

Postava „idiota“ ve středoevropském románu 20. století: Josef Švejk a Piotr Niewiadomski

Author(s): Marie-Odile Thirouinová

Source: *Česká literatura*, Vol. 59, No. 6 (prosinec 2011), pp. 812-826

Published by: Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/42687804>

Accessed: 20-11-2022 10:44 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Institute of Czech Literature, The Academy of Sciences of the Czech Republic is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Česká literatura*

Marie-Odile Thirouinová

Postava „idiota“ ve středoevropském románu 20. století: Josef Švejk a Piotr Niewiadomski*

Velkou zásluhou česko-francouzského romanopisce Milana Kundery je, že prosadil v západní Evropě pojem *střední Evropa*. Staví jej do protikladu k pojmu *Mitteleuropa*, který je mezi francouzskými intelektuály módní, nicméně pro Kunderu je striktně vídeňský a historicky přežitý. Kundera neztrácí čas hledáním nějaké zeměpisné či politické definice: s humorem umísťuje střední Evropu „na východní okraj Západu“ (je to svým způsobem Orient Západu) a vyzdvihuje její roli při odhalení „Jaltské lži“. Avšak pro Kunderu má tento pojem význam hlavně kulturní: označuje jím „střední kontext“, tj. stupeň mezi „malým kontextem národním“ monolingvistickým a „velkým kontextem světovým“ mezijazykovým; jednota tohoto celku není zamýšlená, je čistě konjunkturální, neboť je výsledkem srovnatelných zkušeností nasbíraných v průběhu „společných historických dějů“, ale „v různých dobách a za různých konfigurací“. Kromě tohoto nezamýšleného aspektu, který je prvořadý, se podle Kundery střední Evropa vyznačuje polycentrismem, který předpokládá, že se na tuto společnou kulturu díváme a prožíváme ji jinak podle toho, nacházíme-li se v Praze, Lvově, Sarajevu, Krakově nebo Budapešti...¹

Taková definice nám umožní uvědomit si tento skutečný, ale těžko zachytitelný útvar, který se vymyká myšlenkovým kategoriím Evropanů zvyklých uvažovat pouze v národních či mezinárodních souvislostech. Kunderovi se daří zviditelněním středoevropského prostoru v Evropě objasnit kulturní tradici vlastní tomuto prostoru, která se liší od tradice západoevropské, s níž je však zároveň úzce spjata. Tato odlišnost se podle něho projevuje v první třetině 20. století radikálně opačnými způsoby ztvárnění „moderního umění“: ve Francii umělci pokračují ve „velké lyrické vzpouře započaté Baudelairem a Rimbaudem“ a umění „nachází svůj výsadní výrazový prostředek v malířství a [...] v poezii“, zatímco na románový žánr jako takový je v literatuře uvalena klatba. Střední Evropa se naproti tomu staví proti své vlastní „extatické, romantické, sentimentální a hudební tradici“ 19. století a ve stejné chvíli se zaměřuje na „umění, které je privilegovanou oblastí analýzy, jasnozřivosti a ironie, totiž na román“ (KUNDERA 2005: 64).

* Tato studie vznikla v rámci řešení Výzkumného programu Univerzity Lumière-Lyon II: *Passages XX-XXI*.

¹ Všechny citace jsou čerpány z druhé části *Le rideau* nazvané „Die Weltliteratur“ (KUNDERA 2005: 43–72), která představuje jasný a souhrnný výklad Kunderova postoje k této otázce.

Idiot jako literární postava

Z tohoto důvodu se nám nabízí jedna lákavá hypotéza: román by představoval ve 20. století středoevropské umění par excellence, neboť by na jedné straně rozvíjel svou vlastní osobitost na základě znalosti světa, která vychází ze zkušeností nasbíraných v tomto prostoru a čase dějin, a na straně druhé by v plném rozsahu vyjadřoval vlastnosti tohoto literárního žánru (analýza, jasnozřivost, ironie). Správnost této hypotézy se pokusíme prokázat prostřednictvím často zobrazované postavy v literatuře střední Evropy 20. století, kterou je postava idiota.

Hned na začátku je možné namítnout, že již v 19. století se v literatuře objevili „slavní idioti“, ať už tomu bylo v románu francouzském, či ruském, u Flauberta, který v roce 1837 vylíčil sám sebe jako „rodinného idiota“² a později postavil proti hlouposti Emmy Bovaryové a Bouvarda i Pécucheta prostoduchost sluzky Félicité z povídky *Prosté srdce* (FLAUBERT 1958), či u Dostojevského. Středoevropská literatura se nesnaží rozejít se s literaturami svých sousedů a ani nemá v úmyslu tvrdit, že vymyslela tuto románovou postavu jako první. Přesto jsme překvapeni, s jakou houževnatostí se k ní vrací, a ptáme se, proč udělala z idiota v tomto místě a v této době literární postavu, tj. oblíbený „kulturní produkt“ (DESHOULIÈRES 2005: 42)?

Můžeme to zajisté vysvětlit společenským uspořádáním, které v tomto prostoru alespoň až do druhé světové války převládá: vedle sebe sousedí velká městská centra s množstvím malých komunit. V těchto malých komunitách je idiot postavou familiární:³ jako hlupák, shlemiel nebo luftmentsh patří do světa vykresleného s humorem, krutostí a nostalgií velkými židovskými spisovateli písičnickými v jidiš, jako byli Sholem Alejchem či Isaac Bashevis Singer (ALEICHEM 1992; SINGER 2011). Venkovský idiot se ale objevuje ve stejné době také v západní Evropě, takže sociologické vysvětlení ke zdůvodnění jeho tak časté přítomnosti v literatuře nestačí.

Že by tento zájem způsobila lékařská věda? V 19. století se lékaři duševních chorob snažili vymyslet lékařskou⁴ definici idiocie. Za idioty označují bytosti, které se nacházejí na rozhraní lidskosti a bestiality a které se vzpouzejí jakémukoli pokusu o zařazení do nějaké kategorie, stejně tak jako se vzpouzejí léčbě. Z toho vyplývá, proč je idiot pro literaturu tak zajímavý: nabízí jí postavu s nejistou identitou oscilující mezi dvěma světy a už povahou cizí samotné myšlenky někam patřit, postavu přirozeně „nenormální“, neznalou normou chování a myšlení.

² V krátkém autobiografickém románu nesoucím název *Quidquid volueris*. Viz nedokončená studie Jeana-Paula Sarta věnovaná Flaubertovi *Rodinný idiot* (SARTRE 1988).

³ Je to postava „vesnického idiota, dokonale včleněného do sítě společenských vztahů“, partnera „kolektivu jako celku“, „někdy blázna, někdy obětního beránka nebo dokonce obou“ (DESHOULIÈRES 2005: 41).

⁴ Viz DESHOULIÈRES 2005: 1. kapitola „L'idiote et l'aliéniste. Orientations psychopathologiques“ [Idiot a lékař duševních chorob. Psychopatologické sklony], zejména s. 18 a 19 o Jeanu-Etienne Esquirolovi.

Přesto je však pravdou, že otázka, „proč právě ve střední Evropě a proč ve 20. století je idiot tak oblíbenou literární postavou“, zůstává nevyřešena. Nabízí se ještě dvě možné odpovědi: idiot, tak jak ho definují lékaři, by představoval absolutní oběť katastrof 20. století, které postihly zvláště střední Evropu, a to kvůli své naprosto slabosti a nezaopatřenosti. Je tu však ještě jedna opačná, ale zároveň i doplňující perspektiva, a sice idiot by v ní mohl díky své nevyhraněné identitě představovat poslední možný postoj vůči světu, který se stal šíleným. Jenomže nejdříve je nutné porozumět, proč tomu tak je.

Dva autoři, dva romány, dvě literární postavy

K prozkoumání této poslední hypotézy si vybereme dvě literární postavy, a to Josefa Švejka a Piotra Niewiadomského, kteří mají mnoho společných i rozdílných rysů, aby nám pomohli naši hypotézu potvrdit. Díla, z nichž pocházejí, *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1921–1923) od Jaroslava Haška a *Sůl země* (1935–1936) od Józefa Wittlina⁵ byla napsána v krátkém časovém rozmezí na společném území, kterým bylo bývalé Rakousko-Uhersko. Obě díla pojednávají o poslední fázi jeho úpadku v letech 1914–1915. Víme, že Hašek pochází ze západu monarchie, z Prahy; Hašek umírá v roce 1923 a zanechává po sobě nedokončený text: tento „román“ se okamžitě setkává s velkým ohlasem v celé Evropě, a to nejen v románové podobě, ale také na scéně divadelní či filmové (viz THIROUIN 2006). Wittlin je autorem písičím v polštině, pochází z Východu monarchie, z Haliče, kde se v roce 1896 narodil. Umírá v exilu ve Spojených státech amerických roku 1976. V letech 1925–1935 píše první část svého jediného románu nesoucí název *Sůl země*: vydání jeho první části „Ságy trpělivého pěšáka“ vyvolává senzaci, stejně jako publikace *Osudů* jeho českého soukmenovce. Při útěku z Francie v roce 1940 však Wittlin ztrácí své poznámky ke druhé a třetí části románu („Zdravá smrt“, „Díra v nebi“) a své dílo nikdy nedokončí.⁶

Zápletka Wittlinova „románu“ (tentokrát je autorem uvozovek samotný Wittlin) není příliš dějově rozvinutá; narozdíl od Haškova textu má předem stanovenou osnovu, autor používá spisovný jazyk a je zde velmi málo dialogů. „Román“ vykresluje atmosféru několika dní mezi 28. červencem a 25. srpnem 1914 a zároveň se snaží objasnit jejich smysl: prolog zachycuje vyhlášení války císařem Františkem Josefem I., pak následuje deset kapitol, které popisují příchod války do Karpat, předvolání Piotra Niewiadomského před odvodní komisí ve Sňatyni, jeho mobilizaci a odjezd do jedněch z kasáren nacházejících se kdesi v uherské pustě, jeho proměnu ve vojáka způsobilého služby, který může být poslán na srbskou nebo ruskou frontu. Zde je tato Antiodyssea přerušena.

⁵ Použitá vydání: HAŠEK 2000; WITTLIN 1937.

⁶ O Wittlinovi viz FRAJLICH (ED.) 2001.

Idiot městský a idiot venkovský: postavy z periferie

Cesty našich dvou literárních postav se protnou kdesi v Uhrách. Oba dva jsou vytrženi ze svého přirozeného prostředí, jímž je v případě prvního Praha a v případě druhého Karpaty, a jsou poslání na opačný konec monarchie nejen podle potřeb válečné fronty, ale hlavně kvůli paranoidnímu uvažování rakousko-uherské armády, která je posedlá myšlenkou na zradu, sabotáž či převrat⁷ ze strany národů žijících v monarchii. Postavy městského a venkovského idiota jsou velmi přesně geograficky zakotveny a jsou zachyceny ve stejném historickém momentu, kterým je vstup jejich společné vlasti Rakousko-Uherska do války v roce 1914. Z hlediska prostorového zachycení tyto postavy evokují více periferii než hranici. Praha, Švejkovo město, je v roce 1914 provinčním hlavním městem, kde podle řady spisovatelů a umělců vládne dusivá atmosféra a ze kterého utíkají do Vídně nebo ještě častěji do Berlína (Kafka, Haas, Werfel). Co se týče Piotra Niewiadomského, Wittlin se z něho rozhodl udělat Hucula žijícího na pomezí monarchie. Tato etnická vlastnost zaručovala ve Wittlinových očích jistý druh pozitivní archaické autentičnosti. Vybírá si analfabeta Piotra a staví ho proti těm, které považuje zodpovědné za katastrofu – jsou jimi mistři v umění manipulace se slovy, „lakotné duše, posedlé pýchou umění“ (WITTLIN 1937: 50), již se nacházejí ve Vídni, tj. v centru. Zpráva o příchodu války se dostává k Piotrovi v podobě kusu modrého papíru, kterým je povolávací rozkaz před odvodní komisí ve Sňatyni, která má moc „zbatit ho svobody“:

Tedy tak? Tedy císař o mně ví? Ví, že ve vesnici Topory-Černělca, v sňatynském okrese, na trati Lvov-Černovice-Ickany žije a po mnoho let Mu věrně slouží nosič Petr Niewiadomski, syn Vasyliny? Tedy císař mne zná? Potřebuje mne, a proto mi píše: pan! Pan Petr Niewiadomski. Pěkné slovo!

A Petr viděl císaře, jak sedí ve Vídni ve své kanceláři za stolem se zlacenými rohy a píše psaní všem Huculům. Pánům Huculům.

(IBID.: 57)

A tady se náš idiot chytá do pastí vytvořené ze slov, která přišla z Vídně. Naivně považuje toto předvolání za projev pozornosti vůči své osobě. Ve skutečnosti je tomu naopak, v podobě vytištěných slov a za pomoci prostředků moderní průmyslové civilizace, jako jsou vlaky, telegramy, plakáty, úřední dokumenty, přichází zlo (válka) a z rajske země, kde žije Piotr, udělá moderní doba periferii, kterou násilně připojí k centru, jež je ve skutečnosti obývané samotným ďáblem.

⁷ „Už začalo stěhování národů císaře a krále. V celém mocnářství sváželi transporty veřejné pohotovosti. Z hor do nížin, z Karpat do Alp, z Dalmacie do Tyrolska, z Haliče do Bosny, do Čech, do Uher. [...] Ve smyslu rozkazu ministerstva války míchali nejrůznější druhy a nejněsourodější odrůdy lidí, živly, vyzkoušené z věrnosti – se živly zrady. Těžký to úkol svěřilo ministerstvo jednotlivým útvarům. Velitelé posádek museli sami rozhodnout, která z tisíce jmen, přechovaných od let v papírové evidenci, zasluhují důvěry, a která je nutno přesadit do cizí, jistější země“ (WITTLIN 1937: 209–210).

Původní prostorová periferie, do níž je zasazena postava idiota, je ještě znásobena periferií časovou. Neboť vstup do války znamená jak pro Švejka, tak pro Piotra jejich společný vstup do dějin: válka násilně vytrhává Švejka z jeho anonymity na Novém Městě, kde se ničím neodlišuje od ostatních obyčejných lidí, s nimiž sdílí stejnou, pro dějiny nezajímavou, existenci. „Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy a historie Napoleona (kteří nevstoupili jako on do dějin),“ píše Hašek v úvodu k *Osudům*. „Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže, který sám ani neví, co vlastně znamená v historii nové velké doby. Jde skromně svou cestou, neobtěžuje nikoho, a není též obtěžován žurnalisty, kteří by ho prosili o interview“ (HAŠEK 2000: 5). Tak je nám představen Švejk, který zůstává po válce stejně anonymní, jako byl před ní: jako jakákoli jiná bytost, která se ničím neliší od sobě rovných. Výraz v podobě oxymóronu „nepoznaní hrdinové“, který o něm autor použil, je vzhledem ke skutečné situaci samozřejmě ironický: Švejk je slavný, ale jeho sláva je literární a nemá nic společného s jeho odvahou na bitevním poli.

Samotné jméno *Niewiadomski*, které znamená „neznámý“ a obsahuje záporný prefix (*nie*), upozorňuje na nejasný původ postavy; jedná se však také o ironickou narážku (podle Wittlinova sdělení) na „Neznámého Vojína“, jenž byl pohřben 11. listopadu 1920 pod Vítězným obloukem v Paříži, aby symbolizoval všechny (francouzské) vojáky padlé během první světové války. I Piotr, tak jako Švejk, představuje nejen sám sebe, ale všechny oběti tohoto konfliktu, který je násilím vytrhl z jejich domovů shodně se nacházejících na periferii dění, v prostoru, který dějiny ignorují.

Tady se nabízí svědectví o mimočasové periferii: Wittlin píše o Piotrovi, že „národní vědomí nebylo nikdy Petrovou silnou stránkou. Je-li možno se tak vyjádřit – Petr se zastavoval na samém prahu národního vědomí. Mluvil polsky i ukrajinsky, věřil v Boha podle řeckokatolického obřadu, sloužil rakousko-uherskému císaři“ (WITTLIN 1937: 127). Tato pasáž dobře definuje místo Piotra ve starém řádu, kde panuje jasná hierarchie, která umožňuje každému společnou bezkonfliktní existenci jazyka, náboženství a vládců: tato vzestupná hierarchie ještě nebyla narušena moderním nacionalismem, který je nicméně důvodem počátku války, jež začíná daleko odtud v kancelářích hlavních evropských měst. Piotr objeví nenávist mezi národy až při svém vstupu na uherské území na nádraží v Chustu, kde se uherský četník snaží zabránit Huculům, aby se napili ze studny, protože voda tam není pitná: kvůli neexistující společné řeči končí scéna rvačkou:

V sňatyňském okrese, hlavně od dob vypuknutí války, naráželo na uši nemálo cizích jazyků. Huculské bubinky si počaly už zvolna přivykat na drsné drnění německé řeči a na tak zvanou *armeeslavisch*, čili na *hatmatilku* ze všech slovanských jazyků. Navykly si poněkud na bzučení hrčivé, jakoby o všechny samohlásky oloupené řeči Čechů. Už dávno zdůvěrněly s melodickým rumanešti bukovinských sousedů – a dokonce usedlý obyvatel těch končin: – židovský žargon, jak by se mohlo zdát, připravený na česneku a cibuli, huculským uším zněl jak u nich doma. Obyvatelé sňatyňského

okresu někdy sami vplétali do své řeči jednotlivá židovská slova a mnohdy dokonce celé obraty, užívající jich obyčejně nesprávně. Nesmíme je tedy odsuzovat pro úplnou neznalost a nenávisť k cizím jazykům. Ale je něco jiného slyšet nesrozumitelné zvuky u sebe doma, kde buď jak buď pánem a hospodářem je, byl a bude jazyk ukrajinský, nebo také polský, a cizí řeč bydlí jenom v koutku jako podnájemník, nebo přebývá v pohostinném přístřeší – a něco jiného je octnout se pojednou mezi samými cizími lidmi, kde jako na zlost naší řeči nikdo nerozumí. U sebe doma je možno se posmívat, je možno dráždit ty, kdož jinak mluví, mezi cizími nejen že se nám vysmívají, mezi cizími se člověk úplně propadne. Je bezmocný jako malé děčko, tápe jako slepec hmatem v temnotách. Pojednou si Petr uvědomil, jak velikým zločinem, jak velikým hříchem muselo být stavění babylonské věže, když Pán Bůh za to pomíchal lidem jazyky. (WITTLIN 1937: 153–154)

Starý řád se rozpadá: jazyk, jenž je základem moderní definice národa, vymezuje kolektivní identitu, která se uzavírá sama do sebe, neboť předem vylučuje všechny ostatní, kteří jazykem daného společenství nemluví. Náboženská a osobní podřízenost vládci, dřívější faktory integrace, se stávají v novém řádu, kde jazyk zaujímá prvotní postavení, faktory vyloučení. Piotr brzy vidí v Maďarech, degradovaných na poddané krále a ne císaře jako on, pouhé kalvinisty, kacíře „horší nežli luteráni“ (IBID.: 157), od nichž je třeba se za každou cenu odlišit.

Pobabylonštění rakousko-uherské společnosti je ještě výraznější v Praze, která je centrem touhy Čechů po vlastním sebeurčení. Haškův román, psaný velmi vitálním hovorovým jazykem plným invence, je vyjádřením tohoto historického momentu, kdy se národ, odsouzený k mlčení, o čemž svědčí i jméno hlavní postavy (podle jedné hypotézy by jméno *Švejka* pocházelo z německého *schweig!* – „mlč!“), chopí slova: Golem, němý sluha z pražské legendy promlouvá prostřednictvím Švejka, sluhy, kterého nikdo nedokáže umlčet a který si ironicky nese mlčení ve svém jménu.

V Haškově textu je němčina, jazyk vídeňské administrativy, tak absorbována češtinou, že z ní zůstávají jen sotva srozumitelné střípky, jak ilustruje například scéna z bufetu na nádraží v Táboře, kde si Švejk poté, co ztrácí svého nadporučíka a své dokumenty, sedá ke stolu a dává si pivo čekaje, co se bude dál dít. Přichází vojenská kontrola vedená německým velitelem:

„Ihre Dokumenten, vaši tokúment?“ tak pěkně začal na Švejka velitel vojenské kontroly, šikovatel, provázený čtyřmi vojáky s bajonety, „já fidět, šedet, nicht fahren, šedet, pit, furt pit, burš!“

„Nemám, miláčku,“ odpověděl Švejk, „pan obrlajtnant Lukáš, regiment N° 91, je vzal s sebou a já zůstal zde na nádraží.“

„Was ist das Wort milatschek?“ obrátil se šikovatel k jednomu ze svých vojáků, starému landverákovi, který podle všeho dělal svému šikovateli všechno naschvál, poněvadž řekl klidně:

„Miláček, das ist wie Herr Feldwebel.“

Šikovatel pokračoval dál v rozmluvě se Švejkm:

„Tokúment kašty foják, pes tokúment žávžit auf Bahnhofsmitlärkommando, den lausigen Bursch, wie einen tollen Hund.“

(HAŠEK 2000: 162)

Spíše než na jazykovou neznalost nešťastného velitele ukazuje tato scéna na změnu v rozložení sil, která právě v Čechách probíhá: eskorta, doprovázející velitele, složená z Němců a z Čechů, je už jen pouhou iluzí, neboť oba čeští mluvčí, ten, co je součástí kontroly, i ten, co je kontrolou zadržén, se diskretně spojí na úkor německého velitele, který ztrácí nad situací jazykovou kontrolu a zesměšňuje se. „U sebe doma – je možno se posmívat“ (WITTLIN 1937: 153) těm, kteří mluví jinak, nechává říct Wittlin Piotra. V Čechách je od nynějška většinou český jazyk doma a drze ukazuje svou převahu nad němčinou; národ už zvítězil nad nadnárodním rakouským mýtem. Válka jazyků je ostatně jedním z hlavních motivů Haškova románu, který zde čerpá inspiraci pro četná komická nedorozumění (THIROUIN 2007: 133–156). Z hlediska národního uvědomění je tedy situace v průmyslových a městských Čechách zcela odlišná od situace v rurální Haliči: odstředivý pohyb je tu markantnější.

Kromě prostorové a časové periferie mají Švejk a Piotr společný ještě třetí typ periferie, a to periferii společenskou. Oba dva, jeden ve městě a druhý na venkově, se nacházejí na společenském žebříčku zcela dole. O Švejkovi víme vlastně docela málo. Kromě jeho jména a revmatismu, o němž je pravidelně řeč, víme o jeho zálibě v pivu a o jeho ateismu bez komplexů. Co se týče fyzického vzhledu, známe jeho kulatou a usměvavou tvář podobající se měsíci v úplňku, modré oči, jeho měkký a laskavý hlas, jeho upřímný a poctivý výraz. Švejkovo vlídné vystupování kontrastuje s brutalitou jeho pronásledovatelů, ať už civilních, nebo vojenských. Švejk není vzbouřencem vyloučeným ze společnosti; naopak, rád se setkává se sobě rovnými a rád se obklopuje diváky, aby byli svědky jeho kousků. *Osudy* nabízejí čtenáři příležitost poznat celou řadu obyčejných lidí, které Švejk cestou potkává. Mimoto je neustále spokojený a má pořád dobrou náladu; nic mu nebrání ve spánku a z ničeho nemá strach: „Já se ničeho nebojím, pane feldkurát, ani ministrování“ (HAŠEK 2000: 93). Obživu si získává prodejem psů. Ve skutečnosti se v šatech tohoto polovičnického tuláka skrývá skutečný cynický filozof, jenž se jako Dógenés, který se nebál vyzvat Alexandra Makedonského, aby mu nestínil, vysmívá lidskému lpění na věcech a myšlenkách. Filozof v šatech idiota, který je dějinami vržen na scénu, využívá situace k odhalení podvodníků všeho druhu, z nichž ti nejhorší se nacházejí v represivním aparátu rozkládajícího se Rakousko-Uherska.

Wittlin je vůči staré monarchii stejně kritický jako Hašek, ale svou kritiku⁸ dává najevo prostřednictvím vypravěče. Švejkův aktivní, ba dokonce agresivní

⁸ Narozdíl od Haška jsou Wittlinovy důvody této kritiky povahy náboženské a metafyzické, a nikoli morální či národní: v jeho očích si císař přivlastnil moc Boha tím, že si přisvojil životy svých

postoj je našemu rodáku z Haliče naprosto cizí, Piotr je pasivní a nebrání se silám, které ho odvádějí z jeho rodné chalupy „dnes už napolo rozbořené, na samém konci vesnice“ (WITTLIN 1937: 31). Je nosičem na nádraží ve své vesnici, nevlastní žádnou půdu, má jen malý záhon u dráhy, který mu zapůjčila železnice, a sad se dvěma jabloněmi, z nichž „už jedna nenesla dávno ovoce“ (IBID.), a šest slivoní. Stejně tak jako Švejk ani Piotr nemá rodinu. Víme, že cítí náklonnost jedině ke svému psu a že jediným jeho snem je stát se železničním hlídačem a „nosit císařskou čepici“ (IBID.: 33), která směšně symbolizuje nejskromnější stupeň moci, jež by mohl dosáhnout. „Žena, vodka a zbožnost – toť tři rozkoše, chránící duši temného Hucula od šílenství i pekla na zemi“ (IBID.: 117). Takové materiální a intelektuální uvažování není výsledkem nějaké filozofické volby, ale je známkou svědčící o Piotrově extrémní zranitelnosti. Piotr má své místo ve vesnici, kde si může žít a jednat podle svého, i když je ostatním pro smích. Při odchodu si odnáší klíč od své polorozbořené chalupy, jako poslední relikvii tohoto civilního života, který byl sice bídný, ale kde byl Piotr sám sebou.

V tomto stadiu naší úvahy je třeba si povšimnout, že tito románoví idioti jsou více postavami z časové, prostorové a společenské periferie než postavami nacházejícími se na rozhraní, jak by bylo možné si myslet na počátku naší studie. Naopak oba dva mají své místo v dané společnosti, rurální či městské, kde jim sice přísluší podřadné postavení, ale kde žijí ve svém prostředí harmonicky. Toto zakotvení se v románovém měřítku projevuje tím, že každý z nich představuje víc než sám sebe: Švejk Čechy pod „vídeňskou botou“ a Piotr prosté lidi v tradiční společnosti v Haliči. Až když jsou vytrženi proti své vůli ze své anonymní existence (na periferii), je toto zakotvení zpochybněno. Teprve tady se projeví jejich idiocie tím, že se nedokážou přizpůsobit novému řádu, který se marně snaží ovládnout jejich idiocii silou: idiot je neasimilovatelný a z tohoto důvodu zaujímá jen nerad obranný postoj vůči šílenému světu. Nyní se zaměříme na to, jakým způsobem to činí.

Idiocie či nepřekonatelná jinakost

Švejk a Niewiadomski, pohlčení rakousko-uherskou vojenskou mašinerií, jsou předmětem neutuchajícího násilí ať už verbálního, nebo fyzického: pro svůj nízký původ jsou umístěni do podřadného postavení, které je ještě zhoršeno vojenským kontextem. Jsou vydáni na pospas pedantské hierarchii, která bez přestání trestá jejich neinteligenci, jež je spíš interpretována jako známka vzpurnosti než nezpůsobivosti. Následující citace pochází z úvodu k *Soli země*, kde se čtenář poprvé setkává s Piotrem, aniž by bylo uvedeno jeho jméno:

A teď on, prostý nosič, musí celé dny a noci hlídat závory a dávat pozor, aby se mohly přesuny vojska dít nerušeně, ale hlavně, aby „živly rusofilské“ nekladly na koleje

poddaných. Vyhlášení války pak zahajuje vládu Zla na zemi, jinými slovy „pokus o vládu člověka bez Boha“ (viz KOSAKOWSKA 2001: 61–71).

klády. Baví ho nástěnné nápisy na bočnicích vagonů, vlastenecké křídové malby, představující cara Mikuláše a krále Petra na šibenici. Jednou se tak zadíval, že neslyšel blížící se lokomotivy a nezavřel závor. Tak tak, že nepřipravil o život jistého mlékaře, který vjel na koleje s konvemi mléka, kdy vlak projížděl v plné rychlosti kolem návěští. Splašená herka nechtěla za nic na světě couvnout a polámala oje. „Hlídač“ vyběhl na koleje v nejposlednější chvíli a praporkem zadržel včas rozezpívaný, hučící vlak rumunských vřešťounů. Vřískot vojska naplnil celou pokuckou dolinu. Zápach slámy, lidského potu a koňské moče se smísil s ostrou vůní sena, pokoseného za přikopem. Z osobního vozu vyskočil major, velitel transportu, a tázal se neznámým jazykem, co se stalo. Člověk s praporkem breptal něco ukrajinsky, polsky, vydal ze sebe dokonce i několik slov židovských, až ukázal nakonec na kaluži mléka na kolejích a na Žida, kterému se podařilo utéci s vozíkem i koněm na druhou stranu. „Schweinerei!“ křičel major. „Ja či bende anzeigen, ti offerma!“ Potom pohrozil za židem bičím, dal znamení strojvůdci a vrátil se do vagonu. Vlak se odvěkl dále a člověk s praporkem tu zůstal sám se svým studem. „Offerma!“ opakoval. (WITTLIN 1937: 27–28)

Piotr je přistižen ve chvíli, kdy se dopouští chyby a následně akceptuje ortel vyneseny nad svou osobou obsažený ve slově *oferma* („kretén, idiot“). Je to slovo typické pro *armeeslavisch*, *barbarskou* vojenskou *hatmatilku*, sestavenou ze všech slovanských jazyků, která brutálně vtrhne do idylických časů starého, staletími jakoby znehybněného, pokuckého údolí. Stejně tak zní i v uších Švejkovi v pražských kasárnách. *Oferma*, *durny*, *osioł* pro Poláka; *blbec*, *hovado*, *vůl*, *pitomec*, *opice*, *kráva* pro Čecha: nadávky poukazující na ustavičné selhávání idiotů nechybí a vrhají je až za hranici lidskosti (většinou se jedná o názvy zvířat). Někdo tak dostane hloupý nápad posadit Švejka k telefonu jeho *marškompanie*:

„[...] tak poslouchej: 11. Marschkumpanie. Opakuj to!“
 „11. Marschkumpanie...“
 „Kumpaniekommandant, máš to? Opakuj to!“
 „Kumpaniekommandant!...“
 „Zur Besprechnung morgen... Jseš hotov? Opakuj to!“
 „Zur Besprechnung morgen...“
 „Um neun Uhr. – Unterschrift. Víš, co je to Unterschrift, vopice, to je podpis. Opakuj to!“
 „Um neun Uhr. – Unterschrift. Víš-co-je to Unterschrift, vopice, to-je-podpis.“
 „Ty pitomče jeden. Tedy podpis: Oberst Schröder, hovado. Máš to? Opakuj to!“
 „Oberst Schröder, hovado.“
 „Dobře, ty vole. Kdo přijmul telefonogram?“
 „Já.“
 „Himlhergot, kdo je to ten já?“

„Švejk. Ještě něco?“

„Zaplať pánbůh, už nic. Ale máš se jmenovat Kráva. – Co je u vás nového?“

(HAŠEK 2000: 289)

Komického efektu je dosaženo snadno a dobře ilustruje základní neschopnost idiota účastnit se jakékoli smysluplné slovní výměny: je to nekompetentní mluvčí, jenž systematicky porušuje rétoricko-pragmatická a logická pravidla ústní komunikace. Nespolupracuje se svým protějškem a to, co říká, není v daném kontextu relevantní. Švejkovou idiocíí pojmenovali nakonec samotní jeho posluchači zjevný neúspěch Švejkovy promluvy, které nejsou ve skutečnosti schopni porozumět.

Zaráží nás jeden podstatný rozdíl mezi našimi dvěma idioty: pokud Piotrova idiocie nenechává čtenáře na pochybách, pak ta Švejkova není zaručená a zdá se být předstíraná. Většina z jeho posluchačů, až na pár úplných hlupáků, si ostatně sama klade otázku, jak to vlastně je. Švejk si ale dává dobrý pozor, aby tuto pochybnost zachoval:

Vypravuje toto, díval se Švejk tak upřímně nadporučíkovi do očí, že týž, přistoupiv zprvu k němu s jistým surovým úmyslem, odstoupil od něho, sedl si na židli a otázel se:

„Poslyšte, Švejku, jste opravdu takové boží hovado?“

„Poslušně hlásím, pane obrlajtnant,“ odvětil slavnostně Švejk, „jsem!“

(HAŠEK 2000: 122)

Odpověď je šikovně formulovaná, a odpovědnost za Švejkovo označení tak zůstává na posluchači. Jasně sděluje: to vy právě říkáte, že jsem idiot, každopádně nemohu udělat nic jiného, než s vámi souhlasit. Slavný výrok „poslušně hlásím“ tak vlastně značí násilné odnětí svobody projevu. Švejk jej systematicky vkládá mezi sebe a své posluchače:

„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, chytrej 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 už tu hubu držte, když jsem vám poručil, tak víte dobře, že nesmíte kušnit!“

„Poslušně hlásím, že vím, že nesmím kušnit.“

(HAŠEK 2000: 57)

Pro Švejkův ústní projev je charakteristické, že vrací slovní výměnu obratem („poslušně hlásím“), který by měl vyjadřovat jeho podřízení vůči nadřízeným v hierarchii: právě tímto způsobem se mu často daří (jako v této ukázce) mít

poslední slovo. Jeho jméno je tak zbaveno významu („mlč!“) a Švejk plně uplatňuje vlastní svobodu projevu, parrhesii, typickou pro cynického filozofa: nikdo nedokáže Švejka umlčet.

V obou románech je jedna téměř totožná epizoda, která dobře vyjadřuje rozdíl, který panuje z tohoto hlediska mezi našimi idioty, chorobně upovídáným Švejkem i „mlčícím“ Piotrem. Oba dva dostávají pušku označenou číslem, což komentují – nejdříve Švejk, nahlas:

„Tak ho tratmistr zavolal do svý kanceláře a povídá mu: »Na 16. koleji je lokomotiva číslo 4268. Já vím, že máte špatnou paměť na číslice, a když se vám nějaký číslo napiše na papír, že ten papír ztratíte. Dejte si ale dobrý pozor, když jste tak slabej na číslice, a já vám ukážu, že je to velice lehký, zapamatovat si jakýkoliv číslo. Podívejte se: Lokomotiva, kterou máte odtáhnout do depo v Lysý nad Labem, má číslo 4268. Tedy dávejte pozor: První číslice je čtyřka, druhá dvojka. Tedy si pamatujte už 42, to jest dvakrát 2, to je v pořadí zepředu 4, děleno 2 = 2, a zas máte vedle sebe 4 a 2. Teď se nelekejte. Kolikrát jsou dvakrát 4, vosum, není-liž pravda? Tak si vryjte v paměť, že vosmička je z čísla 4268 poslední v řadě. Zbývá ještě, když už si pamatujete, že první je 4, druhá 2, čtvrtá vosum, nějak chytře si zapamatovat tu šestku, co je před osmičkou. A to je strašně jednoduchý. První číslice je 4, druhá dvojka, čtyři a dvě je šest. Tedy už jste si jistej, druhá od konce je šestka, a už nám ten pořad čísel nikdy nevyjmí z paměti. Máte utkvěno v hlavě číslo 4268. Nebo můžete také dojít k týmuž vejsledku ještě jednodušejc...«“

Šikovatel přestal kouřit a vytřeštil na něho oči a jenom zabreptal: „Kappe ab!“

Švejk vážně pokračoval: „Von mu tedy začal vykládat ten jednodušší způsob, jak by si zapamatoval číslo lokomotivy 4268. Vosum bez dvou je 6. Tedy už zná 68. 6 bez 2 jsou 4, už tedy zná 4–68, a tu dvojku do toho je 4–2–6–8. Není také příliš namáhavé, když se to udělá ještě jinak, pomocí násobení a dělení. To se dojde taky k takovému výsledku. »Pamatujte si,« povídá ten tratmistr, »že dvakrát 42 je 84. Rok má 12 měsíců. Vodečte se tedy 12 od 84, a zbývá nám 72, od toho ještě dvanáct měsíců, to je 60, máme tedy už jistou šestku a nulu škrtneme. Tedy víme 42 68 4. Když jsme škrtili nulu, škrtneme i tu čtyřku vzadu, a máme velice klidně zase 4268, číslo lokomotivy, která patří do depo v Lysý nad Labem.«“

(HAŠEK 2000: 378–379)

V této ukázce, kterou použil B. Brecht ve své divadelní hře *Švejk ve druhé světové válce*, nacházíme řečové postupy vlastní Švejkovi: jako jsou záliba ve stupidních anekdotách a jejich nekonečných variacích, neustálé žvanění, které neposkytuje potenciálnímu příjemci žádný záchytný bod, hromadění bezvýznamných detailů bez jasného vztahu k danému tématu. Smysl takovéto řeči není v tom, co znamená, ale v jejím způsobu použití: zde Švejkovi umožní odvrátit pozornost jeho pronásledovatele-sadistického šikovatele, který ho nutí vykonávat namáhavé cviky se zbraní.

Piotrova reakce, když mu četař-zbrojář dává do rukou zbraň, je pouze vnitřní:

Petr Niewiadomski obdržel mannlicherku a bodák Nr. 46821. Číslice dovedl čist, ale tak velkou číslici, vyrytou na klíce závěru a dále na hlavičce rukojeti bodáku – nelze jen tak lehce přečíst. A to už není ani řeč o tom, aby si ji zapamatoval! Petr ještě nepřišel do styku s tak velkými číslicemi. Jeho plat na železnici obnášel 15 korun, budka, v níž zastupoval hlídače, byla označena číslem 86. A tu najednou: – Čtyřicetšesttisícsmsetdvacetjedna. Petr byl naplněn pýchou nad tak vysokým počtem, vztahujícím se k jeho osobě. Cítil se důležitější než dříve, ale zároveň si uvědomoval, že od té chvíle je už jenom dodatkovou rekvizitou k číslu 46821. Ta puška nebyla nová. Už jich musilo mnoho sloužit číslu 46821. Bůh ví, zda ještě žiji. A dá-li Bůh se vrátit z války se zdravou puškou, bude ji nutno odevzdat do skladiště, ať si odpočine, ať se vyspí – až do následující války. Ano, i sám Petr cítil, že puška je důležitější než on. I vagony byly důležitější, též na nich byly napsány veliké číslice. Kolik mrtvol mohou všechny ty pušky nadělat? – ptal se hledě na stovky karabin v rukou nováčků. – Pět tisíc? Deset? – Vzpomínal si na huculské hádky o zbraních-samostřilech a o zbraních, v nichž se ukrývají duchové zastřelených. A pojednou duchové, duchové počali kroužit pod klenutým stropem tmavého sklepa. Slétali bez hluku dolů, chytali za ruce, brali za nohy. Ze tmy se vynořily nějaké přízraky, nějaké ruce vytažovaly z roztržených prsou, z břich, z čel podlouhlá olovená zrna a podávaly je prosebně Petrovi. Petra se zmocnil strach a domníval se, že maďarští majitelé pivovaru: Farkas a Gjörmeky nejsou lidé – ale dáblí – a neukládali tu pivo, hořké pivo z chmele a ječmene, ale krev.

(WITTLIN 1937: 238–239)

Díky vnitřní fokalizaci čtenář sleduje pomalý a nepřímý tok Piotrových myšlenek, od prvotního pocitu hrdosti až po eschatologické vidění světa shodné s iracionálním způsobem myšlení, který je charakteristický pro Piotrovu primitivní mentalitu: pomocí obrazů se Piotr dostává k samotnému smyslu scény, která se právě odehrála (puška má větší hodnotu než člověk, který jí má pouze sloužit). Piotrovou idiocií pojmenovali nakonec jeho vykořisťovatelé Piotrovu primitivní mentalitu, která je neslučitelná s moderním racionálním způsobem myšlení. I když oni uvažují racionálně, přesto se chystají poslat ho na smrt, neboť jejich pohrdání Piotrem je zbavuje jakýchkoli výčitek svědomí.

Naši dva idioti se nenechají pohltit novým řádem, který je zbavil svobody, ale ne kvůli své slabosti, oné labilitě v jejich identitě, jak by se dalo očekávat od postav nacházejících se na rozhraní. Je tomu naopak, jejich identita je příliš silná, jakoby z kamene, a proto jsou nepřístupní ideologiím moderní doby a zůstávají vůči nim hlouší. Každý po svém odhaluje vražedný podvod, přinášející jen smrt a zhoubu, a tváří v tvář ideologiím zosobňuje pól zdravého rozumu. Švejk přijímá tuto výměnu rolí vědomě, ale Piotr ne. Zbývá nám prozkoumat tento poslední bod naší studie.

Svět v zrcadle idiocie

Tyto dvě právě citované dlouhé pasáže nám umožnily určit, v čem spočívá idiocie našich postav z pohledu jejich pronásledovatelů (neschopnost komu-

nikace nebo primitivnost). Zároveň ukazují, jaké vypravěčské postupy autoři užívají: Hašek přímou řeč a Wittlin vnitřní fokalizaci, jež se v českém románu prakticky nevyskytuje. Švejkova idiocie je totiž zbraní a čtenář nesmí mít přístup k myšlenkám postavy, aby její intelektuální schopnosti zůstaly nečitelné. Švejkův postoj spočívá v tom, že zrcadlí⁹ řeč, která je mu servírována, a jejím opakováním odhaluje podvod a klam: když Švejk, imituje své pronásledovatele, pronáší dlouhé vlastenecké proslovy, můžeme to brát buď doslovně, nebo zde můžeme naopak vidět ironické označení jejich prázdnoty. Skutečný smysl je vždy schopný se vynořit, neboť všichni vědí, že vzhledem ke zhoršující se situaci v roce 1914 jsou vlastenecká prohlášení pouhou lží, která se nezakládá na pravdě. Švejkovo rozvrtnické (THIROUIN 2006: 79–91) dílo čistě ústního a zrcadlového charakteru je velmi úsporné, a neobyčejně účinné.

V *Soli země* nám neukazuje rozdíl mezi skutečným a zdánlivým smyslem hlavní postava (ta si jej většinou ani není vědoma), ale naopak vševědoucí vypravěč: to on je ironizující instancí, která prostřednictvím Piotrova neporozumění odhalí nepřímou skutečnou nelidskost těch, kteří ho posílají na válečná jatka. Ale zde nám ani tak nezáleží na tom, kdo je autorem (je-li to postava, nebo vypravěč) sémantické inverze, typické pro ironický tropus: hlavní je, že v obou románech je odhalen skrytý smysl tím, že zdánlivý smysl se odráží v postavě idiota jako v zrcadle. Idiot narušuje smysl ne proto, že není schopen jej pochopit, jak by si rádi mysleli ti, kteří ho idiotem nazývají, ale protože nabízí jeho deformující odraz (v případě Švejka vědomě, v případě Piotra nechtěně). Svět v zrcadle idiota, tj. z toho nejobyčejnějšího a nejnižšího možného pohledu, odkrývá svou pravou obludnou tvář. Touto obludou ale není idiot, nýbrž ten, kdo s ním takto zle zachází.

Idiot není rozhodně postavou borderline, alespoň ne „přirozeně“. V každém případě tomu tak není v obou románech, o kterých pojednáváme v naší studii, kde jsou postavami, jejichž identita je vnímána jako jiná, odlišná, mlhavá, ale kterou je možné někam zařadit a která vyjadřuje určitý odpor: jsou to postavy, které se shodují samy se sebou. Z románového hlediska spočívá jejich využití v tom, že nabízejí obyčejný, periferní pohled, co možná nejvzdálenější od držitelů moci a vědění. V pohledu idiotů se moc a vědění moderní doby se svou lží a klamem tříští a prostřednictvím typického inverzního procesu je demaskována jejich dvojité hluboká povaha: idiot je zrcadlem, kde se ironicky odráží obraz světa, a ne postavou nacházející se na rozhraní. Jeho naprostá jinakost je povolána, aby odsoudila falešné ideály. Haškova inspirace je cynická, Wittli-

⁹ Viz RICHTEROVÁ 1997. Tato studie vyšla ve francouzštině pod názvem „L'idiotie: la grande passion de Jaroslav Hašek“ (THIROUIN 2006: 41–57). Richterová nazývá fenomén idiocie v Haškově díle „blbostí metafyzickou“ dle Voskovce a Wericha, situuje ji do tradice filozofické a literární a definuje ji jako „logickou, hodnotovou, poznávací a praktickou zvrácenost“ (IBID.: 56).

nova křesťanská. V tomto schématu se tak nakonec idiot ocitá v centru a ostatním zrcadlí obraz jejich narušené identity.

Jako byl umělec oblíbenou postavou romantismu, tak je idiot oblíbenou postavou moderní doby:¹⁰ tento člověk bez vlastností však není jejím mluvčím v pravém slova smyslu, ale je nástrojem války, kterou započal Flaubert proti hlouposti inteligence jejímž ztělesněním jsou ideály, ideologie, přehnaná důvěra a víra v systémy. Kundera má pravdu, když tvrdí, že tato válka je vedena zejména velkými středoevropskými romanopisci 20. století, kteří sdílejí stejnou vnímavost pro odhalování klamu a podvodu, zatímco Západ se opájí ideologiemi. U Haška, Wittlina, ale také u Roberta Musila, Roberta Walsera a Witolda Gombrowicze čtenář objeví, jakým způsobem idiocie „otvírá skulinku do dusivé plnosti přijatých významů“, skulinku „v níž bude moci vát vítr plný znepokojení a života“ (DESHOULIÈRES 2004: 79–118).

Přeložila Jana Maliverneyová

Prameny

ALEICHEM, Cholom
1992 [1901–1915] *Gens de Kasrilevkè* (Paris: Julliard)

FLAUBERT, Gustave
1958 *Prosté srdce*; přel. Vendula Tůmová (Praha: Československý spisovatel)

HAŠEK, Jaroslav
2000 *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (Praha: Ottovo nakladatelství)

WITTLIN, Józef
1937 *Sůl země*; přel. Jaroslav Závada (Praha: Sfinx)

KUNDERA, Milan
2005 *Le rideau* (Paris: Gallimard)

SINGER, Isaac Bashevis
2011 [1957] *Hlupák Gimpf*; přel. Radka Šmahelová a Antonín Přidal (Praha: Argo)

Literatura

DESHOULIÈRES, Valérie
2004 *Portrait de l'artiste en saltimbanque* [Portrét umělce převlečeného za šaška] (Paris: Gallimard)
2005 *Métamorphoses de l'idiot* [Proměny idiota] (Paris: Klincksieck, «50 questions»)

¹⁰ Viz 3. kapitola: „L'idiotie comme fondement de la modernité“ [Idiocie jako základ moderní doby] (DESHOULIÈRES 2004: 79–118).

FRAJLICH, Anna

2001 *Between Lvov, New York and Ulysses' Ithaca – Józef Wittlin Poet, Essayist, Novelist Archives of Polish Emigration Series* (Toruń/New York: Nicholas Copernicus University, Department of Slavic Languages/The East Central European Center, Columbia University)

KOSAKOWSKA, Elisabeth

2001 „The War as a myth: The Analysis of a Development of the Religious Imagery in Joseph Wittlin's *The Salt of the Earth*“; in *ibid.*, s. 61–71

RICHTEROVÁ, Sylvie

1997 „Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok“; in *eadem: Ticho a smích. Studie z české literatury* (Praha: Mladá fronta), s. 20–66

SARTRE, Jean-Paul

1988 *L'idiot de la famille. Flaubert de 1821 à 1857* (Paris: Gallimard)

THIROUIN, Marie-Odile

2006 *Od Haška k Brechtovi – Osudy Švejkovy postavy v Evropě* [soubor textů vydaných v Cahiers de l'ILCEA n° 8] (Grenoble: Ellug)

2007 „Válka jazyků v Osudech dobrého vojáka Švejka od Jaroslava Haška“; Danielle Perrot-Corpet, Christine Queffélec (edd.): *Citer la langue de l'autre – Mots étrangers dans le roman, de Proust à W.G. Sebald* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon), s. 133–156

Résumé

The idiot is a standard, apparently 'normal' character in the twentieth-century central European novel. This naturalness is explained in part by the contemporary social organization of Europe, where many small communities neighbour large urban centres: in these small communities the idiot is a familiar character. This largely sociological explanation does not, however, provide a sufficient answer to the question of why the idiot became a literary figure, that is to say, a popular 'cultural product', in this place and time. According to the nineteenth-century medical definition these beings live on the edge of the world of humans and the world of beasts, defying any attempt at precise categorization, just as they defy medical treatment. This definition offers a possibility for literature to find in the idiot – a figure of an uncertain identity oscillating between two worlds and by nature alien to the very idea of belonging anywhere – a figure 'with qualities' personifying the rejection or impossibility of any constant identity. Other hypotheses concern the ethics of the character and function that the author has determined for the idiot in the plot: the idiot would thus represent the absolute victim of the catastrophe of the twentieth century, which especially affected central Europe because of the absolute weakness and deprivation of the character. There is also another, opposite, yet complementary perspective – namely, that although the idiot, thanks to an undefined identity, could represent the last site of resistance to a world gone mad. It is first necessary, however, to understand why that is. A comparison of two characters, one created by Jaroslav Hašek in the *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (The Good Soldier Švejk and His Fortunes in the World War, 1921–23), the other by Józef Wittlin in the planned trilogy *Saga of the Patient Infantryman* (of which only the first part, *Sól ziemi*, Salt of the Earth, was published, 1935) may help us to achieve a more precise definition of these different approaches and to determine what the idiot has contributed to the literature of central Europe.