

HAŠEK A JEHO MÝTUS

František A. Podhajský (ed.): Fikce Jaroslava Haška
Praha, Ústav pro českou literaturu
AV ČR 2016, 308 s.

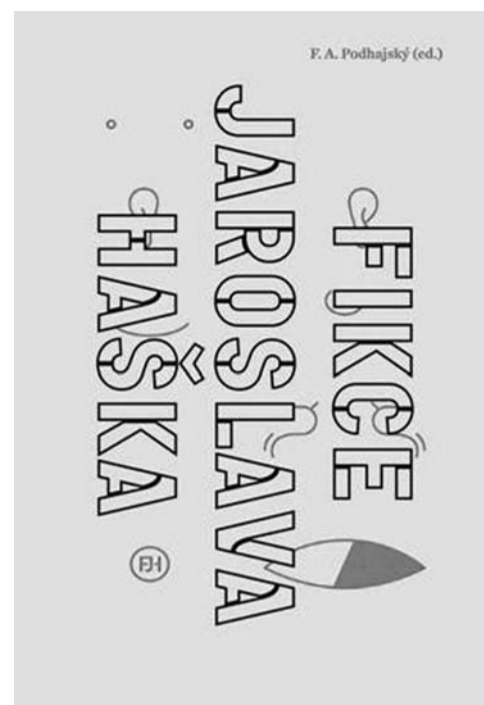
Jedenáctka badatelů z Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR a Brněnského naratologického kroužku nabízí nové výhledy nejen na literární dílo Jaroslava Haška, na divadelní a filmové adaptace Haškova *Švejka*, ale také na Haškův mýtus. Takto vymezený „soubor fikcí“ je prostřednictvím dvanácti statí představen jako mimořádně rozmanitý a inspirativní fenomén. Jednotlivé statí můžeme číst jako samostatné studie analyzující a výstižně pojmenovávající ne jeden z podstatných rysů Haškových i haškovských „fikcí“, ještě přínosnější je však čtení sborníku jako celku.

Svazek otevírají studie Františka A. Podhajského a Jana Staňka poukazující na to, jak nedostatečná je stále naše znalost strukturních a žánrových rysů Haškova mnohotvárného a mnohovrstevnatého díla a jak omezené je naše porozumění Haškově osobnosti, která je obtížně rozlišitelným amalgámem skutečnosti a legendy. Právě touto otázkou, jejíž zodpovězení je klíčovým předpokladem hlubšího porozumění Haškovu literárnímu dílu, se zabývají Pavel Janoušek, Petr Steiner a Bohumil Fořt. Shodně připomínají, že je nezbytné oddělovat Haškovo literární dílo od Haškova mýtu, tedy od „sakralizovaného“ obrazu spisovatele, k jehož vytvoření nejvýrazněji přispěli přední haškológové Zdena Ančík, Miroslav Laiske a Radko Pytlík.

K textům svádějícím k jednostranné autobiografickému či mimetickému čtení patří, jak vyzdvihuje Bohumil Fořt, tzv. bugulmské povídky, v nichž Hašek propojuje prvky žurnalistické a autobiografické s postupy mystifikace a fikce. Na rozdíl od

Radko Pytlíka, jenž ve své novější haškovské publikaci *Jaroslav Hašek: data, fakta, dokumenty* (2013) používá fikci jako doklad stvrzující předpokládaná fakta Haškova života, Bohumil Fořt ve své stati vyzdvihuje jako přínosnější nahlížení Haškovy sebestylizace z hlediska literárního. Jedním z cenných nálezů, které Bohumil Fořt předkládá, je pozorování sdílených rysů výstavby bugulmských povídek. Střetávání pasivního a aktivního, racionálního a iracionálního, uváženého a impulzivního či anarchistického a revolučního, zobrazené prostřednictvím protikladných postav komisaře Gaška a komandanta Jerochymova, lze, jak upozorňuje Bohumil Fořt, číst jako satirický princip, jímž Hašek mistrně vystihuje podmínky člověka v čase dějinných zvratů.

Jak to dokládají příspěvky Zdeňka Hrbaty, Ondřeje Sládka, Františka A. Podhajského, Petra Steinera, Bohumila Fořta a Václava Parise, jednou z otázek, jejichž ohledání je předpokladem lepšího porozumění rozmanitosti a současně vnitřní soudržnosti Haškovy literární tvorby, je otázka funkčního užití různorodých žánrových a stylových postupů. Také v tomto případě upřednostnění čtení literárního před čtením biografickým odkrývá hlubší vrstvy Haškova díla. Jak si všímá Zdeněk Hrbata, Haškovy rané povídky jsou spíše než vtipným ztvárněním zážitků z cest vyprávěními, která kreativně využívají a inovují vzorce cestopisné literatury, na jejímž pozadí vznikají. Komika těchto Haškových povídek je do značné míry založena na přejímání a využívání vzorců dobových cestopisů, jejichž byl Hašek náruživým čtenářem. Haškovy texty však téměř vždy nesou znaky více žánrů. V sousedství exotizujících či autentifikačních prvků, typických pro cestopisy, se tak objevují prvky, jež svým charakterem náležejí k faktografickému stylu encyklopedií či slovníků. Ty se svojí povahou, jak připomíná Zdeněk Hrbata, mohou například blížit etnoling-



vistickým výkladům. Jak však upozorňuje Václav Paris, odraz Haškova zájmu o slovníky a encyklopedie lze pozorovat rovněž v celkové výstavbě *Osudů dobrého vojáka Švejka* – román je totiž vystavěn na encyklopedickém půdorysu.

Haškovy humoresky často využívají motivy neporozumění naučnému textu či doslovného výkladu „odborné informace“. Do jaké míry Hašek v takových případech pracuje s dynamickou hrou kontrastů a opozic, demonstruje na povídce „Šťastný domov“ Ondřej Sládek. Jádro narativní výstavby povídky převádí na vzorec: dobré úmysly vedou k špatným výsledkům. Analýza povídky je v kontextu sborníku inspirativní tím, že Sládkův nálezný rezonuje se pozorováními, s nimiž přicházejí další přispěvatelé. Václav Paris si například všímá, že protagonistovi „Zpovědi starého mládence“ se nedaří uvařit vajíčka naměkko podle *Ottova slovníku naučného*, zatímco Petr Steiner vyzdvihuje, že pop z humoresky „Život podle katechismu“ ne-

dokáže podle katechismu žít. Opakovaně se tu upozorňuje na jeden ze základních vzorců výstavby příběhu, jež Hašek ve své satirické tvorbě často využívá. Dokladem přítomnosti tohoto postupu již v Haškově rané tvorbě mohou být, dodejme, též proticírkevně laděné humoresky, v nichž se misionáři podle logiky téhož vzorce zákonitě stávají obětmi svých vlastních oveček.

Příspěvky Václava Parise, Aleše Merenuse a Radomíra Kokeše, zaměřující se na *Osudy dobrého vojáka Švejka*, označují za charakteristické rysy díla jeho výrazný izomorfismus a svébytnou fragmentárnost. Přičteme-li k tomu encyklopedičnost, zmíněnou již v souvislosti s povídkami, Haškův román se nám nově jeví jako mnohovrstevnatá struktura, u níž je možné, slovy Václava Parise, uvažovat o formativním vlivu „ducha modernismu“. Případnost takové interpretace dokládá studie Aleše Merenuse, podávající přehled různorodých postupů, které volili autoři četných divadelních inscenací románu. *Osudy dobrého vojáka Švejka* jsou takto představeny jako mimořádně potentní text, který přímo vybízí k experimentálnímu dramatisaci. Také Radomír Kokeš poukazuje na mnohovrstevnatost *Osudů dobrého vojáka Švejka*, zejména tím, že na příkladu jednotlivých filmových adaptací demonstruje limity převoditelnosti Haškova textu v jeho komplexnosti prostředky filmového narativu.

Jednotlivé příspěvky sborníku jsou bezesporu zdařilými studiemi, jejichž autoři s náležitou metodologickou výbavou a badatelskou náročností zvažují řadu důležitých aspektů díla známého, paradoxně však stále nedostatečně probádaného spisovatele. Jako celek je sborník vynikajícím počinem. Nabízí hluboký vhled do Haškova díla a je příslibem toho, že poučené návraty k dílu velkého humoristy mohou být zdrojem nového čtenářského potěšení.

Dušan Andř

PONĚKUD EXPLICITNÍ POVÍDKY

Vladimíra Valová: Do vnitrozemí
Host, Brno 2017, 190 s.

Žánr povídky – vedle toho, že v české i světové literatuře patří již dlouho k nejběžnějším – patří také k formálně i obsahově nejflexivnějším: povídky zasahují do epiky i do lyriky, mohou být vážné i humoristické atd. Česká tradice si oblíbila zejména povídku (známou též pod označením „črta“ či „obrázek“) zcela či téměř nedějovou, vystihující určitý typický jev, situaci či lidskou povahu (Herrmann, Neruda, Poláček, Uher, ale také třeba Hrabal). Se světovou povídkou českou literaturu spojuje zejména jiný typ tohoto žánru: ta, jež postihuje zlomový moment hrdinova života a chvíli, kdy se mu svět odhalí v do té doby netušené podobě (typicky Joyce; u nás Čep, Kundera, Balabán...). Jde o text, jenž své sdělení kondenzuje na malé ploše – tím se blíží žánrovému výměru balady – a namnoze směřuje k symbolickému, či lépe metafyzickému sdělení. Na místo v této linii zřetelně aspiruje Vladimíra Valová svou sbírkou *Do vnitrozemí* – na obálce knížky je Valová ostatně explicitně připodobněna právě k Balabánovi.

Tento typ žánru má pravděpodobně na mysli Jan Němec, redaktor svazku *Do vnitrozemí*, když o knize píše: „povídky Vladimíry Valové připomínají živočicha samá šlach samý sval; pod hebkou srsti není žádný tuk navíc.“ S Němcovým nadšeným hodnocením se však ztotožňují jen těžko. Domnívám se totiž, že Valová přecenila nosnost žánru povídky i žánru povídkové sbírky a že

se mnohdy dostala za hranici pravděpodobného („Pohřeb“, „Děda“), přičemž právě pravděpodobnost je zásadní pro to, aby povídka ve čtenáři mohla rezonovat.

K dramatickému momentu povídky – a to právě povídky zmíněného typu – dostává jedna klíčová událost, jež má spíše funkci katalyzátoru a může být i jen naznačena. Nejde totiž v první řadě o ni ani o prožitek postavy, ale o nové nasvícení celého světa; síla textu je pak právě v jisté nedořečenosti, v možnosti čtenářovy kontemplace. Valová své povídky buduje na kritické, krizové události či situaci jedné, často však dvou postav a v jejich líčení je zcela explicitní. Jako příklad budiž uvedena „Love story“. Líčení večera, v němž se dva bratřenci vracejí na statek svého nedávno zesnulého strýce, s nímž se tak chtějí rozloučit, popis rozdílných povah každého z mladíků a zdařilý popis opuštěného, mrtvého domu – to by samo o sobě vydalo na povídku; zde však následuje explicitně popsaný coming-out jednoho z nich, jež je vzápětí přetažen až do kýčovitosti naturalistkou scénou mstivého a hranečního pokusu o znásilnění a přidán je ještě explicitní obrat v psychice jednoho z bratřanců.

Explicitnost psaní Vladimíry Valové se netýká jen popisu vnějších dějů, leckdy je explicitní i v popisu vnitřních situací hrdinů. To, co by si čtenář rád spíše domýšlel či čemu by rád ponechal vzrušivou nejednoznačnost, jež je ostatně platformou významu symbolického, je mu tak podáno významově zjednodušené a zafixované (třeba vnitřním monologem hrdinky, který uzavírá povídku „Do vnitrozemí“). Valová

má navíc tendenci líčené události v rámci jednoho textu kumulovat (např. „Na vozku“: ochrnutý člověk je dehonostován a ještě přichází o iluze a milostnou naději; „Kaštanové ledy“: matka a dcera ztratí manžela, respektive otce, mají podivný vztah, dcera je psychicky labilní, na závěr se spolu sblíží), a povídky tak připomínají spíše dějovou synopsi románu.

Zmíněné výtky nejsou postaveny na základě jakéhosi normativního přístupu k povídce: má vypadat tak a tak a to či ono se nepřipouští. Jsou založeny na funkčnosti žánru: jeho malý rozměr – jenž je tradiční a jež Valová přejímá, její texty zřídka přesáhnou deset stran – je nosný pro jednu událost, jednu postavu, náznaky. Povídka zahlcená událostmi nedává čtenáři možnost plně je prožít, nedovolí, aby v něm rezonovaly, rozeznávaly veškerý svůj, i symbolický, potenciál. Kumulace motivů a jejich explicitní podání přitahují pozornost k vnějším dějům a marginalizují děje vnitřní, jež by snad měly být (jak, domníváme se, má naznačovat titul celé knížky) dominantou.

Toto přecenění povídkového tvaru se přelévá i do vyšší roviny: Valová analogicky přecenila i žánr povídkové sbírky. Jedna významově přesycená povídka je následována druhou, pokaždé s jinými tématy, s jiným prostředím, s dalšími a dalšími krizovými, kritickými situacemi – sbírka tak v posledku funguje jako jakýsi lexikon hrůz (vzpomenout lze např. na povídkové sbírky Šlejharovy).

Abych ale byl spravedlivý: Valová má nepopíratelný cit pro popis lidských typů na okraji – člověk bez práce s počínající (a

výborně popsanou!) depresí, alkoholik, podváděná žena, lidi ztracení v životě či sami v sobě (jak je ostatně česká literatura zná z děl Nerudových, Uherových, Olbrachtových) – a dobře se jí daří v popisu adekvátních scén, nočních barů, bytů páchnoucích kyselostí chudoby, ztracených horkých odpoleď.

Nejllepší výkon podala Vladimíra Valová tam, kde říká nejméně či kde popisuje nejmenší tragédie, respektive kde je klíčová událost jen naznačena. Příkladem budiž povídka „Je hezky“, kde ono kritické je odsunuto do pásma vypravěče, jaksi daleko za čtenářův obzor, filtrováno popisem horkého dne a dvou ztracených žen, nebo „Olga“, kde problém titulní postavy jen tušíme, a místo aby se z něho vykresával sled tragických a zásadních výjevů, je čtenáři předestřena spíše série lehce načrtnutých a jakoby legračních výjevů. Člověku na základě signálů a náznaků samozřejmě dojde, že v pozadí je lidská tragédie, avšak cestu k významu si musí najít sám. Ona tragédie, psychická nemoc dítěte a smrt matky, v něm pak zarezonuje více, než kdyby byla podána explicitně; pro svou nejednoznačnost však povídku nevnímáme jako prostou zprávu o tragédii, ale právě jako uměleckou výpověď.

Na místě je zvědavost, kam se bude psaní Vladimíry Valové ubírat: zvítězí-li tendence ke kumulaci velkých dějů, jež přitahují pozornost samy k sobě, nebo dá-li autorka prostor k rozvíjení dějů implicitních, jež ovšem mohou mít platnost metafyzickou.

Pavel Šidák