

Hra s vyprávěním

Za všech okolností, v banální konverzaci stejně jako u výslechu nebo při výkonu služby, s nadřízenými i v náhodných setkáních, dokonce s ruskými zajatci, kteří mu nemohou rozumět, ve vlaku i za pochodu, v poklusu vedle nadporučíkova koně, když je bezpečný, i když mu hrozí nebezpečí, v bdění i ve spánku nalézá Švejk příležitost rozprávět své monology. Jednou je to celá humoreska, podruhé bizarní parabola v jediné větě. Pokaždé se však tímto způsobem rozdvoují Švejkovy osudy na vnější prostor a čas, do nichž je Švejk zasazen, povolán na vojnu a odvážen na frontu, a na prostor a čas, s nimiž zachází jako tvůrce. Lze ovšem namítnout, že Švejk je suverénní i ve svém jednání a že naopak můžeme stěží vytrhnout jeho monology z motivace situací a z kontextů dialogů, nemají-li ztratit svůj původní smysl. Na první námitku odpovídám: Švejkova tvořivost se projevuje daleko plněji v jeho vyprávění než v jeho činech. Vnější groteskní maska je v definitivních *Osudech dobrého vojáka Švejka za světové války* obohacena aktivitou řeči natolik, že se vůči tomuto prostředku ukazuje být druhotná. Tato okolnost vynikne ve srovnání tří zpracování Švejka (z roku 1911, 1917 a 1921–23); na druhé straně ji dokládá porovnání se dvěma jinými autorovými cyklickými pracemi, ve kterých krystalizuje – zatím v řeči autora – budoucí Švejkova vypravěčská suverenita. Jsou to *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona* (z roku 1912) a povídkový cyklus *Velitelem města Bugulmy* psaný v těsné blízkosti poválečného Švejka (v prvních měsících roku 1921).¹⁾ Zbývá odpovědět na druhou námitku. V kontextu situace nebo dialogu se zpravidla vyhrocuje satirický účinek Švejkova vyprávění. Jeho příběhy a příklady ze života se stávají zesměšňujícím podobenstvím vystupňovaným nezřídka v otevřené ironii a k drastické nadsázce. Také se Švejk svým žvástem brání, uniká nebezpečí. Účinek satirický, leptající a útočný, nebo zas matoucí, mystifi-

¹⁾ Viz J. Hašek, *Politické a sociální dějiny strany mírného pokroku v mezích zákona*, Čs. spisovatel 1963; *Velitelem města Bugulmy*, Čs. spisovatel 1966.

kující, je Švejkovu vyprávění vlastní: ale nevyčerpává je!²⁾ Při všech funkcích, které plní, je toto vyprávění významné také samo o sobě.

Svůj tvůrčí ráz Švejkovo vyprávění skrývá, jeví se navenek jako zábavný žvást autorem satiricky usměřňovaný a stupňovaný. Čtenář si ovšem uvědomuje, jak mnohonásobně přesahuje aktivita, významová hybnost tohoto projevu jakýkoli přímý, ať útočný nebo obranný cíl. Umělecký účinek Švejkova vyprávění tkví právě v té skrytosti významů dalších, které jsou připraveny kdykoli se uvolnit. Jejich souhra je bez určitého obsahu, jejím posledním účelem není něco tvrdit nebo popírat, ale působit svou integrací: dát pocítit formující síly tvaru a v něm a skrze něj napětí života, lidské účasti v něm – i když v samotném obsahu vyprávění převládne nesmyslné nebo nicotné.

Proniknout – alespoň několika prvními sondami – do tohoto napětí je cílem následujícího výkladu.

Švejk vypráví příběhy, bizarní příklady ze života, které mívají *anekdotickou stavbu*, nejsou však většinou anekdotou v pravém slova smyslu. Co je charakteristické pro anekdotu? Anekdota zjednodušuje fabuli, zbavuje vyprávění nadbytečných zdržení, která by mohla oslabit nebo zastřít působení vtipné pointy.³⁾ Vše je soustředěno na konflikt (dějový, situační, dialogický) a jeho vyústění. Karel Čapek, jak známo, považoval anekdotu za „komedii zredukovanou na několik vteřin“, pokládal za typičtější její znaky dramatické než epické.⁴⁾ Švejkovy příběhy ze života připomínají schéma anekdoty: jednoduchý konflikt – vtipné rozuzlení. V opozici proti tomuto schématu působí zde však výrazně dvě síly. Je to jednak epičnost Švejkova vyprávění, které má spíše sklon volně radit představy, než aby pospíchalo k předem

²⁾ Ve své starší práci *Umělecká pravdivost Haškova Švejka* (Rozpravy ČSAV 1960) jsem ukazoval, jak je zejména ve Švejkově vyprávění autorem umocňován „pohled zdola“, takže se při vší své živelnosti stává vyjadřovatelem vzrůstajících sil sociálně odbojných. Švejkova aktivita byla zde ovšem pojata převážně v plánu satirického účinku díla. Nemyslím si ani dnes, že by se při celkovém posouzení knihy mohl její konkrétní historický smysl vytratit, ba víc, že by ztrácel na působivosti mohutný sociálně obrodný náboj knihy, zvláště řeči Švejkovy. Švejk je dokonale vybaven pro to, aby trhal sítě iluzí a lží, aby obludné ukazoval jako obludné, ale též aby vyjadřoval nepoddajnost vůči nelidskému. Tato jeho aktivita, kterou Švejk proniká do dalších a dalších sociálních kontextů, jeví se mi však dnes významově bohatší, lidsky plnějš, než jak jsem ji dříve viděl.

³⁾ M. Głowiński, Al. Okopień Sławińska, J. Sławiński – *Zarys teorii literatury*, Warszawa, 1962, str. 342.

⁴⁾ K. Čapek, *Marsyas*, 1948, str. 68.

vytčenému cíli. A dále je to významová hra, která epické plynutí dynamizuje kdykoliv a kdekoliv, mnohdy s takovou energií, že vtipné rozuzlení anekdotického příběhu (nebo drobné humoresky) je úplně překryto lavinou komických kontrastů a zvrátů.

Švejk vypráví poměrně málo „pravých“ anekdot. Tak například se dovídáme (z relace autorovy), jak se Švejk „... jal lámanou němčinou vykládat šikovateli“ o poslušném vojenském sluhovi, který „by sežral lžící, kdyby mu jeho pán poručil, i to, co vykadí ... ale nesměl by v tom najít vlas“, aby se mu neudělalo špatně.⁵⁾ – Typ schematické anekdoty je jinak ve Švejkově vyprávění dost vzácný. Švejkův projev bývá jazykově bohatší a kompozičně vynalézavější, než jak vyžaduje běžné podání anekdoty. Mohli bychom ovšem vyjmenovat celou řadu příkladů, ve kterých převládá jednoduché anekdotické napětí: o vojákovvi, který ztratil při útoku polní láhev a našel ji v noci v nepřátelském ležení naplněnou rumem; o zloději, který chtěl vykrást kostel a vyzpovídal se předtím místnímu faráři; o vojákovvi Chramostovi, který se zapletl se sedmdesátiletou babkou, protože jí neviděl do obličeje.⁶⁾ Jako tradiční anekdota je uvedeno vyprávění o děvečce, která se zpovídala faráři ze svých „nemravností“.⁷⁾ A ještě jeden příklad za všechny zbývající: vyprávění o sluhovi v bance, který zalepoval jitrnice, z nichž ujídal úředníkům, „englišflastrem“.⁸⁾ – Anekdotický základ tohoto typu vyprávění je zjevný. Konflikt a jeho překvapující rozuzlení jsou v popředí, mají především pobavit. (Nezapomeňme ovšem, že i toto zábavné povídání se může významově obohacovat v situaci, v níž je uvedeno, a navíc má za sebou celkový kontext: Švejk jede do války vyprávět anekdoty.)

Při tomto anekdotickém půdorysu většinou nezůstává. Uvedeme si teď některé postupy, jež ho zvrstvují.

Nápadný je Švejkův sklon nezůstat při jednom příběhu, kupit jich několik za sebou, rozehrát variace na dané téma. Vznikají kontexty, ve kterých se mohou uplatnit spíš významové konfrontace než jednotlivé pointy. Tak působí třeba variace na téma dané úvodní sentencí: „Von se každý může zmejlit a musí se zmejlit, čím víc o něčem přemejšlí.“⁹⁾ Anekdotické vyprá-

⁵⁾ J. Hašek, *Osudy dobrého vojáka Švejka*, Čs. spisovatel 1962, dvousvazkové vydání, II, str. 210 (dále jen *Osudy I* nebo *II* s označením stránky).

⁶⁾ *Osudy II*, 112; *II*, 107; *II*, 261.

⁷⁾ *Osudy II*, 137.

⁸⁾ *Osudy II*, 63–64.

⁹⁾ *Osudy I*, 28–29.

vění o pánovi, který omylem praštil Švejka bejkovcem přes hlavu a svůj výkon opakoval ze zlosti, když zjistil, že se zmýlil, je vystřídáno groteskní parabolou o pánovi, který se zmýlil, když zachránil vzteklého psa před zmrznutím a čekal za to vděk: pes pokousal celou rodinu a toho nejmladšího v kolébce roztrhal a sežral. (Je to parafráze Ezopovy bajky O muži a o hadu, zachovávající motivický postup bajky, zaměňující však parodicky hada psem a stupňující závěr do nehorázné nadsázky.)¹⁰⁾ Další vyprávění o soustružníkovi, který se omylem vyspal na oltáři, nevrcholí vlastním anekdotickým rozuzlením (museli kvůli němu znovu vysvěcovat kostel), ale nenadálým zvratem v dodatku: „Potom ten soustružník zemřel na Pankráci.“ Poslední je vyprávění o rytmistrovi Rottovi. Provádí pokus s policejními psy na muži, kterého našli někde v lesích; nakonec se ukáže, že je to český radikální poslanec. Pointa pak přihraje závěrečnému poučení: „Proto říkám, že jsou lidi chybující, že se mejlejí, ať je učenej, nebo pitomej, nevzdělanej blbec. Mejlejí se i ministři.“

Satirický efekt není jediným výsledkem takového zřetězení. Podstatnější je ovzduší významového neklidu, které přitom vzniká. To je půda, na níž se Švejk pohybuje s nenucenou volností, přecházející takřka nepostřehnutelně z polohy zábavného povídání do vypjaté nadsázky.

Podobně působí ve Švejkové vyprávění časté dodatky, které zmnožují závěr a nahrazují jednoduché rozuzlení sérií významových zvrátů. Humorné vyprávění o obrlajtntantovi Buchánkovi a učiteli, který s ním diskutoval o sluneční a měsíční facce, končí obyčejnou pozemskou fackou, kterou dal důstojník vojákovi. V dodatcích se dovídáme, že učitel pak ještě mluvil „voňáký lidský důstojnosti“, že byl poslán k raportu, že ho zavřeli na čtrnáct dní, že dosluhoval ještě šest neděl a nedosloužil je, poněvadž měl bruch, se kterým musel cvičit na hrazdě, až nakonec „zemřel jako simulant v nemocnici“.¹¹⁾ – Vychylování původně humorného příběhu k hyperbole (až do závěrečného paradoxního slovního spojení: zemřel jako simulant) kupením dodatků – je zde názorně předvedeno.

Povšimněme si však zase nejen samotného sarkastického účinku, ale i potenciálního významu – kontrastu, který je dán způsobem Švejkova vyprávění. Jeho dodatky mají spontánní epický ráz. Přiřazují další a další podrobnosti (ať je rozehrává skutečnost nebo Švejkova fantazie), jako jindy

¹⁰⁾ Srovnej Jana Albína *Ezopovy fabule a Brantovy rozprávky* (vydal A. Truhlář v Praze 1901, str. 62).

¹¹⁾ *Osudy II*, 194–195.

k sobě řadí další a další příběhy. Každá další podrobnost však zauzluje smysl vyprávění do paradoxnosti.

Spontánní paradoxnost je jmenovatelem *významové hry*, která se rozpoutává a osamostatňuje v proudu Švejkova vyprávění. Tato významová hra vytváří už jinou, otevřenou, tradičnímu anekdotickému vyprávění cizí strukturu. Namísto překvapivé pointy se často dostavuje groteskní stereotyp: zemřel – zbláznil se – zavřeli ho. „Poslední východisko“ bývá jediným možným ukončením předchozí významové gradace. Mnohdy také zůstane vyprávění neukončeno; může být přerušeno, aniž je tím oslabeno jeho napětí; jeho těžiště již nespočívá v zaměření na jediný cíl (vtipné rozuzlení).

Když vypráví Švejk o přednostovi stanice Wagnerovi a výhybkáři Jungwirthovi, jsme ovládáni od motivu k motivu až do konce příběhu, kdy se rozuzluje zápletka s tajemnými telegramy ze zahraničí, souvislým dějovým napětím, byť komicky zabarveným a vlastně parodujícím tajemný příběh.¹²⁾ Docela jiný ráz má Švejkovo vyprávění (paradoxní příklad ze života), když se dovolává pohnutých osudů cikána Janečka:

„Zkrátka a dobře,“ řekl Švejk, „je to s vámi vachrlatý, ale nesmíte ztráct naději, jako říkal cikán Janeček v Plzni, že se to ještě může vobrátit k lepšímu, když mu v roce 1879 dávali kvůli ty dvojnásobný vraždě voprátku na krk. A taky to uhád, poněvadž ho vodvedli v posledním okamžiku vod šibenice, poněvadž ho nemohli pověsit kvůli narozeninám císaře pána, který připadly právě na ten samej den, kdy měl viset. 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 trestaneckýho hřbitova a rehabilitovati ho na plzeňskej katolicej hřbitov, a potom se teprve přišlo na to, že je evangelík, tak ho převezli na evangelickej hřbitov a potom...“ (následuje replika Vodičkova: „Potom dostaneš pár facek... co si ten chlap všechno nevymyslí.“).¹³⁾

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 představivosti, která bere událost za pouhou záminku, nenechá se jí svazovat a vyčerpává nejrůznější možnosti jejích deformací. Významové napětí, které se tímto způsobem

¹²⁾ Osudy I, 211.

¹³⁾ Osudy I, 348.

realizuje, připomíná spíše řetězovou reakci překvapení než plynutí děje od motivu k motivu. Už v ironickém zvratu první věty našeho příkladu je promluva relativně uzavřena. (V mnoha jiných případech se Švejk omezí na takto paradoxně nadhozené a dále nerozvinuté téma.) To, co následuje, je improvizované rozehraní výchozího motivu. Zbylo sice jakési schéma příběhu, v němž se směřování k anekdotické pointě mísí s groteskní nadsázkou, avšak nakonec nade vším převládne hra fantazie. Po překvapivém rozuzlení („že to vlastně udělal jinej Janeček“) následují další, vůči příběhu už zjevně nezávazné kombinace. Nejsou ukončeny, jenom přerušeny vpádem Vodičkovy repliky. Tímto kompozičním trikem je jejich nezávaznost na příběhu jen potvrzena. Švejk může, jak se zdá, své vyprávění kdykoliv přetrhnout nebo nastavit o další paradoxní dodatek. Může podle libosti zhustit a zvýraznit absurditu událostí, situace, detailu, ale vzápětí se bavit jejich nesmyslností a na jejich úkor. Udržuje nás v neustálé nejistotě, k jaké další proměně smyslu výpovědi, skoku představ nebo změně perspektivy dojde v následujícím okamžiku.

Představili jsme si progresivní typ Švejkova vyprávění. Zbývá dotknout se ještě poměrně tradiční vrstvy, samostatných drobných humoresek s rozvinutým dějovým konfliktem, epizodickými situacemi, dialogy a s prokreslujícími detaily. (Nechci tuto skupinu přesněji vymezovat, protože mnohé anekdotické příběhy ve Švejkově vyprávění jsou rozvíjeny tak, že svou stavbou rovněž připomínají humoresku.)¹⁴⁾ Také v těchto tradičních útvarcích, které mají v nejednom případě svou obdobu v Haškových předválečných humoreskách, jsou rozptýleny prvky, které vytvářejí opozici vůči jednosměrnému rozvíjení vtipného příběhu. Nehledě na groteskní momenty v kompozici (klempíř Vejvoda hraje „jedníka“ o půl miliardy, zblázní se nakonec a chodí objednávat po Praze nedobytné pokladny na tucty) je to především sama jazyková aktivita vyprávění, která se projevuje nejen v živosti líčení, evokace a charakteristiky, ale která rozpoutává též komic-kou hru s významy. Její vynalézavost nás poutá víc než chudý příběh.

¹⁴⁾ Za drobnou humoresku lze považovat vyprávění o klempíři Vejvodovi, (I, 148–150); o tom, jak se připravovalo v Kokoškově drogerii koření pro krávy (I, 370–372); o soukromém detektivu panu Stendlerovi (II, 18–20); o obrstu Fliedlerovi a vojáku Železném (II, 113 až 115); o panu Faustýnovi, vrátném v hotelu (II, 235–237). Nerozvinutou humoresku připomíná též vyprávění o kořalečnickovi Paroubkovi (I, 331); o analýze moči (II, 67–68); o panu Vejvodovi, který hledal lihuprosté nápoje (II, 173–174); o redaktorovi, který se převlékl za nadstrážníka Hubičku (II, 196–197); o uzenáři Linkovi z Jindřichova Hradce (II, 275–276) aj.

Fabule jedné z humoresek je taková: Plukovník zadrží vojáka, který byl na vycházce bez povolení. Voják uteče a plukovník zapomene ve zlosti na jeho jméno. Voják se skrývá na marodce a je objeven při jakémisi raportu. Teprve tehdy si plukovník znovu na jeho jméno vzpomene. Dá ho zavřít, ale potom ho potřebuje. Voják, zubní technik, mu trhá bolavý zub, „dědek“ při tom zkrotne a odpustí mu zbytek trestu. – Úmyslně jsem zredukoval Švejkovu humoresku na holé schéma. Podívejme se teď, jak se zaplňuje ve své realizaci. Hned na začátku je obrst představen zvukným kalambúrem: „*von Bumerang* nebo tak *nějank*“. Dovídáme se, že „nosil plnovous *jako kníže Lobkovic*, takže vypadal *jako vopice*“, že „vyskakoval dvakrát tak vysoko, jak byl sám vysokej, takže jsme mu říkali *kaučukovej dědek*“. Že vojáci museli být v kasárnech, protože byl „*nějakej první máj*“, aby mohli „na nejvyšší rozkaz, v případě potřeby, *všechnu tu socialistickou bandu postřílet*“. (Postupně jsme na nevelké rozloze několika řádků zaznamenali: syntaktické spojení, jež zdůrazňuje vazbu představ, mezi nimiž je příkrý významový protiklad; aktivitu, hravost a nápaditost v pojmenování; vzápětí nato zdůrazněnou pasivitu, receptivnost v označení věcí, která může působit ironicky.) Pokračujme však dál. Voják se jmenuje Železný. Komické variace na toto jméno třikrát se vracející i významové a zvukové hříčky s obrstovou češtinou se stávají osou celého vyprávění: „Ták ty mně neujit, ty mně nejít nikam neutéct, teď zas žíkat, žeš Šélesný, a já furt žíkat Médený, Cínofý, Olófěný, von je Šélesný a von je ten parchant Šélesný, já ti naučím Olófěný, Cínofý, Médený, ty Mistvieh, du Schwein, du Šélesný!“ – Vyprávění je takřka nepřetržitou řadou nenadálých komických nebo ironických kontrastů. Švejk s nevinnou tváří vypráví, jak „vod našeho regimentu *podarilo* se jednomu probodnout dragouna“ a jak jim při raportu četli „v tom smyslu, že dragouni jsou taky vojáci a že je *zakázáno* je *probodávat*, protože jsou to naši *kriegskamaraden*“. A nakonec je to spojení vět, které prokazuje ve Švejkově projevu komickou potenci, schopnost zauzlovat bez násilí, jen zdůrazněnou primitivností a živelností smysl řečeného do bizarní spleti: „To je tedy tak, pane obrlajtnant, *když* představenej zapomene na jméno svýho podřízenýho, *ale* podřízenej na jméno svýho představenýho nesmí nikdy zapomenout, *jako* nám právě říkal ten pan obrst, že ani po letech nezapomeneme, že jsme měli jednou obrsta Fliedlera.“¹⁵⁾

¹⁵⁾ Osudy II, 113–115, zdůraz. M. J.

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 (Kayser) nebo veselé zacházení se strašným (Bachtin), zůstává v základech groteskní struktury hra s absurditou.¹⁶⁾ V takové struktuře se mnohonásobně zvýznamňuje Švejkova improvizace, ať už se realizuje přímo v jeho řeči, nebo v kompozičních postupech vyprávění. Mísí nesourodé, přesahuje ucelené a překračuje úměrné ve smysluplné hře obrozující deformace.

V knize vystupuje řada lidových postav, které vyprávějí. Mají se Švejkem leckteré rysy společné, také se však od něho odlišují. Hlavně tím, že u žádné z nich není tak důsledně a bohatě spojováno spontánní vypravěčství s groteskní deformací. V jejich projevech jsou roztroušeny prvky, které u Švejka představují systém (byť k tomuto slovu hned musíme dodat: velmi proměnlivý a těžko uchopitelný „systém“). Pomineme postavu jednoročního dobrovolníka Marka, jehož řeč je sice významově velmi hybná a připomíná často v jednotlivostech (svou paradoxností, ale i smyslem pro hru) Švejka, nemá však se Švejkem souměřitelný ráz lidového vyprávění. Vybereme si zcela nahodile dva příklady z řeči lidových postav, které nás mohou uvést do naší problematiky.

Jeden ze simulantů vyznává: „Já jsem původně také chtěl dělat blázna, náboženského šílence, a kázat o neomylnosti papežově, ale nakonec jsem si opatřil rakovinu žaludku od jednoho holiče na Malé Straně za patnáct korun.“¹⁷⁾ – A jeden z mužů eskorty vykládá: „Teď prej toho hodně všě-

¹⁶⁾ Na rozdílné pojetí grotesknosti u W. Kaysera (*Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960) a M. Bachtina (*Tvorčestvo Fransua Rable*, Moskva 1965) poukazují v článku *Svět umíraje rodí*, *Orientace* 1966/1. – Jako literární strukturu charakterizoval grotesku zajímavě též B. Ejchenbaum ve studii *Jak je udělán Gogolův Plášť* (*Teoria literatury*, Trnava 1942).

¹⁷⁾ *Osudy I*, 62.

jí a střílejí, nedávno nám četli na execírplace befél, že v Motole vodstřelili záložníka Kudrnu, poněvadž hejtman sekl šavlí jeho chlapečka, kerej byl na ruce u jeho ženy, když se s ním v Benešově chtěla loučit a von se rozčílil.“¹⁸⁾

Oba příklady představují pozadí spontánního lidového projevu (byť zde již do jisté míry stylizovaného), z něhož vyrůstá Švejkovo vyprávění. A ukazují mimoděk i směr, v jehož prodloužení najdeme Švejkovu grotesknost. V prvním příkladě vznikají významové kontrasty bezděčně, v aktu zcela věcného pojmenování tím, že jsou věci významově vzdálené prostě přiřazovány. Do jediné stavebně jednoduché výpovědi (která by ovšem v mluvním projevu byla zvukově výrazněji členěna, než jak se nám nabízí při nehlasitém čtení) je zahrnuta celá řada podrobností, které pomáhají výpověď blíže určovat, ale zároveň ji mohou významově zauzlit (neomylnost papežova – a pak „jedním dechem“ rakovina žaludku, holič na Malé Straně a patnáct korun). – Ve druhém případě zvyšuje paradoxnost výpovědi přímo nejasná stavba souvětí. Příčinný vztah si zde musíme nejprve zpětně „rozmotat“. Ve spontánním, mohli bychom říci neobratném vyjádření muže z eskorty se projevuje jistá chaotičnost, v hovorové řeči běžná. Prokazuje bezděky schopnost zvýraznit protismyslnost události: zastřelení záložníka Kudrny jen za to, že se dostal do sporu s hejtmanem, který se choval nelidsky. Je zajímavé, jak se proměnilo pojmenování téže skutečnosti v autorské řeči: „A po všech regimentech a bataliónech četli plukovní rozkaz, že zas jednoho zastřelili pro vzpouru, když narukoval a pan hejtman sekl šavlí jeho ženu, která se nemohla od muže rozloučit.“¹⁹⁾ – Výpověď je už zlogizována, přece však ještě zachovává stopy původního spontánního projevu, skrývajícího ironii. Maskování vyhoceného sarkasmu primitivností hovorové syntaxe je i v autorské řeči velmi časté.

Můžeme teď přejít k řeči Švejkově. Zaznamenané v ní nejrůznější varianty a kombinace obou uvedených typů. Bezděčná komika příliš jednoduchého větného vyjádření i jeho občasná „zašmodrchanost“, chaotičnost v proudu hovorové řeči se stávají umělecky funkčním, bohaté rozehrávaným prostředkem. Nabývají tím viditelnějšího groteskního odstínu, čím je – v protikladu k jejich primitivismu – významově složitější, rozpornější a proměnlivější obsah Švejkovy výpovědi.

¹⁸⁾ Osudy I, 309.

¹⁹⁾ Osudy I, 76.

Takřka nevyčerpatelné možnosti groteskní deformace (a šíře: významové hry) poskytuje Švejkovi volné připojování vět, jejich „přilepování“ (Daneš)²⁰⁾ v souvětí, která mohou mísit a zauzlovat nesourodé a ovšem i sama působit svou zdůrazněnou primitivností nebo nestvůrností.

Když vypráví Švejk (v zesměšňující souvislosti se smrtí arcivévody Ferdinanda) o obchodníku s dobyt看, kterého probodli v hádce na trhu, dovádí svůj příklad k vtipné pointě, která by docela dobře mohla být závěrem. Od obchodníkovy syna nechtějí už lidé kupovat prasata, protože si říkají: „To je syn toho probodnutýho, to bude asi také pěkej lump.“ – Vyprávění však pokračuje ve změněné, groteskní perspektivě: „Musel skočit v Krumlově z toho mostu do Vltavy a museli ho vytáhnout, museli ho křísit, museli z něho pumpovat vodu a von jim musel skonat v náručí lékaře, když mu dal nějakou injekci.“²¹⁾

Sled představ (skočil z mostu – vytáhli ho – křísili ho – pumpovali z něho vodu – skonat v náručí lékaře) zachycuje událost živě, názorně, reálně. Kompozičně mimořádné je snad vysunutí motivu „dostal nějakou injekci“ až na konec, ale i to nabývá na směšnosti teprve díky jazykové realizaci (připojení vedlejší věty časové „když mu dal...“ k předchozímu „musel skonat“ je významově matoucí). Nejnápadnější je spojení celého řetězu souřadných vět stereotypně opakovaným slovesem „musel“. Už jeho nadměrné opakování, zdůrazněná primitivnost syntaxe může působit komicky. Navíc je však zřejmý nesoulad mezi nehybností spojujícího významu a měnící se významovou souvislostí. Zprvu je význam „musel“ jakžtakž motivován předchozí situací (zoufalým rozhodnutím). Jeho opakování přechází viditelně v hru. Význam

²⁰⁾ F. Daneš, *Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka*, Naše řeč, 1954, č. 3–6, zejména str. 136 až 138. Švejkovu řeč charakterizoval Daneš jako typicky hovorový projev připomínající řadou znaků lidové vyprávění. Vedle zvláštností lexikálních, frazeologických, tvarových a hláskových změn, které určují Švejkovu řeč jako „lidovou mluvu pražskou“, zabýval se Daneš také větnou stavbou Švejkova jazykového projevu a zejména zde přinesl poznatky pro nás významné. Švejkova věta se podle Daneše vyznačuje těmito hlavními znaky:

1. má dobře odposlouchaný celkový hovorový spád, vyznačující se zřetelným intonačním členěním promluvy na úseky; 2. souvětí jsou stavěna jednak volným připojováním, ať už jde o spojení souřadné nebo podřadné, jednak technikou dodatků, doplňků a vsuvek (charakteristických pro spontánní hovorový projev). – Tomu odpovídají další jevy, které Daneš zaznamenává: prostá parataxe často nahrazuje významově přesnější spojení podřadné, časté jsou anakoluty, samostatné větné členy, zájmený podmět, hojné užívání zájmena ten atd. Nakonec Daneš upozorňuje na dlouhé řetězce vypovídajících vět (ve Švejkově reprodukci řeči jiných postav) stereotypně připojovaných spojkou „že“. – Shrnuji zevrubně Danešova zjištění jednak proto, že jsou pro mne při pozorování jazykových jevů ve Švejkově vyprávění východiskem, jednak i proto, aby bylo zřejmé, jaké další otázky si sám kladu.

²¹⁾ Osudy I, 14.

se vzdaluje od označované skutečnosti, stává se vůči ní „necitelným“, může neomezeně vystupňovat její paradoxnost: „a von jim *musel* skonat v náručí lékaře.“ Setrvačnost gramatické formy se stává groteskním mechanismem. Ten pak působí ve zjevném protikladu k živosti evokace.²²⁾

Grotesknost následujícího příkladu je ještě vystupňovanější (v obsahu, v napětí mezi primitivním vyjádřením a nakupením kontrastů a zvrátů do jediné výpovědi i ve smysluplné nestvůrnosti souvětí): „Na Žižkově jednou farář zmlátil jednoho slepého, že při takovej příležitosti (když potkal faráře s posledním pomazáním – M. J.) nesmek, a ještě byl zavřenej, poněvadž mu u soudu dokázali, že není hluchoněmej, a jenom slepej, a že slyšel cinkot zvonečku a budil pohoršení, ačkoliv to bylo v noci.“²³⁾

Bezděčné i otevřeně ironické a do grotesknosti vyhocené kontrasty vznikají v proudu Švejkovy řeči neustále – tím, že Švejk vidí a podává souřadně nesourodé: „V Malešicích byl jeden šenkýř, písmák, který na všechno měl citáty z *Písma svatýho*, a když někoho *pral bejkovcem*, vždycky říkal: Kdo šetrí metly, nenávidí syna svého; ale kdo ho miluje, včas jej tresce, já ti dám, prát se mi v hospodě.“²⁴⁾ – Na tomto principu je založeno velké množství zesměšňujících kontrastů a analogií; jsou ve Švejkově vyprávění vytvářeny také syntaxí, tj. volným, nepřesným a někdy vůbec nevhodným větným spojením. Obsahové zabarvení takto vznikajících kontrastů je různé, jejich groteskní základ je však společný. Nejčastěji se tímto postupem kladou do jedné řady hodnoty „velkého“ světa a jejich zpřizemňující, banální a triviální protějšek.

Je to ovšem princip, který se uplatňuje nejen ve stavbě souvětí, ale i ve stavbě věty, v poměru základních a rozvíjejících členů a nakonec v paradoxním spojení slov v jediném syntagmatu.²⁵⁾ Způsob spojení zdůrazňuje

²²⁾ Jindy je groteskní vystupňování motivů naopak vyvažováno živostí vypravěčova jazykového projevu – např. ve vyprávění o vdově po hajném Pindourovi ve Zlivi (I, 14–15). Avšak nezůstává jen při kontrastech mezi jednotlivými složkami struktury (kompozice – jazyk). Groteskně je využíván sám hovorový projev, a naopak groteskní stupňování motivu ad absurdum bývá nadlehčováno improvizací živostí motivické hry.

²³⁾ Osudy I, 135.

²⁴⁾ Osudy I, 138, zdůraz. M. J.

²⁵⁾ V této studii mne zaujalo především umělecké využití hovorové stavby vět a souvětí ke komickému účinku. Stranou nebo jen letmo dotknuta zůstala rozlehlá oblast pojmenování záležející ve výběru slov, ve způsobu jejich nejbližšího spojování atd.

Expresivita těchto jazykových jevů – např. komika jmen, nápaditých přezdívek, ale i jednotlivé kalambúry (významové i zvukové), paradoxní, ironické a parodické zvraty mezi dvěma těsně souvisejícími významy – působí také svým přímým účinkem a může někdy zcela strhnout pozornost.

souvislost, plynulost, shodu (tváří se jako rozvíjení nebo bližší určení) – to, co je spojováno, je však příkře rozporné. Týž princip ovládá i větší významové celky, než je věta. Mísí nesourodé v kontextu rozsáhlejší promluvy, celého podobenství. Také zde mohou být silně pocitovány významové švy – ironicky, parodicky nebo groteskně působící – na místech parataktického připojování věcí k sobě nenáležejících, nebo se přímo vylučujících.

Překračovat meze úměrného a uceleného dovede Švejk vynalézavě ve svých dodatcích, vsuvkách a doplňcích (také na ně upozornil jazykový a slohový rozbor Danešův), jimiž vydouvá stavbu svých vět a souvětí. Švejk často hřeší proti zásadě, jež nám připomíná, že čeština není zařízena na to, aby v jediné výpovědi obsáhla složité uzly myšlenek (V. Mathesius).²⁶⁾ Jeho projev, dohánějící nadřizené k zuřivosti, vypadá takto: „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.“²⁷⁾ (F. Daneš demonstroval tento jev na dvou jiných spletitých, obsahově však poměrně jednodušších příkladech. Zdůraznil spontánně hovorový ráz podobných projevů. Jejich groteskní potence se zřejmě plně projeví teprve v souhře s významově nesourodým obsahem výpovědi.²⁸⁾)

Patří sem i vnějškově méně obludná, ač obsahově často ještě paradoxnější souvětí: „Pamatuješ se na toho telefonistu z Titanicu, kterej, když už loď se potápěla, pořád telefonoval dolů do zatopený kuchyně, kdy už bude voběd?“²⁹⁾ Zdá se, že paradoxnost zde tkví přímo v líčené situaci. Avšak i v tomto případě pomohl vystupňovat absurditu situace hovorový ráz řeči, běžná v ní neorganická stavba souvětí. Věta „kterej pořád telefonoval“ je hned po svém uvedení (vztažným zájmenem „který“) rozryta větou vloženou: „když už loď se potápěla“ a tím je zesílen kontrast. Také zde se groteskní deformace rodí ve spontánním aktu Švejkovy mluvy.

²⁶⁾ V. Mathesius, *Čeština a obecný jazykozpyt*, Melantrich 1947, str. 366. (Rozpor mezi aktuálním členěním souvětí a jeho organickou stavbou).

²⁷⁾ *Osudy I*, 218.

²⁸⁾ *Naše řeč*, 1954, str. 137.

²⁹⁾ *Osudy II*, 156.

Když se v lidském životě rozpadá smysluplné zásahem zvenčí, je to tragické. Když je struktura fakticky vyprázdněna a ocitá se beze smyslu, přetrvávají pouze setrvačností navyklých vazeb, dostává svou příležitost komika. Smích provází také *parodii*, která pomáhá „čistit terén“, uvolňuje zdánlivě definitivní vazby původně funkčních struktur, obnovujíc tak ovšem zároveň formující schopnost tvaru.

Smích provází *parodii*, zabarvuje její „ironickou projekci na druhý plán“ (její zlehčující nebo přímo satirický vztah k originálu díla, stylu, k ustálenému uměleckému postupu).³⁰⁾ Avšak vědomí „druhého plánu“ se může vytratit, a komická energie kontrastu mezi použitým postupem a „vyprázdněním“ jeho smyslu působí dál.³¹⁾ Tato inverzní tvárná energie se uplatňuje ve vyprávění Haškova Švejka napořád.³²⁾

Švejk dává různým způsobem pocítit spontánní tvořivost nebo lépe řečeno improvizovaný zrod tvaru. Šokující absurdnost nebo naopak banálnost životních vztahů se přitom posouvá – někdy dokonce ve viditelném rozložení na několik fází – do hry s motivem a s jazykem.

Příklad stupňující absurditu: „Jednou se pamatuji, jedna ženská byla odsouzena, že uškrtla svoje novorozená dvojčata. Ačkoliv se zapřísahala, že nemohla uškrtit dvojčata, když se jí narodila jen jedna holčička, kterou se jí podařilo uškrtit docela bez bolesti, byla odsouzena přece jen pro dvojnásobnou vraždu. Nebo ten nevinnej cikán v Záběhlicích, co se vloupal do toho hokynářského krámu na Boží hod vánoční v noci. Zapřísáhl se, že se šel vohřát, ale nic mu to nepomohlo.“³³⁾ V prvním případě je založena paradoxnost výpovědi na kontrastu těsného syntaktického připojení vedlejší věty doplňující větu předcházející: „nemohla uškrtit dvojčata, když se jí narodila jen jedna holčička, kterou...“ a prudkého posunu smyslu výpovědi v této doplňující větě: „kterou se jí podařilo uškrtit...“ Ve druhém případě se hra s paradoxem intenzifikuje; dochází k rozštěpení dvou členů rozvíjejících též člen základní: „*nevinnej cikán ... co se vloupal*“. Takové významové posuny bývají někdy i mezi dvěma shodnými přívlastky nebo mezi

³⁰⁾ Viz A. Morozov, *Parodija kak literaturnyj žánr* (K teorii parodii), Russkaja literatura 1960, č. 1.

³¹⁾ Viz Jurij Tyňanov, *Dostojevskij i Gogol* (K teorii parodii), Opojaz 1921.

³²⁾ „Samostatné parodické funkce“ Švejkových historek si povšiml K. Hausenblas ve stati *K výstavbě „postavy“ v prozaickém textu*, Bulletin Vysoké školy ruského jazyka, SNP 1961, V, str. 161. Upozornil na to, jak se ve Švejkově vyprávění „spojují bystré postřehy s nehoráznými nesmysly, čímž je jakýkoli věcný obsah parodován“, a jak vystupuje parodická funkce Švejkova vyprávění i v případech, kdy je Švejkův projev bez adresáta.

³³⁾ *Osudy I*, 20–21.

přívlastkem a doplňkem, jež jsou rozloženy před a za člen rozvíjený: „našel vzteklýho psa polozmrzlýho“³⁴⁾ nebo „měl jsem doma jen zlýho buldoka, úplně slepýho“³⁵⁾ Zároveň se v našem příkladu stává evidentní nezávaznost vystupňované nadsázky vůči události samé.

Příklad stupňující banalitu: „Nedávno U kalicha nevyvedl jeden host nic jinýho, než že sám sobě rozbil sklenicí hlavu. Vyhodil ji do vejšky a postavil se pod ni. Odvezli ho a ráno už jsme to četli. Nebo v Bendlovce jsem dal jednomu funebrákovi facku a on mně ji vrátil. Abychom se smířili, museli nás oba zatknout a hned to bylo v odpoledníčku. Nebo když v kavárně U mrtvoly rozbil ten pan rada dva tácky, myslíte, že ho šetřili?“³⁶⁾ – V první fázi je rozehrán motiv „senzační“ události v hospodě. Ve druhé fázi se událost vytrácí, kontrast se posouvá do paradoxního komentáře: „Abychom se *smířili*, museli nás *zatknout*.“ Ve třetí fázi vzniká už přímo parodické napětí. Úvodní formulí je navozena poloha senzačního vyprávění (nebo když v *kavárně U mrtvoly*...) – co se však vlastně stalo, je dokonale obsahově vyprázdněno: „*rozbil ten pan rada dva tácky*“.

Sémantika posunu od vyprávění o události ke *hře s vyprávěním* je u Švejka doslova všudypřítomná. Přesahuje na první pohled zřejmý parodický přesun od hrdinské epiky k epice anekdotické, předznamenáný už názvem a úvodem knihy. Parodické zacházení s epickým „stalo se“ je totiž obráceno nejenom navenek, vůči představě heroiky válečné, hrdiny a velkých událostí³⁷⁾ (nebo vůči struktuře románu),³⁸⁾ nýbrž také dovnitř. Postihuje i vyprávěcí formy, jimiž se vyjadřuje Švejk, anekdotické vyprávění stejné jako jeho groteskní proměny, postihuje samo Švejkovo „lidové vypravěčství“.

Anekdotické vyprávění o knihaři, který se při koupání v řece družně bavil s neznámým mužem, a ten mu pak ukradl na břehu odložené šaty a nechal tam svoje zavšivené, je například uvedeno takto: „Roku 1908 někdy v červenci...“ Očekáváme přirozeně co „se stalo“ v době takto přesně určené. Avšak to, co se dovídáme, je v příkrém protikladu k významu

³⁴⁾ Osudy I, 28.

³⁵⁾ Osudy I, 162.

³⁶⁾ Osudy I, 40.

³⁷⁾ Na pozadí heroikomické literární tradice vykládá Haškova Švejka K. Krejčí v knize *Heroikomika v básnictví Slovanů*, NČSAV 1964, str. 358–362.

³⁸⁾ Viz N. Georgiev, *Parodie obsahu a parodie struktury* (Švejk a antiromán), Česká literatura 1966, č. 4. – Funkci Švejkových promluv ve struktuře syžetu, jimiž se tato postava uvolňuje z určité situací, se zabývá Bohumil Doležal v článku *Kdo je Švejk*, Host do domu 1966, č. 7.

„události“, je to banalita a anonymita, bezvýznamnost ztracená v bezčasí, která se zde zvýznamňuje ve Švejkově hře. V červenci roku 1908 „koupal se knihař Božetěch z Příčný ulice v Praze na Zbraslavi ve starém rameni Berounky“.³⁹⁾ Groteskní nadouvání časového a místního určení a zároveň parodická hra s úvodní vyprávěcí formulí dává pocítit zvrát mezi navozeným impulzem vyprávění a jeho další realizací. Je to ovšem postup pro samo anekdotické vyprávění nadbytečný; avšak právě jeho disharmonující energie dává vyprávěnému vícerozměrnost smyslu.

Lze mluvit o tom, že je parodicky zlehčována i groteskní nadsázka, běžná ve Švejkově vyprávění. Alespoň v tom smyslu, že zdůraznění improvizální techniky odkrývá vlastní konvencionalitu groteskního stupňování. Platí to stejně o drastické, cynické jako o hravé groteskní nadsázce: „... až by to s tou šunkou dopadlo jako s jedním mým známým listonošem, nějakým Kozlem. Měl kostižer, tak mu napřed uřízli nohu po kotník, potom pod koleno, potom stehno, a kdyby byl včas neumřel, byli by ho vořezali celého jako prasklou tužku.“⁴⁰⁾ – Nebo: „... že je to hotovej nezmar jako nějaký Boušek z Libně. Vosumnáctkrát za večer ho vyhodili od Exnerů a vždycky se jim tam vrátil, že tam zapomněl fajku. Lez jim tam voknem, dveřma, z kuchyně, přes zeď do lokálu, přes sklep do výčepu a byl by se spustil snad komínem, kdyby ho byli hasiči nesundali se střechy.“⁴¹⁾

Typické pro Švejkovo uvažování o stále nových možnostech je to: „a byl by snad“, „a byli by ho“. Tímto obratem dává Švejk častokrát najevo neukončenost, či lépe otevřenost svého vyprávění, jeho schopnost osvobodit se od toho, co jest. To bývá podtrženo výčtem, kombinačním nebo asociativním rozvíjením ad absurdum, přetrženým obvykle zvenčí, zásahem jiné postavy.

Daleko nejzajímavější se mi jeví Švejkovo parodické zlehčování vlastních vyprávěčských gest. Dochází k němu nejčastěji ve hře s úvodními formullemi, ale též v průběhu vyprávění. Navozený epický impulz je v něm dříve nebo později, znatelnějším nebo méně znatelným zvrát vyprazdňován, zlehčován. To může mít různé projevy.

Z epické osnovy zbude jen navozený význam vyprávění. K vlastnímu vyprávění pak buď vůbec nedojde (je přerušeno), nebo je jeho obsah neúměr-

³⁹⁾ Osudy II, 222.

⁴⁰⁾ Osudy II, 36.

⁴¹⁾ Osudy I, 139.

ný navozenému epickému impulzu: „V domě u Štupartů sežrala před léty kočka dokonce papouška, poněvadž se jí posmíval a mňoukal po ní.“⁴²⁾

Vyprávěcí formule jsou groteskně nadouvány podrobným a nadbytečným určením (zpravidla místa a času), aby tím nápadněji vynikla nicotnost události: „Jednou v Mydlovarech u Zlivi, okres Hluboká, okresní hejtmánství České Budějovice, právě když jsme tam měli jednadevadesátý cvičení, udělali si sedláci z okolí hon na skauty v obecním lese, kteří se jim tam rozplemenili.“⁴³⁾

Epický impulz je obnovován v průběhu celého vyprávění živostí vyprávěčských gest i celkovým melodickým a rytmickým spádem promluvy. Paralelně s tím však působí druhá osnova, hra nesourodostí a nesouměrností: „V Nuslích je nějaký pan Hauber, toho jednou v neděli v Kundratcích na silnici píchli omylem nožem, když šel z výletu od Bartůňkovyho mlejna. A von s tím nožem v zádech přišel až domů, a když mu žena svlíkala kabát, tak mu ho pěkně vytáhla ze zad a dopoledne už s tím nožem rozkrajovala maso na guláš, poněvadž byl ze solingenský vocele a pěkně nabroušenej a voni měli doma všechny nože pilkovatý a tupý. Vona potom chtěla mít celou soupravu do domácnosti z takovejch nožů a posílala ho vždycky v neděli do Kundratic na vejlet...“⁴⁴⁾

Groteskní a parodické zacházení s epickým nástupem je zde nápadné na první pohled, už v samotné motivické hře. Bylo by zapotřebí podrobnějšího rozboru, aby se ukázalo, jak je tato umělecká struktura utvářena zevnitř, součinností mnoha složek. Svár komické a epické energie ovládá její silové pole i tam, kde jde zdánlivě o prosté, živé vyprávění. Předvedeme si to v náznaku.

Členění promluv může být navenek velmi přehledné, sama promluva je však obsahově neklidná. Významové posuny mohou být přitom podtrženy samotným rozčleněním na promluvové úseky; jsou totiž umístěny do jejich jader: „Já mám takovou *smůlu*, jako nějaký *Nechleba* z *Nekázanky*, který tam chodil do hospody V *čubčím háji*. Ten chtěl vždycky dělat *dobrotu* a vod soboty vést *novej život* a vždycky na druhej den *říkal*: Tak jsem vám kamarádi, k ránu *pozoroval*, že jsem *na pryčně*.“⁴⁵⁾

Nemusí ovšem vždy jít jen o prostý vztah protikladu nebo zdůraznění, ale o složité přihrávání syntaktické i zvukové stránky významovým kon-

⁴²⁾ Osudy I, 160.

⁴³⁾ Osudy I, 41.

⁴⁴⁾ Osudy II, 260–261.

⁴⁵⁾ Osudy I, 204, zdůraz. M. J.

trastům: „Potom na trápení u starosty, pod rákoskou, doznali (skauti, na které uspořádali sedláci ‚hon‘ – M. J.), že není ani jedna louka v okolí, kterou by nebyli zváleli, když se vyhřívají na slunci, dále, že ten lán žita na stojatě, právě před žněmi u Ražic, vyhořel čirou náhodou, když si v žitě pekli na rožni srnku, ku které se přikradli s noži v obecním lese.“⁴⁶⁾ Spontánní hovorový, vyprávěcí projev jeví zde velikou hybnost významových posunů. Jednou je to odstín v hodnotícím zabarvení slovních významů (zváleli – vyhřívají se na slunci), jindy zjevný rozpor ve smyslu výpovědi: lán žita vyhořel *čirou náhodou*, když si v něm skauti *pekli srnku*. Kontrasty představ jsou bohatší, než aby bylo možné je postupně rozepisovat. Od slova „louka“ se proud představ vlní až po závěrečné „v obecním lese“ v rychlých změnách reálného a bizarního osvětlení. Tato významová hybnost je utvářena i syntaxí. Stavba věty (souvětí) se přizpůsobuje výraznému členění podle vynořujících se představ, jemuž je dávána přednost před logickým větným uspořádáním. Avšak toto „přirozené“ členění současné nahrává paradoxnosti výpovědi: „že ten lán žita na stojatě / právě před žněmi u Ražic / vyhořel čirou *náhodou* // když si v žitě *pekli*...“ Bylo by jistě možné přesunout sloveso „vyhořel“ hned za východisko (lán žita na stojatě) a zpřehlednit tak celou výpověď. Tím by se však oslabil náhlý významový zvrat, který je realizován právě s pomocí jisté nerovnoměrnosti ve výstavbě Švejkovy věty. Tato nerovnoměrnost (kupení rozvíjejících členů nebo doplňujících vět – nejednou až do nepřehlednosti) poskytuje přirozený prostor pro nečekaná setkání a srážky představ i slovních významů. Ale hlavně pro střetání dvou působících energií – epické a komické (anebo vypravěčství – a jeho parodie). Také intonace může při tom spolupůsobit, opět nejednoznačně. Všimněme si toho v uvedeném příkladě. Dlouhé kadence vznikající ve Švejkově řeči v důsledku „přilepování“ dalších určení a dodatků, když jádro výpovědi bylo již vysloveno, mohou podivuhodně přihrávat jednotě a zároveň rozpornosti, dojmu živelného plynutí a zároveň významovému rozkmitání Švejkova vyprávění. Takovou plynulou melodickou vlnu vytváří v naší ukázce rozsáhlý dodatek, paradoxně objasňující předtím již důrazně vytčené jádro celého souvětí: vyhořel čirou náhodou. Podobně působí kadence poslední vztažné věty. Zkusme v ní přehodit slova s *noži* a v *obecním lese*. Závěr vyzní strměji (důrazem ve zautomatizované poloze), ochuzen o poslední zvlnění melodické –

⁴⁶⁾ Osudy I, 41.

a zároveň významové. Zmizí posun mezi výrazným, bizarní představu evokujícím spojením slov *přikradli s noži* a civilním dodatkem *v obecním lese*, který předchází představu blíže určí i znovu rozvlí. Významový neklid a živý spád mluvené řeči se zde prolínají.

Ve Švejkově vyprávění jsou taková intenzivní tvárná jádra, ve kterých vystupují epická a komická energie s výraznou samostatností, ač vytvářejí jediný proud. Jejich uvolňování, střetání a nové překvapivé vazby vytvářejí originální „život“ díla, udržující jeho soudržnost zevnitř. Proto také můžeme vnímat tvar Švejkova vyprávění (ne vždy stejně intenzivní!) v diskontinuitě, v úryvcích a útržcích, jako jsme schopni zaznamenávat rodící se tvar v rozptýleném, živelném, tím však také autenticky tvůrčímu aktu mluvy nebo gest v každodenním životě.

V úvodu ke své knize předznamenal Hašek její základní kontrast: Napoleon – Švejk. Tento významový komplex je v knize bohatě realizován. Není také Švejkova hra s vyprávěním jeho součástí, ba možná jeho jádrem? (Postavit proti „velkému“, ale vnitřně prázdnému světu tento životem pulzující „pohled zdola“, uskutečněný v tvárné tkáni díla.) Kde se protínají tendence, které se nám při pozorování Švejkova vyprávění vynořovaly v nejrůznějších projevech? (Dát pocítit svobodu vypravěče, jeho schopnost vyrovnat se s jakoukoliv skutečností, ať nesmyslně zrudnou, ať nesmyslně banální. Dát pocítit spontánnost tvůrčího aktu, proměny skutečnosti v tvar vyprávění. A nakonec: dát pocítit formující síly vlastního vyprávění ne jako ukončenou stavbu a fiktivní smysluplnost, ale v procesu neustálého uvolňování a vznikání tvárných vazeb; jako stálou nastraženost formy vůči sobě samé, a tedy i stálou otevřenost smyslu.)

Možná že i tato otázka je znovu špatná. Hledá opět průsečík a „pevný bod“. A co když „smyslem“ té Švejkovy životní plnosti, převedené v dynamickou souvztažnost tvárných sil, je právě „jen“ to: významy života vzdorující zásluhou „bytí“ díla ustrnutí a smrti?

Do tohoto napětí díla jsou vloženy nejen osudy dobrého vojáka Švejka, jak je zamýšlel autor. Vplývají v ně nesčetné další, naše osudy. Jsme to my, kteří hledáme v tomto napětí „svůj bod“. A je to dílo, které na naše očekávání odpovídá svým životem.