Jaroslava Haška*. Praha: Československý spisovatel, 1979. 271 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Švejk dobývá svět*. Hradec Kralové: Kruh, 1983. 98 s.
- ✓ PYTLÍK, Radko: Švejk jako literární typ. *Česká literatura*. 1973, roč. 21, č. 2, s. 131-152. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: *Toulavé house: život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. 3. vyd. Praha: Emporius, 1998. 308 s. IBSN 80-901980-6-6
- ✓ PYTLÍK, Radko: Umělecké možnosti komiky. *Česká literatura*. 1964, roč. 12, č. 6, s. 441-464. ISSN 0009-0468
- ✓ PYTLÍK, Radko: Vznik satirického typu v tvorbě Jaroslava Haška. In *O české satíře: sborník statí*. Praha: SPN 1959. s. 259-271
- ✓ PYTLÍK, Radko; LAISKE, Miroslav: Bibliografie Jaroslava Haška soupis jeho díla a literatury o něm. Praha: SPN, 1966. 335 s.
- ✓ 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: *Jasnozřivý genius a jeho slepý prorok*. In *Slova a ticho*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 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: Největší vášeň 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
- ✓ SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. 328 s. IBSN 80-7294-069-4
- ✓ SOLDÁN, Ladislav: K interpretaci Haškova Švejka. *Česká literatura*. 1983, roč. 31, č. 3, s. 237-241 ISSN 0009-0468

- ✓ 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.
- ✓ SVATOŇ, Vladimír: Dvojí 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
- ✓ SVATOŇ, 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
- ✓ 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. ISBN 80-7308-051-6
- ✓ SVATOŇ, 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
- ✓ SVATOŇ, Vladimír; HODROVÁ, Danela: Literatura a problém tvůrčího subjektu. In *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. s. 445-465. Doslov.
- ✓ 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.
- ✓ ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003. 287 s. ISBN 80-7304-026-3
- ✓ ŠPIDLA, Kryštof: Hospodská historka – pokus o vymezení žánrové formy. *Tvar: literární obyděnik*. 2002, roč. 5, č. 3, s. 5. ISSN 0862-657 X
- ✓ 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, 763 s.
- ✓ TOMAN, Jindřich: Futurismus, dadaismus nebo poetismus: poznámky o Švejkovi. *Proměny*. 1981, roč. 18, č. 2, s. 26-32
- ✓ TRÁVNÍČEK, Jiří: Kterýho Švejka, paní Müllerová? *Tvar: literární obyděnik*. 1991, roč. 2, č. 34, s. 14. ISSN 0862-657 X

- ✓ TZARA, Tristan: Manifest o lásce slabé a o lásce hořké. In De Micheli, Mario: *Umění avantgardy dvacátého století*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: SNKLU, 1964. Edice Teorie a kritika. s. 265-273
- ✓ VANČURA, Vladislav: O nadávkách. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972, s. 98-99
- ✓ VANČURA, Vladislav: Poznámka o humoru. In *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972. s. 75-80
- ✓ VLAŠÍN, Štěpán (ed.) a KOLEKTIV: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977. 472 s.
- ✓ АЛЕКСАНДРОВА, Ирен: Стабилност и безпокойство в "Бай Ганьо". *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Leden 2008, roč. 8, č. 1 (98) [cit. 2011-10-11]. Dostupné z <http://liternet.bg/publish22/i_aleksandrova/stabilnost.htm>. ISSN 1312-2282
- ✓ АНТОВ, Пламен: „Бай Ганю” – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Listopad 2006, roč. 8, č. 11 (84) [cit. 2011-10-17]. Dostupné z <<http://liternet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282
- ✓ АРНАУДОВ, Михаил: Алеко Константинов. In А. Вачева (ed.). *Библиотека "Български писатели"*, díl V. Варна: LiterNet, 2004. [online]. Dostupné z: <http://liternet.bg/publish9/marnaudov/bpisатели/5/akonstantinov.htm> [cit. 16.10.2011]
- ✓ БАРТ, Ролан: Смерть автора. In *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*: Москва: Прогресс, 1989. s. 384-390. ISBN 5-01-004408-0
- ✓ БАХТИН, Михаил: Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). In *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. s. 484-495.
- ✓ БАХТИН, Михаил: Слово в романе. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 72-233
- ✓ БАХТИН, Михаил: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература, 1965. 527 s.
- ✓ БАХТИН, Михаил: Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 233-407
- ✓ БАХТИН, Михаил: Эпос и роман. О методологии исследования романа. In *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература 1975. s. 447-483
- ✓ БОРИСОВ, Сергей: Эстетика «черного юмора» в российской традиции. In К. Г. Исупов (ed.). *Из истории русской эстетической мысли: межвузовский сборник*

научных трудов. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; Образование, 1993, s. 139-153. ISBN 5-233-00085-5

- ✓ ВАГАПОВА, Наталия (ed.) и КОЛЛЕКТИВ: *Бранислав Нушич. Библиографический указатель*. Москва: Универзитска библиотека „Светозара Марковића” – Београд; Всесоюзная Государственная библиотека иностранной литературы – Москва, 1990. 399 s.
- ✓ ВАЗОВ, Иван: *Чичовци: галерия от типове и нрави български в турско време*. София: Български писател, 1962. 104 s.
- ✓ ВАЧЕВА, Албена: “Бай Ганьо”: неканонично. In *Модерна география на културата. Родно и чуждо*. (ed. А. Вачева), Варна: LiterNet, 2005. [online]. [cit. 2011-10-28]. Dostupné z: <http://litenet.bg/publish4/avacheva/nekanonichno.htm>
- ✓ ВАЧЕВА, Албена: Бай Ганьо: жанрови предизвикателства. In *Просветеният смях: интердисциплинарна научна конференция*. Софийски университет, 2-3 април 2004. [online]. [cit. 2011-10-09]. Dostupné z: <http://www.bulgic18.com/smehat/vacheva.htm>
- ✓ ВЛАДИМИРОВ, Георги: Храната и храненето като идентификационни кодове в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet e-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Červenec 2001, roč. 3, č. 3-4 (16-17) [cit. 2011-02-11]. Dostupné z < <http://litenet.bg/publish3/gvladimirov/aleko.htm>>. ISSN 1312-2282
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола. Пародия на съдържанието – пародия на структурата („Швейк” и антироманът). In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. кн. 2. s. 84-106
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Заекващият диалог. In *Тревожно литературознание*. София: Просвета, 2006. s. 175-209. ISBN: 954-01-1876-X
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Името на розата и на тютюна: "Бай Ганьо" и "Тютюн" – междутекстов анализ*. София: Издателство на БАН, 1992. 52 s. ISBN 954-430-143-7
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански – благослов или проклетие за своите народи? Или нещо друго? In *Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев)*. София: Чешки център и Бохемия клуб, 1997. 28 s.

- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Йозеф Швейк и Ганьо Балкански. In *Българска хашекиада. Сборник по случай 60-год. от рождението на проф. д-р Никола Георгиев*. София: Бохемия клуб, 1997. кн. 2, s. 16-20.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Малапропизмите в речта и художествената литература. In *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. s. 102-115 Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Нова книга за българския народ*. София: УИ „Св. Климент Охридски”, 1991. 132 s.
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Остап Бендер и неговите бендеризми. In *Мнения и съмнения: По дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. s. 294-333. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Пропасти и мостове на междутекстовостта*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски”, 1999. 152 s. ISBN 954-423-165-X
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Синовете на турски поданици. In Кл. Протохристова, А. Личева, О. Ковачев (ed.). *Идентичности, отражения, игри (Юбилеен сборник в чест на проф. С. Хаджикосев)*. София: УИ “Св. Климент Охридски”, 2004, s. 375-405. ISBN 954-07-1883-X
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Смехът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999, 464 s. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: Смехът на Хашек през сълзите на преводача. In *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. s. 334-357. ISBN 954-9602-10-9
- ✓ ГЕОРГИЕВ, Никола: *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ "Св. Климент Охридски" 1992. 116 s. Библиотека език и литература. Издава Съюз на филолозите българисти.
- ✓ ЖУКОВ, Дмитрий: *Бранислав Нушич*. Москва: Издателство „Искусство”, 1972. Жизнь в искусстве. 378 s.
- ✓ ИВАНОВ, Вячеслав: К семиотической теории карнавала как инверсия двоичных противопоставлений. In *Труды по знаковым системам. VIII*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1977. s. 45-64
- ✓ ИЛЬФ, Александра: Комментарий не излишни. *Вопросы литературы*. 2005, гоѝ. 49, ѝ. 6, s. 273–310. ISSN 0042-8795
- ✓ ИЛЬФ, Илья; ПЕТРОВ, Евгений: *Двенадцать стульев*. Москва: Высшая школа, 1982. 304 s.

- ✓ ИЛЬФ, Илья; ПЕТРОВ, Евгений: *Золотой теленок*. Москва: Высшая школа, 1982. 321 s.
- ✓ КАМЮ, Албер: *Чужденецът. Митът за Сизиф. Чумата. Падането*. София: Народна култура 1982. 495 s.
- ✓ КАСИМОВ, Рафи: Поэтика карнавала и переходных ритуалов: Размышления по поводу понятия «карнавал». *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1995, гоџ. 4, џ. 3. (12), s. 6-5
- ✓ КОНСТАНТИНОВ, Алеко: *Бай Ганьо: невероятни разкази за един съвременен българин*. София: Български писател, 1966. 156 s.
- ✓ КОНСТАНТИНОВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, s. 353-367
- ✓ КОТЕВ, Любомир: *Оптимистична теория за Бай Ганьо; Чичовци*. София : Захарий Стоянов, 2009. 326 s. ISBN 978-954-09-0232-6
- ✓ КРЪСТЕВА, Илиана: Структура и смисъл на "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. In *Български език и литература*. 2001, гоџ. 44, џ. 5-6, s. 28-40. ISSN 0323-9519
- ✓ ЛОСЕВ, Алексей: *Гомер*. Москва: ГУПИ, 1960. 352 s.
- ✓ ЛОТМАН, Юрий: *Семиосфера*. С. Петербург: Искусство – СПб, 2000. 704 s. ISBN 5-210-01488-6
- ✓ ЛУКАЧ, Георг: Теория романа. In *Новое литературное обозрение*. 1994, гоџ. 3, џ. 9. s. 19-78 ISSN 0869-6365
- ✓ МАМАРДАШВИЛИ, Мераб: *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Второе издание. Москва: Лабиринт, 1994. 90 s. ISBN 5-87604-019-3
- ✓ МИХАЛЧЕВ, Димитър: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, s. 353-367
- ✓ МУКАРЖОВСКИЙ, Ян: Комическое. In *Исследования по эстетике и теории искусства*. Пер. Ю.М. Лотман и О.М. Малевич. Москва: Искусство, 1994. s.188-190. ISBN 5-210-01299-9
- ✓ НАЗИНЦЕВ, Владимир: Смеховая синергетика мира. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1997, гоџ. 6, џ. 1. (18), s. 34-60. ISSN 0136-0132
- ✓ НЕДЕЛЧЕВ, Михаил: Двумоделността на „Бай Ганьо“. In *Страници за Алеко Константинов*. Варна: Андина, 1991. s. 162-174. ISBN 954-432-005-9

- ✓ НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: *История образа Швейка. Новое о Ярославле Гашеке и его герое*. Москва: Издательство «Индрик», 1997. 170 с. Серия «Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН», кн. 7. ISBN 5-85759-049-3
- ✓ НИКОЛЬСКИЙ, Сергей: Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека (к 100-летию со дня рождения Гашека). In *Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации*. Москва, Наука, 1983. с. 315-328
- ✓ НИЧЕВ, Боян: *Бранислав Нушич*. София: Издательство на БАН, 1962. 292 с.
- ✓ НУШИЧ, Бранислав: *Аутобиографија: предговор, поговор, двадесет и три исписане и једна неисписана глава*. Београд: Одбора за Нушичеву прославу, 1924. 364 с.
- ✓ ПЕНЧЕВА, Анжелина: Скатософия – размисли върху една антология и отвъд нея. *LiterNet е-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Квѐтен 2004, гоџ. 6, џ. 5 (54) [cit. 2009-02-01]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>>. ISSN 1312-2282
- ✓ ПЕТКАНОВ, Константин: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, с. 353-367
- ✓ ПИРС, Чарльз: *Избранные философские произведения*. Москва: Логос, 2000. 448 с. ISBN 5-8163-0014-8
- ✓ ПРОПП, Владимир: *Проблемы комизма и смеха*. Санкт Петербург: Алетейя, 1997. 282 с. ISBN 5-89329-051-8
- ✓ РАДЕВ, Иван: Тази повест-шедьовър на българската литература. In Ив. Вазов: *Немили-недраги. Чичовци*. В. Търново: Слово, 1995. с. 99-106. ISBN 954-439-348-X
- ✓ РОТТЕРДАМСКИЙ, Эразм: *Похвальное слово глупости*. Москва – Ленинград: АCADEMIA, 1931, 239 с.
- ✓ СТЕФАНОВ, Валери: Как говори Швейк. In *Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. (Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-год. от рождението на проф.д-р Никола Георгиев)*. София: Чешки център и Бохемия клуб, 1997. 28 с.
- ✓ СТЕФАНОВ, Валери: Преносвачът на граници (Етюди върху “Бай Ганьо” и чуждостта). *Литературен форум*. 2002, гоџ. 59, џ. 18, с. 7, 5. ISSN 0861-2153
- ✓ СТОЯНОВ, Валентин: Комуникативни и художествени употреби на езика на тялото, жестовете и мимиките в "Бай Ганьо" от Алеко Константинов. *LiterNet е-списание за литература, критика и хуманитаристика* [online]. Duben 2004, гоџ. 4, џ. 4 (53) [cit. 2012-23-02]. Dostupné z <<http://litenet.bg/publish11/vstoianov/komunikativni.htm>>. ISSN 1312-2282

- ✓ ТАХО-ГОДИ, Елена: „Поэтика порога” у М.М.Бахтина. *Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журнал научных разысканий о биографии, теоретическом наследии и эпохе М.М. Бахтина*. 1995, гоџ. 6, џ. 1. (18), s. 61–69. ISSN 0136-0132
- ✓ ТОДОРОВ, Илия (ed.) и КОЛЕКТИВ: *Алеко Константинов (1863 - 1897) био-библиографски указател*. София: Народна Библиотека "Кирил и Методий", 1983. 198 s.
- ✓ ТОДОРОВ, Цветан: *Поетика на прозата*. Прев. Албена Стамболова. 2. изд. София: Издателска къща ЛИК 2004. 207 s. ISBN 954-607-633-3
- ✓ ТОКАРЕВ, Сергей и КОЛЛЕКТИВ: *Мифы народов мира*. Москва: Советская энциклопедия, 1982. том второй. 718 s.
- ✓ ТРОНСКИЙ, Иосиф: *История античной литературы*. Москва: Высшая школа 1988. 464 s. ISBN: 5-06-001251-4
- ✓ ТЫНЯНОВ, Юрий: Теория пародии. In *Поэтика. История литературы*. Москва: Кино, 1977, s. 198-226.
- ✓ УОЛЛ, Энтони: Фрагменты карнавала: по поводу отрывка из Гераклита. In *Бахтинские чтения II: Материалы Международной научной конференции Витебск, 24–26 июня 1996 г.* Витебск: Издательство Витебского университета, 1998. с. 131-140. Приложение к журналу „Диалог. Карнавал. Хронотоп”, Серия „Со-бытие в науке”. Выпуск 3. ISBN 985-125-007-5
- ✓ УСПЕНСКИЙ, Борис: *Поэтика композиции*. Москва: Азбука, 2000. 348 с. Серия АСАСЕМІА. ISBN: 5-267-00280-1
- ✓ ЦАНЕВ, Георги: Бай Ганю и характерологията на българина (дискусия). *Философски преглед*. 1930, гоџ. 2, џ. 4, s. 353-367
- ✓ ЦУРАКОВА, Фани: „Ако не намерите въже, обесете го с чаршаф”. *Общество и право*. 1992, год. 14, кн. 1, с. 27-29. ISSN 0204-8523
- ✓ ЧУКОВСКИЙ, Корней: *Живой как жизнь – рассказы о русском языке*. Москва: Молодая гвардия, 1962. 229 s.
- ✓ ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 s. Studia philologica. ISBN 5-94457-082-2
- ✓ ЩЕГЛОВ, Юрий: Романы И. Ильфа и Е. Петрова. *Спутник читателя*. том 1. и 2. *Wiener slawistischer Almanach*. Sonderband 26/1 und 26/2. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1990 – 1991. 712 s.
- ✓ ЩЕГЛОВ, Юрий: Семиотический анализ одного типу юмора. In *Семиотика и информатика*. 1975, џ. 6, s. 165-198
- ✓ ЯКОБСОН, Роман: О лингвистических аспектах перевода. In Комиссаров, Вилен (ed.). *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Москва: Международные отношения, 1978, s. 16-24

- ✓ ЯКОБСОН, Роман: *Язык и бессознательное*. Москва: Гнозис, 1996. 248 s. ISBN 5-7333-0492-8
- ✓ ЯНЕВ, Симеон: Бай Ганьо – нашият непознат. In *Съвременни прочити на класиката. Нови изследвания върху българската литература*. София: Ариадна, 1998. s. 51-71. ISBN 954-9660-02-8
- ✓ ЯНЕВ, Симеон: *Пародийното в литературата*. София: Наука и изкуство, 1989. 188 s.

Seznam bibliografie rámcově dodržuje pokyny metodické příručky ***Metody citování literatury a strukturování bibliografických záznamů 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. Příručka je schválena *Odbornou komisí pro otázky elektronického zpřístupňování 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 plagiátů*“.