

Kdo je Švejk

HAŠEK A KAFKA NEBOLI GROTESKNÍ SVĚT

Karel Kosík

1. Kafka a Hašek

Oba se narodili ve stejném roce a ve stejném městě, strávili v Praze většinu života, svá světově proslavená díla psali kolem první světové války a s rozdílem jednoho roku na počátku dvacátých let umírají. To je samozřejmě povrchné a nahodilé zjištění, které o vztahu Haška a Kafky samo o sobě ještě mnoho neříká.

Ale problém můžeme obrátit. Jaké to bylo *prostředí*, které zrodilo zjevy tak odlišné, jako jsou Hašek a Kafka? Jaká je Praha Kafkova a jaká je Praha Haškova? Oba proslavili své rodné město. Jejich dílo je spjato s Prahou a Praha je v jejich díle určitým způsobem zobrazena. Švejkova „odysea pod čestným doprovodem dvou vojáků s bajonety“ z hradčanského vězení pokračuje Nerudovou ulicí na Malou Stranu a přes Karlův most do Karlína. Je to zajímavé seskupení tří lidí – dvou strážců, kteří uprostřed vedou delikventa. A opačným směrem, po Karlově mostě nahoru na Strahov putuje jiná trojice, trojice z Kafkova Procesu, kde dva strážci odvádějí „delikventa“, prokuristu Josefa K., ke strahovskému lomu, aby mu tam jeden z nich „vrazil nůž do srdce“. Obě trojice jdou stejnými místy, ale nemohou se potkat. Švejk byl propuštěn z věznice – jak je zvykem – ráno a vykonal zmíněnou cestu se svými průvodci dopoledne, kdežto Josefa K. vedli dva muži s cylindry na hlavách večer, „v měsíčním svitu“.

Předpokládejme, že se tyto trojice setkají. Projdou kolem sebe nevšímavě, protože Josef K. je zaujat pozorováním fyziognomie a chování svých tajemných průvodců a Švejk je plně zaměstnán rozhovorem se strážemi. Je však možné, že se trojice při setkání na sebe dívají. Tento pohled

je viděním, které nepoznává. Lidé se vidí, ale nepoznávají, kdo jsou. Kdo jsou?

Pro Josefa K. je Haškova trojice příliš komická a pouze komická, *bez hlubšího nenadálého významu, jehož odhalením se otvírá svět grotesky*, a podobně Josefu Švejkovi připadá Kafkova trojice jako komické zjevení, v němž se zastírá skutečný, groteskně tragický osud Josefa K. Oba vidí jen vnějšnost toho druhého, a proto jsou si lhostejní.

To je první možné setkání Haška a Kafky, které postihuje pouze povrchovou rovinu. Od autorů však můžeme přikročit ke druhé rovině, k dílu. Je vůbec možno srovnávat nebo klást do souvislostí dílo Haškovo a dílo Kafkovo? Na první pohled se zdá, že taková souvislost neexistuje, neboť Kafka se čte proto, aby byl interpretován, zatímco Hašek se čte proto, aby se lidé smáli. O Kafkovi existují desítky a stovky interpretací a jeho dílo se chápe a přijímá jako dílo problémové a problematické, enigmatické, hádankovité a zašifrované, k němuž je třeba teprve získávat přístup dešifrací, tzn. výkladem. U Haškova díla se zdá, že je všechno jasné a že každý všemu rozumí; dílo je samozřejmě průzračné, vyvolává smích a – nic víc. Není však tato samozřejmost a průhlednost pouze zdánlivá a v tomto smyslu klamná a svádějící?

Západní interpretace použila k výkladu Kafkova díla nejrůznějších metod od psychoanalýzy, strukturální analýzy, sociologického a antropologického výzkumu, hledání teologických, náboženských a filozofických momentů až ke zkoumání jeho souvislostí s ideovým světem židovstva, křesťanství, Kierkegaarda, Dostojevského, tzn. víceméně vyčerpala celou škálu interpretačních možností. Naproti tomu u Haška se zdá, že máme jediný paklíč, který otvírá jeho dílo, a tím je u nás proslulý „princip lidovosti“. Ale „princip lidovosti“ Haškovo dílo neotvírá, nýbrž daleko spíše uzavírá k němu přístup, neboť nám vůbec nedává možnost, abychom pochopili jeho *problematiku*.

Jaký je *smysl* Haškova díla? Postrádají Osudy dobrého vojáka Švejka opravdu jednotné struktury a vyznačují se dějovou roztříštěností? Jaký je smysl anekdotických vyprávění? Existuje v Haškově díle problematika času, komiky, tragičnosti, grotesknosti?

A kdo je Švejk?

2. Kdo není Švejk

Švejk je sluha feldkuráta Katze a později nadporučíka Lukáše. Pán dává příkazy a sluha je provádí. Pán je záměrem a sluha jeho realizací. Jelikož však je rozkaz obecný a nabývá pravé podoby teprve realizací, může se obrátit proti pánovi; při uskutečňování rozkazu se objevilo to-

lik nepředvídaných okolností, že pán *svůj* záměr ve *sluhově* provedení již nepoznává. Sluha je pouze nástroj pánova záměru, ale jelikož je činný, vyvolává situace, které zvracejí původní pánovy plány. Pán potřebuje sluhu a nemůže se bez něho obejít. Pán se nemůže najíst bez sluhova přispění. Pán se nemůže bavit bez sluhovy pomoci. Pán nemůže vyřídit své intimní záležitosti bez sluhovy intervence. Sluha je nepostradatelný. Pán nutí sluhu, aby se jím zabýval, a proto sluha zná svého pána, ví o jeho silných stránkách i slabostech. Pánovi stačí moc a důstojenství, kdežto sluha musí projevovat vynalézavost a podnikavost. Kdo je v této závislosti pán a kdo je sluha? Kdo komu vnucuje svou vůli a kdo je aktivní v tomto vztahu?

Za určité dělby práce může sluha vykonávat pouze jednu funkci: *baví* pána. Stává se potom sluhou zvláštního druhu – dvorním šaškem. Nevykonává manuální práci, nýbrž pracuje hlavou jako intelektuál. Je šašek nezávislý? Tváří se tak. Říká vladaři impertinence a má dokonce ve dvorní společnosti jedinečnou výsadu „mluvit pravdu“. Šašek komentuje děj a dodává dvoru vtíp. Protože však je funkcionářem dvora, musí se podrobit pravidlům dvorní hry: jeho impertinence může být jen šaškovskou drzostí a jeho pravda je vždy šaškovskou pravdou. Jen potud, pokud jej druzí jako šaška přijímají a uznávají, zůstává ve své funkci. Jestliže vybočí z předepsaných či uznávaných a trpěných mezí, není již brán vážně, anebo se začíná brát vážně: stává se buď nudným a zbytečným, nebo je odhalen jako nestoudník a pletichář, obojetník, kverulant. „Mnozí z panovníků,“ poznamenává Erasmus Rotterdamský, „nemohou bez šašků ani snítat a dávají jim přednost před filozofy, kteří spoléhají na svou učenost a neostýchají se mnohdy urážet vladařův jemný sluch kousavou pravdou.“

Švejk je sluha, ale není šašek. Občas se sice projevuje jako blázen, ale blázen se stává šaškem teprve tehdy, jestliže své bláznovství dává do služeb vladaři. Tam, kde říká Švejk impertinence a bláznovské pravdy, není sluhou, a jeho protějškem není pán, nýbrž činitel. Poručík Dub – činitel – nerozumí žertu a neumí se smát; jeho jedinou ctížádostí je přinutit Švejka k pláči. Činitel se pohybuje ve sféře svatého, nedotknutelného, střeženého. Smích je mu krajně podezřelý. Kdo se směje, směje se *jemu*. Je vztahovačný a nedůtklivý. Chce na všechno dohlížet a všechno mít pod svou kontrolou. Dovoluje lidem, čemu se smějí smát a na co se mohou dívat.

„Co se zde stalo?“ ozval se přísný hlas poručíka Duba, přičemž postavil se přímo před Švejkem.

„Poslušně hlásím, pane lajtnant,“ odpověděl Švejk za všechny, „že se díváme.“

Kdo je Švejk

„A na co se díváte?“ rozkřikl se poručík Dub.

„Poslušně hlásím, pane lajtnant, že se díváme dolů do příkopu.“

„A kdo vám dal k tomu svolení?“

Švejk není ve službách činitele. Jeho vztah k poručíku Dubovi není založen na bezprostřední osobní závislosti, nýbrž je určován složitou hierarchií právních předpisů. Švejka odděluje od poručíka Duba spletnost vojenské subordinační, která znemožňuje činiteli nakládat se Švejkem jako se sluhou.

Švejk a činitel jsou *dva různé světy*, které se nesnášejí. Švejk svou pouhou existencí a fyzickou přítomností provokuje činitele, protože se nedívá, kam se má dívat, protože nestojí, jak se má stát, protože neříká, co se má mluvit. Švejk se nezúčastní hry, nechce avansovat a dělat kariéru, a proto nedodržuje pravidla hry. Protože není ve hře, narušuje hru, *aniž o tom ví*: je nebezpečný a podezřelý *proti své vůli*.

V jakém vztahu je tedy Švejk ke svým protihráčům a kdo je jeho skutečným partnerem? Je *sluhou* ve vztahu k pánovi, je *šaškem* ve vztahu k vladaři, je *bláznem* ve vztahu k činiteli? Či je moderní Sancho Panza, tj. *sluha bez pána*?

3. Groteskní svět

V trestnici divizního soudu vypravuje Švejk spoluvězněm: „...nemíte ztrácet naději, jako říkal cikán Janeček v Plzni, že se to ještě může vobrátit k lepšímu, když mu v roce 1879 dávali kvůli tý dvojnásobný loupežný vraždě voprátku na krk. A taky to uhád, poněvadž ho vodvedli v posledním okamžiku vod šibenice, poněvadž ho nemohli pověsit kvůli narozeninám císaře pána ... Tak ho voběsili až druhej den, až bylo po narozeninách, a chlap měl ještě takový štěstí, že třetí den nato dostal milost, a mělo bejt s ním obnovený líčení, poněvadž všechno ukazovalo na to, že to vlastně udělal jinej Janeček. Tak ho museli vykopat z trestanec-kýho hřbitova a rehabilitovat ho na plzeňskej katolickej hřbitov, a potom se teprve přišlo na to, že je evangelík, tak ho převezli na evangelickej hřbitov a potom...“ Tato pasáž, která není nahodilá ani ojedinělá, vyvolává ve čtenáři „smíšené“ pocity: vzbuzuje smích a *současně* vyvolává mrazení. Působí komicky, ale také trapně. Vyvolává pocity, jimž se člověk vyhýbá. Nechce je brát na vědomí, nepřidává jim důležitost nebo je bagatelizuje jako výjimku a nedopatření. Čtenář se chce *bavit*, a nenechá se proto rušit výstřelky či nedopatřením autorova vyprávění. V tomto drobném příběhu nepůsobí mrazivě a cize *sama* smrt či *sama* poprava, nýbrž *nesmyslnost* smrti a *absurdnost* popravy. Před čím člověk utíká, čemu se vyhýbá, co chce ze sebe setřást, není smutek, smrt, poslední věci

člověka, nýbrž — absurdnost. V absurdním se nemůže orientovat, ztrácí jistotu, nenachází zdůvodnění. Vyprávěný příběh však působí současně i jinak, opačně — vyvolává také smích a veselost. A pocit směšnosti, veselosti, legračnosti je dokonce prvotní. Člověk se usmívá a směje, a *náhle*, náhle ho smích přechází, znehybňuje v grimasu a připadá mu nevhodný; smál se, ale *najednou* zpozoruje, že zde vlastně nic směšného není. Co se *zdálo* směšné a *působilo* směšně, objevuje se najednou — v okamžitém časovém přechodu, jímž je *náhlost* — v jiném *světle* a člověk se cítí zaskočen svým vlastním *smíchem*. Je mu trapně z vlastního smíchu. Obrací se dovnitř, stahuje se do sebe, nesleduje již, co je *mimo* něho a před ním, nýbrž zkoumá sám sebe: co provedl nevhodného? Co udělal člověk nevhodného? Smál se směšnému. Ale *náhle* mu připadá jeho vlastní smích nevhodný, smích jej náhle přechází a člověk je tísněn trapností svého vlastního počínání tak, že hledá vinu v sobě, a nikoliv v předmětu, který v něm *nejdříve* smích vyvolal a *potom* přeměnil smích v mrazení. Rozbor tohoto subjektivního pocitu nás přivádí do blízkosti *samotné věci*: sám jev je „načasován“: co *nejdříve* jev tvrdí o sobě a utvrzuje v tom člověka (diváka, čtenáře, posluchače), *zvrací se náhle* v protiklad: smích přechází a přechází v mrazení a úděs. Člověk se odvrací od předmětu a vrací se sám k sobě: jak se mohl smát něčemu, co není směšné, ale podivné, cizí, děsivé?

Je toto hrůzné a mrazivé, cizí a nezvyklé *obsaženo* v Haškově díle? A *jak* je tam *obsaženo*? Jako epizodičnost a výjimka, jako vedlejší stránka, či má něco společného se strukturou díla? Haškův Švejka se dodnes čte (a také vykládá) v *určité* interpretaci. Lidé přijímali Švejka po první světové válce, ve dvacátých a třicátých letech jako smích nad prožitou hrůzou, která patří *nenávratně* minulosti, a je *proto* vnímána spíše humorně než groteskně, spíše satiricky než tragicky, je spíše idealizována než dramatizována. Lada kongeniálně ilustroval *tyto* stránky Haškovy knihy a jeho obrázky jsou proto *humorně satirickým* (a poetickým) doprovodem Švejka. Že však Hašek mohl být a byl také čten *jinak*, o tom podávají svědectví kresby Georga Grosze: jsou stejně jednostranné jako Ladovy ilustrace a vyzvedají právě ty stránky díla, které český umělec neviděl: hrůzu, děsivost, grotesknost, grimasu.¹⁾

Pod vlivem „idylizující“ interpretace se zapomnělo na některá důležitá místa ve Švejkově: jedna z nejveselejších kapitol knihy, která líčí kázání opilého feldkuráta Katze ve vězeňské kapli, začíná popisem vě-

¹⁾ *Ladova idylizace Švejka není jediným případem, kdy zobrazení zkresluje literární předlohu. V české kultuře má tato idealizace a idylizace dokonce silnou tradici. Stačí uvést Myslbečkovu sochu Máchy na Petříně, která nemá s geniálním dílem českého básníka naprosto nic společného a usugerováá po desetiletí veřejnosti falešné představy o Máchovi.*

žeňských praktik: „*Jestli se někdo vzpouzí, tak si ho odtáhneme do ajnc-
líku a tam mu přelámeme všechny žebra a necháme ho tam ležet, dokud
nechcípne. Na to máme právo.*“ V jiné větě je vyjádřena atmosféra doby:
„*Napřed šel v průvodu bodáků člověk s řetízky na ruku a za ním vůz
s rakví.*“ Spoutaný člověk jde pěšky, protože je vyvrhel. Věc, rakev, před-
stavující majestát mechanismu, jede za odsouzencem na voze.

Znamená to tedy, že Haškovo dílo je *prokládáno* černým humorem, že hrůzy jsou řazeny *vedle* smíchu, že se vtipy *střídají* se smutkem? Absurdní se zjevuje jako hrůza a děs, komičnost a humor. Hrůza není *vedle* smíchu, nýbrž *obojí* vyrůstá z *jednoho* základu: z *groteskního světa*.

Groteskní svět se v Haškově díle *projevuje* v reakcích, jimiž lidé zaklínají hrůzu, brání se smrti, unikají nudě, vzpírají se absurdnu:

v magii slova (nadávka, oplzlost, vtip, modlitba): slovo je magické, a silné slovo přehlušuje slabost či zesláblost duše; vtip zahání strach;

v magii stanoviska: postoj je maskou či přetvářkou; člověk zaujímá stanovisko cynika, protože bez cynismu – ochranné masky – by jej skutečnost rozdrtila;

v magii hry: hra zabíjí čas a vytváří pro člověka *nový*, zajímavý svět („na tvářích všech bylo vidět takovou spokojenost, jako kdyby vojny nebylo a oni nenalézali se ve vlaku, který je veze k pozici do velkých krvavých bitev a masakrů, ale v nějaké pražské kavárně za hracími stoly“);

v magii činu: zoufalý, nesmyslný, náhlý čin, který je záštitou před hrůzou či před smrtí (voják si opatřil dvířka prasečího chlívku jako ochranu proti granátům).

Kdo je skutečný protihráč Švejkův? Je pouze jeden, nebo jich je více?²⁾ Tato otázka je spjata s jinou otázkou: jaká je struktura Haškova díla? Jen v odhalení této *struktury* se objeví, kdo je Švejk.

Úvodní věta Haškova díla „*Tak nám zabili Ferdinanda*“ není pouze začátkem vypravování, nýbrž oznamuje současně událost, již se začal určitý *pohyb*. „Něco“ se dalo do pohybu. Toto „něco“ se jmenuje nejdříve arcivévoda Ferdinand, dále vystupuje jako konfident Brettschneider, potom jako vyšetřující soudce, v dalším ději jako feldkurát Katz a poručík Dub, toto „něco“ figuruje jako věznice a vojenské ešelony, jako „průvod bodáků, v němž jde člověk s řetízky na ruku a za ním vůz s rakví“, jako generál-chudáček a latrínový generál, jako pomalá jízda vlaku na frontu, končící „zablácenou rakouskou čepicí třepetající se na bílém kříží“. Toto „něco“

²⁾ *Beztvárnost a anonymita se projevuje v nesčetných podobách. W. Emrich charakterizuje vysokého úředníka Klamma z Kafkova Zámku jako „určující moc všech lidských setkání“. Je ovšem pozoruhodné, že západní interpretaci unikl důležitý fakt, zcela přirozeně se nabízející českému čtenáři: Kafkův byrokrat Klamm je vnitřně spjat s významem českého slova klam, tj. tedy s neuchopitelností, mnohoznačností, iluzií, klamáním.*

pohybuje lidmi a lidé vykonávají jeho příkazy a dají se jím vést – na smrt. Toto „něco“ je skryté, anonymní, neuchopitelné a *zjevuje* se občas v podobě kontrolujících generálů, kteří tlumočí smrtelníkům hlubokou moudrost Velkého mechanismu: „*Železná disciplína ... Organizovanost... Schwarmweise unter Kommando ... Latrinenscheissen, dann partienweise ... schlafen gehen.*“

Švejk bez mechanismu není Švejk, nýbrž *jen* veselý kumpán, šprýmař, filuta. *Stává se* Švejkem, jakmile se objevuje skutečný protihrač – Velký mechanismus. Když se mechanismus *dává do pohybu* (což je oznámeno začáteční větou: „Tak nám zabili Ferdinanda.“), vstupuje Hašek na scénu. *Začíná* hra člověka s mechanismem a mechanismu s člověkem. Mechanismus přizpůsobuje člověka *svým* potřebám, předpisuje mu svou logiku a vnucuje mu určité chování. Mechanismus se objevuje jako anonymní moc organizující lidi do pluků, batalionů, armád a transportující je na frontu. Železná disciplína, organizovanost a pořádek je stejně důležitým znakem mechanismu jako chaos a nesmyslnost.

Groteskní vystupuje v podobě mechanického kolosu a lidského zvířetince, nebo přesněji, tragikomičnost skutečnosti, hrůznost a směšnost, děsivost a komičnost je neustále dokazována tím, že jednotliví představitelé *mechanismu* žijí v blízkosti či v maskách *zvířecího* světa: denuncianta Brettschneidera sežrali jeho vlastní psi, pro vrchního štábního lékaře jsou všichni pacienti vojenské nemocnice „dobytek a hnůj a ... všechny čeká provaz“, provinilce vyšetřuje „pán chladné úřední tváře s rysy zvířecké ukrutnosti“.

Avšak kromě pohybu mechanismu, pohybu absurdního a nesmyslného, existuje ještě jiný pohyb, pohyb lidských osudů a lidských setkání, lidských příběhů a dobrodružství, z nichž každý má svůj význam a smysl, protože tvoří *náplň* lidského života. Lidé se pohybují *uvnitř* Velkého mechanismu: mechanický pohyb, který vede lidi do záhuby, je dokonce *umožňován* a udržován v chodu zmechanizovaným pohybem *těchto* lidí. Ale lidé neustále vypadávají z této mašinerie, dostávají se mimo její dosah, unikají z ní a existují také *nezávisle* na mechanismu. V tomto složitém soukolí do sebe zapadajících a vzájemně se přenášejších pohybů mají pouze dílčí a individuální „pohyby“ (osudy, setkání, příběhy) *smysl*, kdežto pohyb mašinerie *vcelku* je nesmyslný: pohyb mašinerie je pohyb *absurdního*. *Rozpor* mezi hodnotami lidských osudů uvnitř mašinerie a mimo ni a mezi nesmyslností celkového pohybu Velkého mechanismu je tak obrovský a explozivní, že *toto* vidění světa vůbec nevyžaduje, aby centrální figura (Švejk) prodělala vývoj podle receptů kritiky a idylizující interpretace: „pozitivnost“ je smrtí Švejka. Do *těchto dvou reálných* pohybů zasahuje

„retardační prvek“, Švejkovo vyprávění, které vždy určitým způsobem komentuje *oba* pohyby, odhaluje jejich souvislost nebo je uvádí do souvislostí. *Groteskní* se může objevovat v řadě míst Haškovy knihy jako *organický prvek* proto, že je obsaženo v samotné *struktuře* díla.

4. Kdo je Švejk?

Švejkova postava musí být zkoumána ve *světovém* kontextu, ale není vysvětlena pouhými poukazy k Diderotovým, Cervantesovým, Rabelaisovým či Costerovým hrdinům.

Švejk se *jeví* jako dobrák a chytrák, blázen a blb, státem uznávaný idiot a státem podezíraný rebelant, simulant a vypočítavec, špion a loajální poddaný. Jestliže se *jeví* jednou jako blb a podruhé jako chytrák, jednou jako sluha a podruhé jako rebelant atd., *třebaže zůstává vždy tím, kým je*, vyplývá jeho proměnlivost, neuchopitelnost a „tajemnost“ z toho, že je součástí systému, převráceného a převracejícího systému, který je založen na všeobecném předpokladu, že se lidé vydávají za něco, čím nejsou, a kde proto ústředními postavami musí být podvodník a kontrolor (revizor). Soustavná a vzájemná mystifikace je jedním ze znaků tohoto systému. Švejk se pohybuje v mechanismu, jehož „ženoucí silou“ je polovičatost a šlendrián: kdo bere věci vážně a doslova, odhaluje absurdnost systému a sám je svým jednáním absurdní či směšný. V tomto systému je vrchnost přesvědčena o svých podřízených, že jsou podvodníci, simulanti, kverulanti a vlastizrádci, kdežto lid poznává za maskou úřední vážnosti svých nadřízených trapné figury a tajtrlíky; *je to systém, kde maska a maskování a strhávání masek je jedním ze základních vztahů mezi lidmi.*

Kdo je Švejk? V Haškových anabázích se ukazuje, že člověk je vždycky na něco redukován. Ale Švejk je neredukovatelný. Klíčové místo má známá scéna v blázinci, kde se lékař obrací ke Švejkovi: *„Udělejte pět kroků dopředu a pět nazpátek.“ Švejk jich udělal deset. „Já jsem vám přece říkal,“ praví lékař, „abyste jich udělal pět.“ „Mně na pár krocích nezáleží,“ říká Švejk.* V tom je klíč k pochopení Švejka: člověk má být a je neustále zařazován do zracionalizovaného a propočítatelného systému, kde je s ním nakládáno, disponováno, smýkáno a pohybováno, kde je redukován na něco nelidského a mimolidského, tj. na propočítatelnou a disponovatelnou věc či veličinu. Ale Švejkovi na pár krocích nezáleží, Švejk není vypočítatelný, protože není propočítatelný. *Člověk není redukovatelný na věc a je vždy více než systém faktických vztahů, v nichž se pohybuje a jimiž je pohybován.*

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 extrémny, mezi blbem a chytrákem, mezi cynikem a šlechetným, citlivým člověkem, mezi loajálním občanem a rebelantem.

U Haška se lidé setkávají na nádražích, v bordelech, v hospodách, v nemocnici a také v blázinci. A pro Švejka je blázinec dokonce jediným místem na světě, kde jsou lidé svobodni. Vzniká otázka, v jakém smyslu jsou svobodni. Znamená to: abych byl svoboden, musím se stát bláznem, anebo jsem blázen, jestliže jsem svoboden? Je blázinec útočištěm svobody, anebo musí být svoboda zavřena do blázince, aby neškodila lidem a lidé neškodili jí?

Proti složitosti, enigmatičnosti, tajemnosti Kafkova díla nestojí triviální prostota a srozumitelnost Haškova; Haškovo dílo je v *určitém* smyslu také tajemné a hádankovité, a musí být proto interpretováno *moderními vědeckými* prostředky. Patriarchálně konzervativní „princip lidovosti“ zde naprosto selhává.

5. Hašek a Kafka

Švejka nelze ztotožňovat se švejkovštinou, stejně jako Kafku nelze ztotožňovat s kafkovštinou. Co je to kafkovština nebo kafkoidní svět? Je to svět absurdity lidského myšlení a jednání a lidských snů, svět jako hrůzný a nesmyslný labyrint, svět bezmocnosti člověka v síti byrokratických mašinerií, aparatur, zvěcněných výtvorů: svět bezmocnosti člověka ve zvěcněné, odcizené skutečnosti. Švejkovství je *jistý způsob reagování* člověka v tomto světě absurdní všemocnosti mašinerie a zvěcněných vztahů. Kafkovština a švejkovština je zjevem světovým, který existuje nezávisle na díle Haškově a Kafkově; pražští spisovatelé tento jev pojmenovali a svým dílem mu dali určitou podobu; ale to neznamená, že se dá Haškovo dílo redukovat na švejkovštinu nebo Kafkovo dílo na kafkovštinu. Švejk není švejkovština stejně jako Kafkovo dílo není kafkovština. Haškův Švejk je současně a implicitně *kritikou* švejkovštiny, stejně jako Kafkovo dílo je *kritikou* kafkovštiny: Kafka a Hašek popsali a obnažili svět kafkovštiny a švejkovštiny jako *světový jev*, ale současně jej podrobili kritice. Kafkův člověk je zazděn v labyrintu petrifikovaných možností, odcizených vztahů, zvěcněné každodennosti, která pro něho nabývá podoby fantasmagorické nadpřirozenosti, v níž se ptá neustále a s neochvějnou vášnivostí, co je pravda. Kafkův člověk je odsouzen žít ve světě, v němž jedinou lidskou důstojností je *interpretace světa*, protože o chodu a *změně světa* rozhodují jiné síly, na jednotlivci nezávislé. Hašek svým dílem dokazuje, že člověk i ve zvěcněné podobě je člověkem, že člověk je produk-

tem a producentem zvěcnění. Je nad svým vlastním zvěcněním. Člověk je neredukovatelný na věc, je *více* než systém. Nemáme dosud vhodné pojmenování pro zázračnou skutečnost, že člověk v sobě chová obrovskou a nezničitelnou sílu lidskosti. V první polovině dvacátého století podali pražští autoři *dvě vize moderního světa*, popsali *dva lidské typy*, které jsou si na první pohled vzdálené a protichůdné, ale ve skutečnosti se doplňují. Zatímco Kafka zobrazil zvěcnění každodenního lidského světa a ukázal, že moderní člověk musí prožít a poznat základní podoby odcizení, *aby mohl být člověkem*, Hašek dokázal, že *člověk je více než zvěcnění*, poněvadž je neredukovatelný na věc, na zvěcněné produkty a vztahy.

(1963)

KRÁL UBU A PAN JOSEF ŠVEJK, JEHO PODDANÝ

Václav Černý

V kterémsi kritickém eseji T. S. Eliota jsem se nedávno dočetl věty, která se podobá floskuli, ale může vést daleko: „*Mrtví básníci zůstávají (prý) naživu jen díky básníkům živým.*“ Je to zadržující představa, že by Dante nebo Shakespeare, aby k nám promluvili významem vskutku platným, potřebovali, aby je někdo dnešní „obnovil“, to jest koneckonců upravil, přehodnotil, *přeložil* do řeči, zájmů a důvodů kulturní a životní situace současné! Ale ať je jakákoli, Eliot zde přinejmenším vyjadřuje něco, co se dnes velmi často, a rozhodně dnes častěji než včera děje, a co lze nelibě nést, ale zamezit to nelze. Je to dáno stylem doby, leží to v po-
vaze jejího myšlení, dnešek si to dokonce dobře zdůvodní z filozofií, ve kterých si libuje. Ty filozofie znají člověka výhradně „*en situation*“, jako tvora v „*dějinné situaci*“, spojují jej nerozlučně s jeho danými místními a dějinnými okolnostmi, popírají jeho trvalou neměnnou podstatnost: *existence* je v něm prý prvotnější a skutečnější než *esence*, konkrétní, živá, ač pomíjívá aktuální podoba jednotlivého člověka preteruje abstraktní, umě-