

Josef Švejk v situaci moderního románu

Tomáš Kubíček

Myslím, že klíčové slovo pro Haškova Švejka je paradox. A slovo paradox bych chtěl postavit proti tradičnímu slovu, které je se Švejkem spojováno, a tím je absurdita. Jaký je ale mezi nimi rozdíl? Základní, budují totiž dvě odlišné estetiky, dva odlišné fikční světy. Ve světě absurdity lidské jednání nedává a neprodukuje smysl. To je svět Kafkův, s nímž Švejk bývá často spojován. Přes všechny protiklady jsou to právě tyto dva světy, které vykazují shodu. To je tradiční spojení, které bych však chtěl nyní opustit. Ve světě Kafkova *Procesu* člověk, tedy Josef K., aktivně spolupracuje na mechanismu moci a přijímá pravidla či se je dokonce pokouší spoluvytvářet s naléhavým přesvědčením, že mechanismus moci má smysl, který on pouze ze své perspektivy nechápe. Tato aktivní spolupráce je destruktivní ve vztahu k člověku. Josef K. spolupracuje se svými katany, a teprve záblesk iracionality, spojený s primárním pudem sebezáchovy, jej v samém závěru povídky přiměje k obranému gestu: „Logika je sice neotřesená, ale člověku, který chce žít, neodolá,“ říká Kafka. Je však už příliš pozdě: „Kde je soudce, jehož nikdy nespátřil? Kde je vysoký soud, k němuž se nikdy nedostal? Zvedl ruce a roztáhl všechny prsty. Ale na K-ův chřtán se položily ruce jednoho z pánů, zatím co druhý vrazil nůž do srdce a dvakrát jej tam obrátil.“ (Kafka 1964, s. 226)

Svět paradoxu je světem, který navzdory absurditě dává smysl, který si navzdory absurditě smysl uchovává. Důsledek je v případě Švejka zřejmý. Destrukce se obrací. Je to mechanismus moci, který se nárazem na konkrétního člověka hroutí. Josef Švejk není vítězem, souboj s dějinami není možné vyhrát, ale není ani poraženým. Kdybych si měl pomoci metaforou, pak bych použil slova, jimiž Hašek zakončil své vyprávění *Dobrý voják Švejk v zajetí*, textu, který časově předchází *Osudům dobrého vojáka Švejka*: „A dobrý voják Švejk šel do zajetí otočen zády k říši a černožlutému dvojhlavému orlu, kterému počalo vypadávatí peří...“ (Hašek 1973, s. 73). Stroj dějin, který s člověkem počítá jen jako s mechanickým elementem bez vlastní vůle, který ve svém soukolí rozpouští identitu člověka, se zadrhl a začíná skřípat. Stává se lhostejným.

Navrhuji číst Švejka jako důmyslnou hru paradoxů. A paradox ať je vnímán jako strategie kompoziční i tematická. Formální i ideová. Ale protože lze jen těžko jedno od druhého odlišit a oddělit, mluvmе raději o tvaru. O celku fikčního světa.

A první paradox vzniká už v souvislosti s pretexty Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*. Literární kritika si už povšimla nápadné Švejkovy proměny mezi textem *Dobrý voják Švejk v zajetí* z roku 1917 a pozdějším textem *Osudů*. Zatímco první text je právem označován jako pamflet a tomu podřizuje i svoji významovou výstavbu, druhý text je mnohem nejasnější. Zatímco první je v žánru satiry doslovnější a vypravěč často neváhá jednoznačně komentovat jednání svých postav, druhý přesouvá doslovení do roviny čtenářské interpretace. Tento ústup z prostoru pamfletické satiry však současně znamenal, a v mnoha případech stále znamená, neochotu sestoupit pod první významový plán vyprávění. Ostatně to konstatuje už Hašek v doslovu k *Osudům*. A jeho slova by měla být pro čtenáře varováním: „Nevím, podaří-li se mně vystihnout touto knihou, co jsem chtěl. Již okolnost, že slyšel jsem jednoho člověka nadávat druhému: Ty jsi blbej jako Švejk, právě tomu nenasvědčuje.“ (Hašek 1983, s. 253). Slyším v té větě zaznívat obavy, a zdá se, že oprávněné, že čtenář nebude ochoten sledovat Haška, že nebude ochoten sestoupit za ním pod povrch světa příběhu. Hašek se bojí, že nebude pochopen. A za touto obavou se odkrývá pocit moderního romanopisce. Toho, jenž přijímá dobový Brochův výrok, jímž označuje základní charakter a podmínku moderního románu: *Román, který nepoznává, je nemorální*. Moderní román se v tomto výroku ukazuje jako specifický nástroj poznání. Poznání, za nějž je však spoluzodpovědným čtenář. Theodor Adorno říká, že moderní román překročil estetickou hranici. Hranici, která čtenáře bezpečně oddělovala od světa románu. Moderní román přetváří čtenáře v toho, kdo je spoluzodpovědným za pojmenování smyslu. Smysl tak není mimo čtenáře, ale je součástí vztahu mezi textem a recipientem. Smysl moderního románu je součástí zápasu o smysl. A Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* tímto rozhodnutím souzní s estetikou moderního románu.

Dvojsmyslnost či neredukovatelnost významu na jeden smysl je rovněž součástí estetiky moderního románu. A u Haška ji můžeme sledovat jak v případech jednotlivých promluv (například rozhodnutí mobilizovat duševně choré komentuje vypravěč slovy: „Celkem však vzato měl dr. Berger pravdu. Proč by blázni nemohli chránit Rakousko.“), tak i jako součást jednání postav a producenta dějového a tematického plánu. Už na této rovině tak Hašek ukazuje, že součástí významové výstavby fikčního světa je více než jeden smysl. Do hry se dostává figura ironie, rodná sestra paradoxu, tak důležitá pro moderního romanopisce.

Ostatně samotná postava Švejka je budována na principu ironie. Je to rovněž moderní ironie, která vzniká ve střetu mezi racionálním a iracionálním. Švejk je ztělesněním náhody, a tedy zosobněním iracionality, na kterou narazí rozumem ovládaný mechanismus dějin. Přehledná kauzalita dostává trhliny. Zdá se, že nepočítala s člověkem. Pokouší se o zacelení těchto trhlin – to jsou všechny ty snahy představitelů státní byrokracie vyrovnat se s fenoménem Švejk – a produkuje

nesmysl. Tento nesmysl má však zpětnou účinnost a rozbíjí logiku mechanismu ještě i před nárazem na tento iracionální dynamit.

Tradičně se Švejk označuje za antihrdinu a jako by se sám takovému přístupu nabízel. Ostatně antihrdinství na sebe bere spolu s archetypem pikara. Švejk je však paradoxně velmi aktivní postavou, podílí se na ději, vyžaduje reakce ostatních postav, přestavuje koryto událostí a vnucuje mu nový směr. Ani jednoduché spojení s archetypem pikara tu nefunguje. Hašek rozvrací základní vztah mezi sluhou a pánem. V tradičních pikareskních románech dochází k záměně těchto rolí. Ze sluhy se stává faktický pán, a pán ve skutečnosti slouží. Ale Švejk, přestože mnohonásobný sluha, ve skutečnosti ani neslouží, ani se nechápe role pána. Už tento paradox ukazuje, že i tradiční čtení Švejka přes schematismus literárních archetypů troskotá a tato podoba fikčního světa nabádá čtenáře, aby četl vyprávění pozorněji a bez předsudků. Ostatně i skutečnost, že Hašek převrátil vztah mezi centrem a periferií, je v této souvislosti dostatečně výmluvná. Švejk není jen ústřední postavou vyprávění, ale je středem celého světa. Světa, který neustále komentuje a interpretuje. Pro každý jev má připravenou historku. A Hašek zde zakládá ironickou hru s podobenstvím. Švejkova podobenství však paradoxně nic nevysvětlují, naopak význam se v jejich důsledku stává ještě nejasnějším, velká událost se banalizuje a rozměňuje v řeči.

Ještě jednu zprávu k nám však vysílají Haškovy pretexty. A mám teď na mysli ty, které vznikají jako součást jeho angažovaných vystoupení v době jeho politické práce v Rusku. Například dne 12. listopadu 1916 oslovuje Hašek zajaté Čechy v okolí Šáren. Ne poprvé a ne naposledy se zde objeví typická reprezentace rakouskouherského mocnářství. Není v ní ani špetka laskavosti, ani špetka smířlivosti. Rakousko je stát, který musí být rozbit, důvod je zřejmý: „V hlavě / rakouskouherského/ státu byli vždy nízcí egoisti. (...) Byli to ozbrojení proroci násilní ne slovy, ale mečem. Na nás jest vyraziti jim meč z ruky. A k tomu není třeba dlouhých slov. Dnes každý ví, co má dělat.“ (Hašek 1973, s. 347)

Hašek věděl, co má dělat, angažuje se za Ruský stát a za ruskou revoluci a pokouší se apelovat z pozice vysokého morálního postoje na české vojáky v Rusku a přesvědčuje je, aby se stali součástí československých oddílů, které mají vzniknout při Rudé armádě. Jeho apel jde na hranici patosu, kýčového zjednodušení, argumentuje se tu morálkou a pravdou, ta je jen jediná a nediskutuje se o ní. Že by tento morální postoj zcela zmizel z prostoru fikčního světa Švejka? Naopak, a doslov prvního dílu je toho jasným dokladem. Hašek zde otevřeně mluví o falešné morálce soudobé společnosti, o lidech, kteří se pozastavují nad silným výrazem a které proto skutečný život překvapuje, takovýto slabí lidé jsou podle něj zbabělci a škodí kultuře, charakteru i národu. Dělá to tedy Hašek svým oblíbeným způsobem, sarkazmem a ironií, ale ukazuje zřetelně, že tato slova v rejs-tříku má a že mu na nich i v souvislosti s Josefem Švejkem záleží. Zopakujme si ta slova ještě jednou: skutečný život, slabost, zbabělost, kultura, charakter, národ.

Jestliže jsem odmítl tradiční paralelu s Kafkou, rád bych nyní nabídl jinou paralelu, která mi pomáhá pochopit Haškovu pozici ve světě moderního románu. Zdá se mi, že jak tvarově, tak myšlenkově má k Haškovi nejbližší James Joyce. Na první pohled jakoby snad nebylo nic vzdálenějšího než tyto dva autoři.

Možnosti jejich spojení se však ukazují už na rovině formální výstavby textu. Joyce zvolil pro svého Štěpána proud vědomí. Je to technika, která zavádí do středu fikčního světa subjekt. Svět se proměňuje v kaleidoskop vjemů, myšlenek a asociací. Řád a kauzalita jsou tímto způsobem formálně rozbity. Walter Benjamin v esejí *Vyprávěč* píše o dobově pocíťované neschopnosti vyprávět. Tváří v tvář válečné zkušenosti člověk zjišťuje, že není schopen převést viděné či prožité do podoby přehledného a zobecňujícího vyprávění. Benjamin o této situaci, kdy, jak říká, se z bitevních polí vracejí oněmělí lidé, mluví jako o krizi vyprávění: moderní člověk ztratil schopnost zobecnit a předat svoji zkušenost, na této schopnosti však je založena civilizace. Okamžik krize vyprávění je okamžikem krize moderního světa.

A z okamžiku krize se rodí Štěpán Dedalus. Nezobecňuje, nenárokuje si právo na přehledné a uspořádané vyprávění, ale ještě stále může svědčit. Přehlednost světa se rozbila, vytratil se z něho řád, ale pro moderního romanopisce je tato situace jen výzvou k vytvoření nové estetiky, která by se s touto novou situací vyrovnala a stvořila pro ni odpovídající reprezentaci. A z okamžiku této krize se rodí i Josef Švejk. Oba, tedy Štěpán i Josef, jsou přitom výrazem rozchodu se společností, jejíž prázdné morální pojmy demaskují; a oba spojuje osamocení.

Na rozdíl od Joyceho nezvolil Hašek jako formální princip výstavby tohoto světa proud vědomí, ale zdá se, že asociativní proud promluv Josefa Švejka má zcela stejnou funkci. I on v důsledku fragmentalizuje skutečnost a ironizuje klasickou podobu velkého vyprávění. V obou případech se tak základním výrazovým prostředkem stává řeč, slovy Thomase Manna z jeho románu *Vyvolený* bychom ji mohli označit jako „řeč samu o sobě, prosazující se absolutně“ (Mann 1974, s. 9). Je to jazyk, který opouští subjekt, ale důsledkem jeho osvobozeného pohybu je, že jej umožňuje znovu obsáhnout v nové celistvosti. Ale, opět a jen zdánlivě paradoxně, je tato řeč výrazem aktuálně pocíťované potřeby subjektivizace. A i v Haškově románě zabírá přímá řeč postav nezvykle mnoho místa na úkor tradičního vyprávěče a úzce souvisí s dobovou snahou moderního románu po zavedení subjektu do vyprávění.

Řeč v obou případech souvisí i s podobou moderní reprezentace času v románu. Zavádí totiž do vyprávění čas jako aktuálně prožívanou skutečnost. V této podobě se staví proti tradičnímu románovému času, který zná jen minulost. Aktuální čas, který znezřetelňuje kauzální vazby a spolu s asociativností zvyšňuje nahodilost, přetváří skutečnost do podoby pásma.

Funkčním principem výrazových prostředků Joyceho i Haška je zachycení chaotičnosti světa, z něhož se vytrácí smysl jako jakýsi nadosobní řád. Co zůstává, je všednost, která se však monumentalizuje a získává charakter nového mýtu.

Součástí Joyceho estetiky se stávají etické otázky. Když Štěpán Dedalus odchází v závěru *Portrétu umělce v jinošském věku* z Irska, říká: „Nebudu sloužit tomu, več sám už nevěřím, ať už si to říká domov, vlast nebo církev; a v životním nebo uměleckém způsobu se zkusím vyjadřovat co nejsvobodněji a neúplněji a bránit se budu zbraněmi, které si sám zvolím: mlčením, vyhnanstvím a lstí.“ (Joyce 1983, s. 286) Štěpán tím odmítá vyprázdněný axiologický systém světa, který ho obklopuje, aby jen zdánlivě paradoxně na samý závěr *Portrétu umělce* zvolal: „Buď zdrav životě! Pomiliónté jdu prožít skutečnost a v duševní kovárně ukout nestvořené svědomí svého národa.“ (Joyce 1983, s. 293)

Zdá se mi, že podobně zbraně si zvolil i Josef Švejk a to, co se Joyce chystá ukout v podobě Odyssea, je druhým významovým plánem fikčního světa Josefa Švejka. Tím plánem, na který čtenáři tak neochotně a váhavě přistupují.

K proměně Švejka v českého Štěpána Dedala došlo paradoxně v Rusku. Její první, ještě hrubou podobu, můžeme nalézt v povídkách ze zajetí. Jestli byl tedy Švejk před válkou postavou více směšnou a jeho směšnost se přelévá na společnost, v druhé etapě je účinnější, protože už není jeho úkolem jen zesměšňovat. Teprve v *Osudech* však našel svoji definitivní podobu. Stává se postavou, v níž je něco z Odyssea i Ahasvera. Postavou, která je povolána do války a nechává za sebou bezpečí domova, bezpečí tradičního světa a putuje zpět, aniž by měla možnost se vrátit. Domov je totiž v moderním románu iluzivní prostor. Součástí výrazového gesta Haškovy postavy se nyní stává tajemství. Nikdy si nebudeme jisti, jaký je vztah mezi tím, co Švejk dělá, co říká a tím, co si skutečně myslí. A jeho smích není smíchem, který by zasahoval jen objekt, ale obrací se i proti čtenáři. Není to nevážený smích, je to smích krutý. Je to smích plný paradoxů. Což je způsobeno tím, že věci a děje, které Švejkova řeč nabízí jako směšné, ve skutečnosti směšné nejsou, jsou spíše tragické a mění smích v krutý smích. Je to smích, který není ani vážný, ani nevážený. Stojí v paradoxním sepětí obou. Je znevažující. A pobavený čtenář musí současně trnout nad tím, co se ocitá v dosahu smíchu. My, znalí dvojdomé povahy Haškova světa, se už nedivíme. A je to právě tento paradox a toto strnutí, co zakládá specifickou morálku Haškova románu. To je ona podoba práce na nestvořeném svědomí národa, které bylo ukuto ve stejné duševní kovárně jako Joyceův Odysseus. Blízkost Joyceho a Haška je jen zdánlivě paradoxní, ve skutečnosti jsou součástí totožné situace, na kterou reagují shodnými prostředky.

Haškův svět není absurdní, jenom se obrací proti logice, která vnímá člověka pouze jako objekt. Je výrazem přesvědčení, že tváří v tvář mechanismu dějin si člověk může podržet svůj osud ve svých rukou. Že si může uchovat smysl. Ještě stále se může bránit mlčením, vyhnanstvím a lstí.

Literatura

- BLAŽÍČEK, P. (1991). *Haškův Švejk: monografie*. Praha.
- HAŠEK, J. (1973). *Dobrý voják Švejk v zajetí*. Praha.
- HAŠEK, J. (1983). *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha.
- JOYCE, J. (1976). *Odyseus*. Praha.
- JOYCE, J. (1983). *Portrét umělce v jinošském věku*. Praha.
- KAFKA, F. (1964). *Proces*. Praha.
- MANN, T. (1974). *Vyvolený*. Praha.
- NIKOLSKIJ, S. V. (2012). *V Haškových stopách za Josefem Švejkem*. České Budějovice.
- PYTLÍK, R. (1983). *Jaroslav Hašek a Dobrý voják Švejk: k 100. výročí narození Jaroslava Haška*. Praha.

Josef Švejk in the situation of modern novel

The paper deals with Hašek's text as the ingenious game with paradoxes. Paradox is reflected here as the compositional and thematical strategy in its formal and ideological aspects. The author describes the Hašek's fictional world not as absurd, but only as world denying the logics that approaches the man as the object only. Švejk as the person is a formulation of conviction that people can preserve their destiny in their own hands face to face with the ruthless mechanism of history.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
Katedra bohemistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Křížkovského 10
77180 Olomouc
tomas.kubicek@upol.cz