

# *Dva géniové českého literárního humoru 20. století: Josef Švejk a Jára da Cimrman*

BOHUSLAV HOFFMANN  
(Praha)

## I.

V roce 1967 přednesl ve Freiburgu Leslie A. Fiedler, profesor anglické literatury na New York State University v Buffalu, přednášku *Obhajoba postmodernismu*, v níž označil mj. Jaroslava Haška a jeho Dobrého vojáka Švejka za předchůdce postmodernismu, aniž se tímto Haškovým světoznámým dílem podrobněji zabýval. Pokusme se tento Fiedlerův impuls konkretizovat.

Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* jsou od samého počátku interpretačním oříškem, nikoliv však čtenářským problémem. Haškův text patří dlouhodobě k nejčtenějším dílům světové literatury, a to navzdory tomu, že česká literárně kritická a tvůrčí elita (F. X. Šalda, Arne Novák, Viktor Dyk, Jaroslav Durych, Václav Černý) dílo nejen nepochopila, ale velmi razantně odmítla. Výkon české literární vědy velmi výstižně zhodnotil v polovině 30. let básník Vítězslav Nezval: "Najdete-li v dějinách české literatury Haškovo jméno na posledním místě a těsně v sousedství literárního braku, je to nejnápadnější dokument bídy české literární historie a kritiky." (Cit. podle Pytlík 1983: 34). Připomeňme si spíše některé z těch, kteří rozpoznali výjimečnost tohoto díla a kteří přinesli nové podněty k jeho umělecké (nikoli sociologicko-ideologické či moralistní) interpretaci.

První, kdo si uvědomil genialitu Haškovu a pojmenoval velmi výstižně některé ze základních kvalit jeho nesmrtelného díla (a to v době, kdy ještě nebylo vydáno ani zdaleka celé jeho monumentální torzo, tj. v r. 1921), byl český

prozaik a novinář, který sám napsal i jeden válečný román (*Podivuhodné přátelství herce Jesenia*), Ivan Olbracht: "Švejk je ve světové literatuře zcela novým typem. Lidské flegma, zachycené z nové stránky... Chytrý idiot, snad přímo geniální idiot... To jest Švejk... Hašek neměl potřebí v sobě válku přemáhati a vítězit nad ní. Stál *nad ní* již od samého počátku. On se jí smál. Dovede se jí smáti cele i v podrobnostech, jako by to nebylo více než opilá tahanice v žižkovské krčmě." (Olbracht 1958: 179)

Na tyto geniální Olbrachtovy postřehy z počátku 20. let navázal v letech šedesátých, kdy byla česká kultura silně ovlivněna vlnou groteska a absurdity, filozof Karel Kosík v příznačně pojmenovaných esejích *Hašek a Kafka neboli groteskní svět* (1963) a *Švejk a Bugulma neboli Zrození velkého humoru* (1969). (Souhrnně in Kosík 1993.) Kosík znovu připomněl, že Švejkova idiocie je pouhá maska. "Genialitu Haškovu vidím v tom, že ukázal člověka a svého hrdinu jako *o b r o v s k o u d i m e n z i*, jako *r o z p ě t í* mezi extrémy, mezi blbem a chytrákem, mezi cynikem a šlechtným, citlivým člověkem, mezi loajálním občanem a rebelantem..." (Kosík 1993: 129) Pochopil dále, že *Osudy dobrého vojáka Švejka* nejsou tak povrchní, abychom je vnímali jako "antiklerikální nebo protiválečný spis", ale že jsou "objevnou kritikou moderní doby" (*tamtéž*, 142), kritikou "Velkého mechanismu" (*tamtéž*, 127), formou "ironie" (*tamtéž*, 143) a "velkého humoru" (*tamtéž*, 144). A co bylo důležité - interpretuje postavu Švejka, na niž bývá často celý románový text redukován, jako "součást básnického obrazu: bez něho by byl pouze figurkou druhořadé literatury." (*Tamtéž*, 132.) Nahlédl Haškův román jako "groteskní svět", v němž se jednotlivé postavy vzpírají absurdnu, vedle výše zmíněné ochranné masky především magií hry a magií slova (*tamtéž*, 126).

Nový impuls v pohledu na Haškovy *Osudy* přineslo v polovině 60. let zvláště dílo Bohumila Hrabala a jeho interpretace. Významné interpretační výkony týkající se próz B. Hrabala upozornily na vztah Hrabalova a Haškova vypravěčství. Sice už koncem 20. let napsal Michail Skačkov, že Haškův tvůrčí proces "se uskutečnil v rozhovoru v hospodě, v hovoru s obyčejnými lidmi" (cit. podle Pytlík 1983: 39-40), ale teprve v souvislosti s Hrabalem dokázala česká literární věda i čtenáři plně umělecky docenit tento Haškův objev. Sám Hrabal se mnohokrát přihlásil k haškovské tradici a nejpozoruhodnějšími interprety Hrabalova díla se stali právě čeští haškológové Radko Pytlík a Milan Jankovič. Zejména Jankovič spolu s Emanuelem Fryntou pojmenovali tento vztah pomocí tzv. hospodské historky, "folklorního útvaru", který "do učebnic poetiky podnes nevešel" (Frynta 1966: 322). Dnes už můžeme tento pojem-nepojem, termín-ne-

termín za součást alespoň hrabalovské a haškovské poetiky (a o tu nám jde, nikoliv o nějakou poetiku univerzální) považovat.

Základní kvalita hospodské historky - a tím i Haškovy a Hrabalovy tvorby - je v tom, že "nezná přísnou rampu mezi vypravěčem a posluchači" (*tamtéž*, 322), je součástí hospodského kontextu, hospodské situovanosti, improvizované debaty, zábavného, komediálního, humorného, především hyperbolizovaného a často i mystifikačního groteskního vyprávění, jež se ovšem zaštiťuje pravdivostí, hodnověrností vyprávěného (odvoláním na někoho, kdo může pravdivost historky potvrdit, pokud by posluchači nechtěli věřit samotnému vypravěči). Tak se Haškův i Hrabalův humor rodí na hraně "reálna" a výmyslu, v procesu kolektivní imaginace a řečové hry provozované na okraji, periférii moderní civilizace. "Mně se jeví většina světové prózy jako posun směrem ke smetišti epochy. Čím více hrdina klesá na společenském žebříčku, tím jeho náboj více stoupá..."

Je přirozenou vyrovnávkou ten sestup k lidem, kteří toho moc nevědí, kteří se nepodílejí na civilizačních vymoženostech, kteří ale mají odvahu a ještě jistou radost z toho, že jsou. Snad je takový sestup potřebný. Jako by na smetišti epochy nastávala hojivost a zacelování.

Myslím na Haška, který je živoucím dokladem posunu směrem dolů, a tím i jisté vznešenosti, podivuji se jeho Švejkovi, figuře, která prochází celým textem neporušená, bez frčky, bez manželky, bez dětí, bez milenky, skoro i bez přítele, ale svým hovorem jako kouzelník odhaluje i poráží degenerovaný svět..." (Pytlík 1983: 89-90).

Švejka tedy nelze interpretovat metodou sociologickou ani psychologickou. Není důležité, zda je příslušníkem lumpenproletariátu či prototypem malého českého člověka, přizemním přizpůsobivým tvorem bez vyšších ambicí apod., protože Švejk je **literární** typ, je pevnou součástí umělecké struktury *Osudů* a nelze jej z ní vytrhovat. Základní kvalitou textu, jež se vyjevuje především skrze postavu Švejkovu, je jeho **vyprávění**. "Švejk sám je taky především řeč. Ne románový charakter. Švejk jsou příběhy, které vypráví, a to vyprávění samo. Kým vlastně je, nedá se zachytit... Švejk sám je mnoho lidí..." (Chalupecký 1992: 187). V tom se projevuje jeho hrabalovské pábitelství. Ve světě vyprávěných historek je také Švejkova svoboda, jeho vyvázanost z absurdity moderních dějin. Právě i ona tříšť, mozaika drobných historek ze "smetišť epochy" spontánně vyprávěných "bezvýznamným" antihrdinou, postavena proti proklamované velikosti, osudovosti velkých dějin, činí nejen z války, ale vůbec z historie onu tahanici v žižkovské hospodě. Velkolepá, monumentální osudovost příběhů a dobrodružství dobrého vojáka Švejka nemůže být vnímána jinak,

než jako - postmodernisticky řečeno - radikální ironie. Demytizace moderní dějinnosti; znesvěcení, desakralizace velkolepých hrdinských příběhů a příkladů uvědomělého hrdinství, statečnosti (které si žádala legionářská legenda první československé republiky), formy "osudů", velkolepé epopoje, historické kroniky, rozsáhlé fresky. Ironie nejen jako prostředek výsměchu, ale hlavně jako způsob, jak ukázat mnohoznačnost, nejednoznačnost, nejednorozměrnost světa a především jeho nevážnost, komičnost, jež podle Milana Kundery odhaluje mnohem brutálněji než tragédie, která přináší útěchu, bezvýznamnost života. (Kundera 1999: 18)

Tuto destruktivní sílu humoru vyjádřili na sklonku 2. dekády 20. století zejména dadaisté, v jejichž kontextu bývá Haškův román právem vykládán. Destruovaný obraz světa v jeho chaotické hrůznosti podávali v 2. desetiletí i později v německé a rakouské, též pražské či střeoevropské literatuře expresionisté. I v těchto souvislostech bývají Haškovy *Osudy* nejednou interpretovány (např. Chalupický 1992). V této knize (s. 190) nazval J. Chalupický Haška "prokletým dadaplebejcem" a zvýznamnil v ní to, co nebyli schopni pochopit a ocenit Šalda, Dyk, Durych, Černý ad.: perifernost jeho knihy, v níž je obsaženo "poselství naděje" (tamtéž, 189). "... Hašek viděl mravní i fyzickou katastrofu tohoto světa, odvrací se od něho do světa malých lidí a lidí deklasovaných, docela uzavřeného vůči světu vzdělanců a jeho tradicím, a proto imunnímu vůči této zkáze civilizace. Hašek je mluvčím těchto lidí a pro ně také píše. Je to periferní literatura pro periferní lidi. ... Nemohou spoléhat na nic než na svou nezkratnou vůli žít, a nezbyvá-li nic jiného, tedy žít mimo všechny normy své civilizace. Ten lid je věčný; vždycky žil takhle a při všech katastrofách dějin vždy znovu přežil. ..." (tamtéž, 189.)

Z poetiky expresionismu však Švejk beze zbytku vyložitelný není, stejně jako ne z kontextu dadaistického. Švejk není v první řadě destrukce. "Švejk přece není hrdina negace. Švejk je kladný člověk," napsal jeden z jeho největších obdivovatelů a také interpretů Jan Werich (namluvil jej uvolněnou vyprávěcí dikcí na gramofonové desky a četl komentář k Trnkovu loutkovému filmu) v r. 1963). (Pytlík 1983, s. 86) Takto jej také nakreslil Josef Lada, kontrastně ke groteskním karikaturám jeho protihráčů, představitelů rakousko-uherského mocnářství (v první řadě kadeta Bieglera a poručíka Duba).

V kontextu "hrdinů" expresionistických děl zaujímá postava Švejka zvláštní místo. Expresionistický člověk má dvě tváře: strachem a úzkostí trpící či šklebící se, groteskně zkřivenou, nebo alespoň idiotsky se projevující na straně jedné, tedy tvář redukováného, deformovaného, ponižovaného a ničného lidství, a lidství vizionářské, mesianistické, prorocké na straně druhé. Švejk není

beze zbytku ani jedno, ani druhé, je spíše obojím. Geniální idiot, velmistr destrukce mocenských systémů (ať již se jmenují armáda, církev či jinak) a jejich absurdních příběhů, a zároveň velmistr svobodné imaginace a radosti z vyprávění. Lust zu fabulieren, permanentní navazování, narůstání, přidávání, obměňování, přehodnocování, stupňování řeči, "jak se děje ve ferblu a mariáši, kdy vždy ten, kdo vypráví, musí být přetrumfnut tím, kdo se vyprávět chystá" (Hrabal, cit. podle Pytlík, 1983, 91). Toto volné zřetězení plné výmyslů a mystifikací lze vnímat v postmoderním duchu jako zvláštní typ ironické "řečové intertextuality". Každou situaci "obalí" Švejk vyprávěnými historkami, čímž nejen ironizuje situaci stávající, ale vytváří volnou koláž mnohotvárného lidského bytí, kontinuitu (ironicky podanou) života. Tomuto uvolněnému proudu vyprávění ze zdánlivě snížené perspektivy lidství odpovídá i "uvolněná" syntax, charakteristická pro hovorový projev, jak na to upozornil již v polovině 50. let F. Daneš (1954): volné přiřazování vět či stereotypní připojování vět spojkou že, četné vsuvky, dodatky, odbočky, prostá parataxe, osamostatněné větné členy, vyšínutí z vazby, hojně užívání ukazovacího zájmena ten apod.

V radikálně ironické deheroizaci a trivializaci moderní zrůdné mocenské racionality, fragmentarizaci osudových událostí velkých dějin a jejich nahrazení nepřebornou mozaikou drobných, často banálních historek, v řečové groteskně mystifikační fabulační radosti, využívající znaků hovorového projevu včetně kombinace hovoru a slangu, lze spatřovat zárodky postmoderní poetiky, jak o tom byla řeč na začátku (Fiedler). Podle B. Hrabala dodává slang hovorovému stylu šperky, neboť "slang je experimentem, objevem, humorem, někdy i provokací, je výsledkem lidové, anonymní, geniální tvořivosti..." a čtenáři jsou prózy s takto mluvícími postavami "více k užítku i k pobavení" (Hrabal, cit. podle Pytlík 1983: 40).

Aniž Hašek cokoli věděl o postmodernismu, jeho následující výroky nás přesvědčují o tom, že k myšlení postmodernistů neměl daleko. V úvodu ke své knize napsal: "Veliká doba žádá velké lidi. Jsou nepoznaní hrdinové, skromní, bez slávy a historie Napoleona. Rozbor jejich povahy zastínil by i slávu Alexandra Makedonského. Dnes můžete potkat v pražských ulicích ošumělého muže, který sám ani neví, co vlastně znamená v historii nové velké doby. ... On nezapálil chrám bohyně v Efesu, jako to udělal ten hlupák Hérostrates, aby se dostal do novin a školních čítanek.

A to stačí." (Hašek 1975, díl 1: 5.)

Tolik autor k desakralizaci hrdinství, v němž si moderna tak libovala.

A ještě na margo vznešeného vysokého stylu, který rovněž Haškovo dílo razantně torpedovalo. "Před lety četl jsem kritiku jakési novely, ve které se kritik

rozčiloval nad tím, že autor napsal: „Vysmrkal se a utřel si nos. Příčí se prý to všemu estetickému, vznešenému, co má dát národu literatura.“

Toť jen malá ukázka toho, jaká hovada se rodí pod sluncem.“ (Hašek 1975, díl 3-4: 401.)

A do třetice k tématu Švejka geniálního idiotství a čtenářské recepce Osudů. „Nevím, podaří-li se mně vystihnout touto knihou to, co jsem chtěl. Již okolnost, že slyšel jsem jednoho člověka nadávat druhému: „Ty si blbej jako Švejk, právě tomu nenasmědčuje. Stane-li se však slovo Švejk novou nadávkou v květnatém věnci spílání, musím se spokojit tímto obohacením českého jazyka“ (*tamtéž*, 403).

## II.

Jiného génia českého humoru stvořila v 2. polovině 60. let, tedy téměř půl století po Jaroslavu Haškovi, tvůrčí imaginace, hravá mystifikační fantazie Jiřího Šebánka a Zdeňka Svěráka (předního českého filmového scenáristy a herce). Stalo se tak na vlnách Československého rozhlasu ve fiktivní auditivní Nealkoholické vinárně U pavouka v roce 1966. Tím géniem, renesančním polyhistorem, tedy pravým opakem Haškova človíčka z periferie (stylizovaného do podoby blba), vševědem, všumělem, vynálezcem, sportovcem, pedagogem a všestranným umělcem (zejména dramatikem) je fiktivní postava **Járy Cimrmana** - někdy též uváděného jako Jára da Cimrman, přičemž *da* není šlechtický přídomek (ve významu z...), ale jde o hravé rýmové echo *Jarda - da Cimrman*. Koncem 60. let se Jára Cimrman i se svými autory a dalšími aktéry přestěhoval do divadelního sálku na Malé Straně a vytvořil se tak základ Divadla Járy Cimrmana, dnes sídlícího na „haškovském“ Žižkově.

Návaznost na Haškova Švejka a vůbec na jeho metodu humoru, současně však i odlišnost od něj je u „Cimrmanů“ zřejmá. Ponecháme-li stranou časovou situovanost cimrmanovských „historek“ do doby rakousko-uherské, je to v první řadě shodná umělecká metoda: **mystifikace**.

Mystifikace je podle českého básníka a průkopníka happeningu, performeru Eugena Brikciuse dvojitá: stará, tradiční, která „mystifikuje (elegantní) lži, tj. simulováním skutečného, jež není fakticky skutečné“, a nová, která „mystifikuje (elegantní) pravdou, tj. simulováním skutečného, jež je fakticky skutečné“ (Brikcius 1997: 8). „Obě mystifikace, stará i nová, důsledně zakrývají, že mystifikují... Těžko posoudit, co je rafinovanější: literárně fingovaný fakt, nebo fakt vydávaný za fikci. Nejrafinovanější je však nenápadná kombinace obou.“

Pak splyývá rozdíl mezi faktem a fikcí: Hašek vystupuje zároveň jako fakto- i fiktofil...“ (*tamtéž*, 8-9).

Mystifikace cimrmanovská je méně rafinovaná než haškovská. Fikce je vydávána za realitu. Cimrmanovské mystifikační hry jsou jednorozměrnou hrou na skutečnost.

Má-li být mystifikační hra pochopena čtenářem, posluchačem či divákem ve své mystifikační dimenzi, je nezbytné, aby více či méně, čas od času byla poodhrnuta mystifikační rouška, maska, aby byl dán čtenáři, posluchači, divákovi signál, že se jedná o mystifikační hru. Hašek nevycházel svým čtenářům příliš vstříc, a proto docházelo (a patrně i dodnes dochází) k interpretačním kolizím, ne-li přímo lapsům. Obdobné to bylo i u rozhlasového Cimrmana. Postupně však divadelní návštěvník plně přijal cimrmanovskou mystifikační hru a chodí se do cimrmanovského divadla především, ba pouze bavit - a to již více než třicet let. Chodí na stále stejné či stejnou metodou psané hry. Oblíbil si již v druhé až třetí generaci cimrmanovskou poetiku. Ta spočívá v kombinaci parodické intelektuální hry na velkou vědu (seminář o osobnosti a díle Járy Cimrmana) a uvědomělé insitní jevištní hry, v níž se předvádí minimalistickými výrazovými prostředky "Cimrmanův" (ve skutečnosti Svěrákův a Smoljakův - L. Smoljak, známý český divadelní a filmový scenárista a režisér) divadelní text, jímž jsou parodovány různé dramatické, hudebně dramatické či literární nedramatické žánry (hra se zpěvy a tanci, opereta, činohra, detektivní, pohádková, mytická... hra apod.).

Obdobně jako Hašek demytizoval velkou historii a hodnotové mýty moderní civilizace, také Divadlo Járy Cimrmana si klade za cíl "demytizovat nedotknutelné hodnoty... svěbytným výkladem autentických událostí, historie, legend, vědeckých pouček, filozofie i techniky". (Viz *Zakládající listina* Divadla Járy Cimrmana, in Svěrák - Šebánek 1998: dokumentační příloha.)

Tak jako jsme zaznamenali u Haška nedůvěru v moderní racionalitu, libuje si i cimrmanovské divadlo ve "zvrácené logice, nonsensu... a kouzlu nesmyslu" (tamtéž). Podobnost obou sledovaných poetik lze spatřovat i v důrazu na mnohovýznamovost, neurčitost, koláž zdánlivě nesourodých jevů. Stavěl-li Hašek proti krutému světu moderní civilizace rafinovaně naivního pseudohrdinu, kladou si i autoři cimrmanovských her v 9. bodu své Zakládající listiny za cíl vytvořit "naivní horror jako utišující drogu ve světle soudobých katastrof a masakrů" (tamtéž). A tak se stal tento neznámý, postupně objevovaný nežijící velikán, český génius doby rakousko-uherské středem "imaginárního světa nespoutané, svobodomyšlné abnormalizace", do něhož mohli emigrovat "vděční posluchači", posléze i diváci, "z vleklého dusna normalizace" (Svěrák - Šebánek 1998: 10) období 70.-80. let.

III.

Představili jsme si dvě fiktivní geniální postavy české literatury 20. století. U první z nich nebyla genialita zjevná, ba právě naopak, byla dosti pečlivě zakryta maskou idiocie; u postavy druhé je její genialita naopak exhibována. Hra na idiocii ukrývající genialitu a na genialitu parodicky sniženou na trivialitu byla v obou případech hrou mystifikační. Mohutná mystifikační obrazotvornost tvůrců Švejka a Jára Cimrmana (Haškova vyprávěcí spontaneita, nezadržitelný, ne příliš regulovaný tok hospodských historek, stejně jako tematická a žánrová pestrost, různorodost pseudovědeckých hraných seminářů a divadelních, záměrně podehrávaných krací v případě her Z. Svěráka a L. Smoljaka) je - řečeno s Immanuelem Kantem - onou "schopností znázornění *estetických idejí*; estetickou ideou ale rozumím tu představu obrazotvornosti, která dává podnět k četným úvahám... Obrazotvornost (jakožto produktivní poznávací schopnost) je totiž velice mocná ve tvoreni jakoby druhé přírody z látky, kterou jí dává skutečná příroda." (Kant 1975: 130)

V případě Haškova Švejka pojmenoval tuto přírodní látku, ze které byla slovesně vymodelována postava Švejka, Ivan Olbracht "lidské flegma". Tak byl také Švejk většinou bohužel velmi jednostranně chápán. (V groteskně absurdní podobě žije v povědomí lidu toto složité umělecké dílo jako "flegmatický" slogan *To chce klid*. Dozajista tomu napomohla i kresebná vizualizace českého malíře Josefa Lady.) Méně již byl akceptován jiný Olbrachtův postřeh, jímž pojmenoval podstatu umělecké tvořivosti Haškovy a funkci jeho volné, možná nezáměrné obrazotvornosti, která dává čtenáři podnět k rozvažování, jež je podle Kanta druhou nezbytnou vlastností umělecké geniality. Toto lidské flegma je umělecky zobrazeno v podobě chytré, geniální idiocie a osudy, příběhy velké historie jako opilá tahanice žižkovské krčmy. Teprve postmoderní doba předznamenaná i Hrabalovými uměleckými výkony umožnila zhodnotit všechny Olbrachtovy názory, které se týkaly uměleckosti Haškových *Osudů*, ať už to byla hra s maskou blba, či hra na skutečnost, nebo žádným ideologickým či etickým haraburdím nezatížená a nedeformovaná "bezúčelná", "bezobsažná" radost ze spontánního vyprávění historek vyvázaných z monumentálních souvislostí velkých Dějin a *Osudů*. Švejk, tento *non-animal rationale*, se stal předchůdcem postmoderního tuláka - jak jej jako jeden z osobnostních postmoderních vzorců označuje polský sociolog Z. Bauman (1995) - ještě v době moderní, která zahájila i první světovou válkou grandiózní, velký pochod ke konečnému osvobození (za pomoci skutečných zručných idiotů - kadetů Bieglerů a poručíků Dubů, hlavních Švejkových protihráčů), ve skutečnosti



zotročení člověka. Švejkovo tuláctví je nejen epicky ztvárněné, jak napovídá konec konců již titul (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*), ale zároveň - a to jsme se snažili v našem příspěvku zvláště zdůraznit - jde o tuláctví jazykové a řečové. Švejk se svou řečovou charakteristikou včleňuje mezi ty, kteří podle českého filozofa Václava Bělohradského (1989: 855) chtějí "jen tak se toulat řečí". Stal se zvěstovatelem "příchodu doby cikánské", jejíž základní charakteristikou je podle Bělohradského "jen tak se toulat Evropou" (tamtéž). A tak se tento outsider české literatury, tento českými kritickými veleduchy odmítaný literární hrdina, který v moderní struktuře společnosti vegetoval na jejím okraji, přenesl do hlavního proudu postmoderního života (Bauman 1995: 47).

Vztah obrazotvornosti k rozvažování, máme-li se držet úvah Kantových při jeho snaze definovat krásné umění jako umění génia, je u autorů cimrmanovských zcela jiný. Až na pár okrajových, bezděčně groteskních případů z konce 60. let, kdy několik naivních rozhlasových posluchačů "naletělo" autorům mystifikační hry a uvěřilo v reálnou existenci Vinárny U pavouka, očitáme se v cimrmanovských hrách ve světě čiré fikce, jejíž součástí je nezastíraná, každému průměrně inteligentnímu divákovi či posluchači zřejmá hra na realitu. Tato akcentovaná literárnost a intelektuální hravost, eliminující onu prvotní "skutečnou přírodu", jak o ní píše Kant, tvořící výhradně z látky již "druhé přírody", posouvá cimrmanovské divadlo ještě blíže k poetice postmoderní, už čistě "bezpředmětné", intertextové literární hry. Patrně největším přínosem poetiky cimrmanovského divadla je to, oč programově usiluje umělecká postmoderna: oslovit jak konzumní čtenářské či divácké publikum, tak elitní, vzdělané solitéry; slovy postmoderního českého prozaika Jiřího Kratochvila jde o to, jak "spráhnout pop-literaturu s literaturou solitérní" (Kratochvil 2000: 34). Vyslovil-li Kratochvil názor, že se zatím nepodařilo vytvořit takový román, který by "vyhověl tak rozdílným čtenářským nárokům", lze jeho víru v "nasycení hladových zástupů i těch, kteří stojí stranou, chleby a rybami z jedněch a těchže košů" (tamtéž, 34) uspokojit poukazem mj. na texty cimrmanovského divadla. Právě "cimrmanovcům" se daří parodickou kombinací "vědeckého semináře" a předstíraně insitního divadla vtáhnout do své mystifikační hry mimořádně široké a rozvrstvené publikum.

## Literatura

- Bauman Z., 1995, *Úvahy o postmoderní době*, Praha, Sociologické nakladatelství.  
Bělohradský V., 1989, *Příchod doby cikánské aneb Jen tak se toulat Evropou*, "Svědectví" 22, č. 88, s. 847-855.

- Brikcius E., 1997, *Předmluva*, in Hašek J., *Jen pro dospělé muže!*, Praha, Hynek.
- Daneš F., 1954, *Příspěvek k poznání jazyka a slohu Haškových "Osudů dobrého vojáka Švejka"*, "Naše řeč" 37, s. 124-139.
- Fiedler L. A., 1969, *Doba nové literatury*, "Orientace" 4, č. 3, s. 69-74.
- Frynta E., 1966, *Náčrt základů Hrabalovy prózy*, in Hrabal B., *Automat Svět*, Praha: Mladá fronta et al.
- Hašek J., 1975, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, Praha, Československý spisovatel.
- Chalupecký J., 1992, *Expresionisté*, Praha, Torst.
- Jankovič M., 1991, *Nesamozřejmost smyslu*, Praha, Československý spisovatel.
- Kant I., 1975, *Kritika soudnosti*, Praha, Odeon.
- Kosík K., 1993, *Století Markéty Samsové*, Praha, Český spisovatel.
- Kratochvíl J., 2000, *Vyznání příběhovosti*, Brno, Petrov.
- Kundera M., 1999, *Slova*, "Host" 15, č. 8, s. 17-20.
- Olbracht I., 1958, *O umění a společnosti*, Praha.
- Pytlík R., 1983, *Švejk dobývá svět*, Hradec Králové, Kruh.
- Svěrák Z. - Šebánek J., 1998, *Vinárna U pavouka*, Praha, Radioservis ve spolupráci s Českým rozhlasem.

*Two Representatives of Czech Literary Humour in the 20th Century: Josef Švejk and Jára da Cimrman*

Following up some earlier and contemporary interpretative approaches, the study tries to see the novel of J. Hašek *Good soldier Švejk* as a literary work that anticipates many principles of the post-modern poetics. At the same time, it demonstrates how the literary mystification - moving between the amplitudes of ingenuity and stupidity, nobility and banality - is a source of a special type of humour that is characteristic of Czech culture in the 20th century. The representatives of this type of humour and mystification are Hašek's *Josef Švejk* and a fictitious Czech artist and inventor Jára da Cimrman who is the central character by many plays in Z. Svěrák and L. Smoljak - the playwrights of the Theatre of Jára (da) Cimrman in Prague.