

Kinematografický výskyt Josefa Švejka aneb Osudy románových taktik ve třech českých adaptacích s jednou britskou zacházkou

— RADOMÍR D. KOKEŠ

Vyjděme z předpokladu, že každá z filmových adaptací *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války* volí několik značně odlišných taktik vypořádání se s konstrukční členitostí Haškovy románové předlohy. Následující strany si proto nekladou za cíl obeznámit čtenáře s existujícími filmovými verzemi díla,¹ ale spíše usilují na příkladu tří vybraných tuzemských děl načrtnout vysvětlení oné rozmanitosti adaptačních postupů, s nimiž bylo k předloze přistupováno. Největší pozornost bude přitom věnována první němé adaptaci režiséra Karla Lamače a scenáristy Václava Wassermana z roku 1926. Ta totiž zcela ojedinele učinila Haškovo literární dílo základem pro vypravěčský experiment s tradicí tzv. klasického hollywoodského modelu vyprávění, čehož se dosáhlo pomocí vskutku virtuózního užití souboru postupů, jež bychom mohli nazvat transdukčními a které se značně odlišují od interpretačních voleb, k nimž se uchýlili při adaptacích třeba režiséři Jiří Trnka nebo Karel Steklý.

Tři taktiky

Abych svá zatím poněkud nejasná východiska za prvé zkonkrétnil a za druhé je mohl přesvědčivěji rozvinout na ose románová konstrukce/filmová konstrukce, rozčlením pracovně strukturní komplexnost Haškových *Osudů* do tří konstrukčních taktik. První taktikou

¹ To už částečně učinili Elmar Klos s Pavlem Taussigem v knize *HAŠEK A FILM aneb FILM A HAŠEK*, jakkoli od jejího vydání roku 1983 ještě několik českých a zahraničních adaptací přibýlo, např. Látalova česko-německá loutková/animo-

jsou **způsoby vyprávěcího zprostředkování**. Osnova vyprávění je (a) uspořádána na nižší úrovni do podoby „sled[u] poněkud nepravděpodobných událostí“ (STEINER 2002: 58). Proces vyprávění přitom (b) zavádí rétorický nesoulad mezi vyprávěče a vyprávěné, kdy způsob vypovídání o událostech jako by umožňoval číst text ve víceznačném modu, kdy „jednotící, všezahrnující výklad dobrého vojáka je nemožný“ (TAMTÉŽ). Aby mohl podobného účinku román dosáhnout, taktizuje za druhé **na rovině konstruování postav a jejich promluv**, kdy nejzřejmější je využití neustávajícího, cyklického a rozbíhavého řečového toku Josefa Švejka. Tak se kompozičně motivuje přešlapování narativu na místě či jeho zdánlivé točení se v kruzích, podobně jako hravě pojatá přízpusobivost hrdiny umožňuje přecházet z jedné oblasti světa do druhé a odhalovat tak jejich směšnost. Jak píše Jaroslav Boček,

přes dvě stě postav, charakterů a figur dokázal Hašek zachytit ve svém románu. Měšťáky a měšťačky, úředníky, soudce, policajty, špicly, vědce, faráře, prosté české lidi, hierarchii rakouského důstojnictva, od blbého cuksfíry přes lajtnanty a feldkuráty až k inspekčním generálům. Tímto živým panoptikem prochází Josef Švejk, geniální prostáček, úředně uznávaný blb, člověk, jehož ani nenapadne, aby nastavoval hlavu za císaře pána a jeho rodinu. Napůl měšťák, napůl proletář.² [...] Nikdo se mu nemůže vyrovnat v nad-

vaná série *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1986) či britsko-ukrajinská televizní animovaná adaptace *Dobrý voják Švejk* (2009). Klosova a Taussigova kniha pak navíc nezahrnuje např. Lamačův britský film *Švejk bourá Německo* (1943), byť jde podle mého v řadě ohledů o velmi důmyslnou aktualizaci švejkovského konceptu (viz dále). Komentovaný přehled adaptací *Osudů* nabízí rovněž článek „O filmových osudech Jaroslava Haška a Josefa Švejka“ (TAUSSIG 1983).

² Srov. tvrzení Julia Fučíka, že „Švejk je typ malého, nerevolučního člověka, napůl zproletarizovaného maloměšťáka“ (FUČÍK 1928: 3), přičemž Boček jeho interpretaci znal, jak vyplývá z poznámky, že Švejk je ve filmu *Švejkova budějovická anabáze* „geniální prostáček, v tomto prostředí dokonale klidný, dokonale destruktivní a zároveň obrovsky aktivní, odhodlaný prohrát válku každému, kdo ho do ní proti jeho vůli pošle – takový, jak ho charakterisoval Julius Fučík“ (BOČEK 1956: 174).

šení, s kterým plní každý sebestupidnější rozkaz. A za jeho horlivostí zní gargantuovský Haškův chechot, otřásající nenávislný výtěch celé společnosti, všemu tomu idiotismu a nenormalitě, na nichž je postavena. (BOČEK 1956: 172)³

A nakonec, taktiky **na úrovni bezprostředně rozvíjeného příběhu** vytvářejí v románové konstrukci rámec jak pro hru se způsoby vyprávěcího prostředkování, tak s promluvy postav. Přítomně rozvíjený příběh (např. hrdinova repetitivní odysea v prvním díle) slouží na jedné straně jako nástroj zesměšňování vlastního světa skrze hrdinovu nečitelnost a na druhé straně jako rozcestník k mnoha dalším Švejkem chrleným příběhům, jež představují „někdy anekdoty, ale někdy opět samostatně vložené novely“ (TAMTÉŽ: 173). Všechny tři taktiky se pak v románové konstrukci podílejí na společné strategii, již lze interpretovat v souladu s analýzou Lubomíra Doležela, který navrhuje,

aby Švejkův způsob konání byl pochopen v rámci makrostruktury fikčního světa, v němž náš hrdina musí existovat. [...] V tomto světě standardních rolí Švejk představuje unikátního a specifického konatele, a to díky dvěma zvláštním rysům svého konání. 1. Švejk je schopen hrát všechny standardní role svého fikčního světa; [...] 2. Švejk vynalézá a provádí svou jedinečnou, originální roli, roli spontánní, bezúčelné, soběstačné hravosti. Jeho strategie směřuje k vytvoření ludického prostoru, v němž je mimo kontrolu historie, mimo kontrolu povinností, ale zároveň není zatlačen do zakázané svobody. [...] Ludický charakter Švejkova konání se projevuje nejmarkantněji během jeho zacházek. [...] Zacházka je internovaný cyklus, je to obecný cyklický vzorec realizovaný jako narativní konstrukce. (DOLEŽEL 2008: 84–86)

³ K interpretaci a zneužitím/využitím Josefa Švejka jako postavy srov. STEINER 2002: 37–47.

V jakém smyslu však může být moje hrubě načrtnuté, k Doleželově analýze se odkazující vysvětlení konstrukčního řádu Haškova členitého díla užitečné pro porozumění filmovým *Švejkům*? Každá z přinejmenším těch dále rozebíraných filmových adaptací *Švejka* na onu ozvláštňující propojenost tří taktik „doplácí“, protože je adaptačními okolnostmi nucena vždy jednu z taktik (vyprávěcího zprostředkování, postav a jejich promluv, bezprostředně rozvíjeného příběhu) preferovat na úkor těch ostatních. To nicméně platí jen na zde rozebírané ose románová konstrukce/filmová konstrukce, jelikož každý film souběžně představuje samostatný systém vztahů více či méně nezávislých na vzorcích románové předlohy. Jinak řečeno, ačkoli se jeví filmová díla sledovat vlastní taktiky na všech třech úrovních – po každé jen jedna z nich následuje konstrukční principy předlohy.

*1954: rozmanité způsoby vyprávěcího zprostředkování
a filmového stylu*

Zdánlivě nejvíce naproti jde těmto principům animovaná adaptace Jiřího Trnky z roku 1954,⁴ která zachovává jazykovou hru předlohy souvislou čtenou interpretací bloků románového textu v podání Jana Wericha. Vhodným výběrem pasáží tak zachovává spirálovitě-cyklickou povahu osnovy vyprávění i hru s potenciálně přítomnou ironií mezi vyprávějícím a vyprávěným. Jde přitom o tři relativně uzavřené celky ve třech příčinně jen velmi volně propojených krátkých filmech, které se navíc ve volbě a kombinaci konkrétních prostředků odlišují: *Z Hatvanu do Haliče*, *Švejkovy nehody ve vlaku* a *Švejkova buďějovická anabáze*.⁵ Využití Werichova komentáře mimo obraz při-

⁴ Adaptace bývá uváděna i chápána jako jedno dílo, ale zároveň je tvořena třemi krátkými filmy. V rámci své studie proto uvažuji o Trnkově dílu jako o jednom adaptačním projektu, nicméně v konkrétní analýze referuji ke každému ze tří krátkých filmů zvlášť.

⁵ Jelikož sám se těmito odlišnostmi nehodlám zabývat, odkáži k poměrně rozsáh-

tom současně budí dojem jak zachování taktiky práce s postavami a jejich promluvami, tak i budování struktury vzájemně se v různých časech prostupujících příběhů. Jak ale bylo naznačeno, efekt obecné, tj. na všech třech taktických úrovních rozvíjené adaptační věrnosti Trnkova pojetí, je ve skutečnosti jen zdánlivý. První soubor argumentů podporujících toto tvrzení přitom odvíjím od podoby transformace literárního textu, zatímco druhý od svébytné povahy estetického systému Trnkových děl.

Dojem značné adaptační vstřícnosti je předně vyvolán dramaturgicky vhodným výběrem zpracovávaných pasáží. Všechny tři Trnkovy filmy jsou odvozené od kapitol druhého (*Švejkyovy nehody ve vlaku*, *Švejkyova budějovická anabáze*) a třetího (*Z Hatvanu do Haliče*) dílu Haškovy předlohy. K nim se nakonec více či méně dopracovala i jiná filmová zpracování, ovšem ta na rozdíl od Trnky začala prvním dílem „V zázemí“. ⁶ Podobně jako třeba první kniha Dostojevského *Idiota* je totiž první kniha *Osudů* z celého díla nejsevěřenější, a tak i nejsnáze převoditelná do formátu celovečerního filmu. ⁷

Lze říci, že tolik diskutovaná, interpretovaná a nesčetně přeinterpretovaná charakterová nejednoznačnost postavy Josefa Švejka vyplývá zejména z okázalé srovnatelnosti opakovaných, variovaných a rozvíjených situací v několika po sobě jdoucích narativních cyklech prvního dílu. ⁸ Oproti tomu Trnkova triáda dvaceti až třicetiminutových

lé, analyticky pojaté kritice Jaroslava Bočka. Jakkoli s ním nesouhlasím v hodnotících soudech při posuzování funkčních vazeb v díle (estetickou normou je pro něj klasická dramatická výstavba a spíše nejasné členění charakterů, figur a typů), jeho rozbor tří snímků poskytuje řadu důležitých postřehů a přesvědčivě načrtává konstrukční rozdíly mezi jednotlivými filmy (srov. BOČEK 1956: 172–177).

⁶ Např. verze z roku 1931 nebo z roku 2009.

⁷ Podobně je tomu i v případě *Idiotových* a *Švejkyových* dramatinizací, jak prokazuje ve své kapitole Aleš Merenus (v této knize na stranách 225–264); srov. též MERENUS 2012: zejm. 102–117, kde autor důsledně analyzoval a vysvětlil vztahy mezi osnovou, diskursem a příběhem jak v Dostojevského románu, tak v různých jeho dramatinizacích.

⁸ Paralely mezi vzorci uspořádání osmi prvních kapitol první knihy a vzorci Švejkyova jednání v jejich rámci inspirativně analyzuje a interpretuje Petr Steiner, který na jejich základě dále rozvíjí paralelu s kynismem vedoucí k Diogénovi ze Sinó-

snímků vyžadovala takové narativní výtažky, v nichž Švejkova postava poslouží systémovým požadavkům krátkometrážních děl, aniž by byla oproti předloze významně posunuta. Co do strukturního uspořádání epizodičtější povaha dalších dílů *Osudů* tomuto úkolu posloužila spíše než sevřenější první díl. Notabene s ohledem na skutečnost, že předlohou Trnkových snímků nebyly navzdory zvoleným názvům celé Haškovy kapitoly, nýbrž toliko jejich části. V nich bylo umožněno tvůrcům rozehrát hru se způsoby vyprávěcího zprostředkování, jejíž součástí je (a) zachování ironického vyprávěcího hlasu, (b) vzájemná asociativnost pospojovaných událostí, (c) pohyb na hranici mezi rozvíjením dramatické situace a zobrazováním plytké vojenské každodennosti a (d) vnořování příběhových odboček do minulosti/představ.

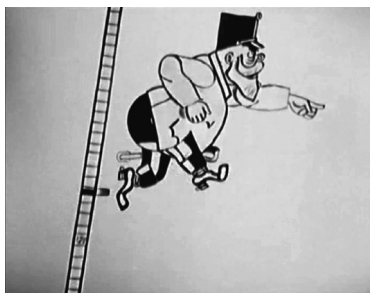
Všechny tři filmy (kdy mezi druhým a třetím je volné seriálové propojení, Švejk je v důsledku svých nehod ve vlaku na cestě k posádce do Budějovic) zachovávají vyváženost rysů vyprávěcího zprostředkování. Zároveň ale potlačují význam promluv postav a mění roli odboček z přítomného vyprávěcího času do minulosti či představ. Jinak řečeno, Trnkova animovaná trilogie při zachování jedné konstrukční taktiky románu rozvíjí svébytné hrátky v dimenzích okupovaných v románové struktuře promluvami postav a proplétáním vyprávěných příběhů. Literární předlohu interpretuje Jan Werich, zatímco divák sleduje animované obrazy dvou typů: loutkové (přítomné vyprávění, srov. obr. 01) a papírkové (Švejkem vyprávěné příběhy, představy postav, srov. obr. 02). Nejde ani tak o spolupráci zvuku a obrazu, nýbrž o dynamický střet tří relativně samostatných estetických systémů: textového (Haškova předloha), řečového (Werichova interpretace Haškovy předlohy) a obrazového (různé typy animáčnických technik, rámování, mizanscéna, střih). Po většinu času řídí systém díla *umělecká motivace* založená jak v jednotlivých estetic-

pé (srov. STEINER 2002: zejm. 55–59). Z naratologického hlediska uchopil tyto cykly ve vztahu k pozici Švejka v makrostruktuře jeho fikčního světa rovněž již citovaný DOLEŽEL 2008.

kých systémech (hra s jazykem, hra s hlasem, hra s imaginativními možnostmi animovaných obrazů), tak v jejich dialektice.⁹ V rovině románových promluv tak mezi postavou a jejím hlasem stojí svérázná Werichova interpretace. V rovině románového nespoutaného toku – referujícího skrze jeden sémiotický systém k různým narativním časům (vložené příběhy) a různým stavům věcí (představy o možných stavech věcí) – působí zase proměny animačních technik, které onu sémiotickou stejnorodost Haškova textu nahrazují sebeuvědomělou různorodostí Trnkova uchopení (viz obr. 01 a 02).



Obr. 01



Obr. 02

1956: Švejk a (nejen) jeho promluvy

Transparentní, další analýzu v tomto ohledu spíše nevyžadující, je adaptační postup ve filmové verzi Karla Steklého *Dobrý voják Švejk* z roku 1956, která okázale využívá taktizování na rovině konstruování

⁹ Uměleckou motivaci chápu v souladu s pojetím motivací u formalistů (TOMAŠEVSKIJ 1970: 144–145) a neoformalistů (THOMPSON 1981: 36–37; 1988: 19–20). Přítomnost prvku v díle je v případě umělecké motivace odůvodněna povahou tohoto prvku jako takového, jeho odkazováním se k sobě samému: neslouží k posilování příčinných vazeb v díle, nespolehá na podobnost s prvkem ve skutečném světě, nerefereje k obecnějším uměleckým konvencím. Slouží především *ozvláštňování*.

postav a jejich promluv.¹⁰ Víceméně zachovává sled epizod prvního dílu a do popředí staví výrazné herecké osobnosti (zejména Rudolfa Hrušínského coby Švejka a Miloše Kopeckého v roli polního kuráta Katze). Dialogické výměny jimi reprezentovaných postav a monologické pasáže upovídáného protagonisty přitom utvářejí kontinuitu tohoto filmového díla jako celku. V souladu s výše popsanou strategií rozvíjení Švejka jako postavy v rámci prvního dílu knihy tak film zachovává sled jeho konfrontací s jinými postavami, kdy v každém dalším takovém střetnutí odhaluje jiný odstín Josefa Švejka coby charakteru. Kontinuitou vývoje figury v dramaticky sevřených epizodách film nahrazuje románové opakování narativně podružných pasáží, byť jako celek udržuje cyklickou strukturu předlohy. Vytěšňuje tím ovšem Haškovu strategii významového znejasňování vztahu mezi vyprávějícím a vyprávěným, což je zřejmé například ze způsobu adaptování Petrem Steinerem analyzované pasáže:

Proč byl například Švejk propuštěn z hradčanského garnizonu? Nebylo to jen předstírání role napraveného hříšníka během kázání polního kuráta, jež vedlo k jeho osvobození, ale i „upřímné“ přiznání Katzovi, že brečel opravdu jen tak. Uvozovkami se snažím naznačit, že překvapivá odpověď na feldkurátovo pobídnutí „Přiznej se, lumpe, žes brečel jen tak kvůli legraci?“ nebyla motivována pouze Švejkovou upřímností, ale byla svým způsobem i sázkou: „„Poslušně hlásím, pane feldkurát,‘ řekl rozvážně Švejk, *sázeje všechno na jednu kartu* [zdůrazněno P. S.], že jsem brečel opravdu jen kvůli legraci.“ [...] Naštěstí pro něj to byla ta nej-správnější odpověď. (STEINER 2002: 58)

Právě tento významový střet mezi Švejkovou promluvou a mezi vypravěčovou poznámkou se ve filmu z roku 1956 vytrácí, když jeho

¹⁰ Z hlediska vztahování se k předloze pak srovnatelný důraz na identickou úroveň taktizování klade i druhý díl tohoto filmu, *Poslušně hlásím* z roku 1957.

adaptační postup sice podchycuje hru promluv v pásmu postav, nikoli už však vzájemnou hru tohoto pásma a pásma vypravěče (srov. DOLEŽEL 1960). Film z roku 1956 se tedy z hlediska adaptačních strategií tradičněji zaměřuje na inscenování promluv postav a rozvíjených uzavřených situací, zatímco Trnkova animovaná adaptace z roku 1954 zachovává způsoby vyprávěcího zprostředkování, čímž dosahuje svérázné umělecké interpretace v rovině zprostředkování stylového.

1926: příběh bezmála hollywoodský

Oproti tomu dochované torzo němé verze *Dobrého vojáka Švejka se jeví být* výsledkem mnohem komplexnějšího uchopení původního textu, které lze označit jako *transdukcí*. Píši jeví být, protože torzovitost dochovaného materiálu, kdy film je k dispozici pouze v „zachráněné“ verzi sestříhané ze tří němých švejkovských filmů Martinem Fričem roku 1930 do *Osudů dobrého vojáka Švejka* (srov. OPĚLA 1995: 57), umožňuje toliko odhadovat původní podobu rozsáhlejšího filmového díla. Soudě podle dobových recenzí film (a) spoléhal na rozsáhlé mezititulkové citace z románu (srov. ŠTORCH-MARIEN 1926: 94), které se ale ve Fričově sestříhu zřejmě v takové míře neobjevují, přičemž (b) již soudobá cenzura vystříhla celé dlouhé pasáže, např. feldkuráta Katze (srov. KASALOVÁ 2012). I na základě analýzy existujícího torza lze však odůvodněně nesouhlasit s tvrzeními dobové kritiky, že i kdyby nebylo rozsáhlých mezititulků, „nebo byly co nejušporněji staženy, zůstal by film matný a nejasný, neboť děj sám o sobě je nepostačující. Protože pak cenzura vyškrtla řadu scén, je i architektonicky hra přímo zoufale labilní“ (ŠTORCH-MARIEN 1926: 94). Architektonika díla je totiž až překvapivě logická, jakkoli zřejmě šlo spíše o zautomatizované uplatnění již osvojených vzorců výstavby filmového díla než o promyšlenou adaptační techniku, na což ostatně vzhledem k šibeničním podmínkám při

přípravě a natáčení neměli scenárista Václav Wasserman a režisér Karel Lamač ani čas.

Jejich pojetí působí na třetí z výše podchycených taktických úrovní Haškova díla. Zachovává podobu a posloupnost (adaptovaných, případně cenzurou nevyjmutých) epizod, leč ve vztahu k vyprávěcímu zprostředkování, konstrukci postav a vůbec celku fikčního světa provádí významně transformativní změny. Právě konkrétní umělecká aktivita i její historické souvislosti přitom budou pro následující analýzu důležitým pozadím, protože napomáhají ozřejmit komunikační proces mezi adaptátory a původním literárním textem. Proces, jež lze vztáhnout k projevu transdukce ve smyslu *rozšíření*, které podle Lubomíra Doležela zvětšuje „rozsah původního světa tím, že zaplňuje jeho mezery, konstruuje prehistorii nebo posthistorii apod. Původní svět je zařazen do nového kontextu a jeho ustálená struktura je tak pozměněná“ (DOLEŽEL 2003: 203). Jestliže totiž Trnkova trojice animovaných filmů směřovala k umělecky motivovanému zdůrazňování jazykové, řečové a obrazově-výtvarné reprezentace, pak němý film režírovaný Karlem Lamačem jde opačným směrem – a to nejen v porovnání s Trnkou, nýbrž i ve vztahu k Haškovu textu: *přízpůsobuje dílo sevřenosti tzv. klasického (hollywoodského) narativu*.¹¹

Jak jsem ale naznačil výše, zatímco hravě podvrtná trojice Trnkových filmů je výsledkem dlouhodobé a důsledně kontrolované umělecké práce, vnitřně překvapivě sevřená verze *Švejka* od Karla

¹¹ Jak je možné hovořit roku 1926 o *klasičnosti* filmového vyprávění, když samotný přechod k tzv. narativní integraci proběhl v kinematografii jen o nějakých 15–20 let dříve (srov. GAUDREAU – GUNNING 1989)? Desátá léta představovala v americké kinematografii mimořádně dynamický a progresivní proces hledání principů, jak co nejsrozumitelněji, nejefektivněji a s vysokou mírou jeho příčinné sevřenosti odvyprávět divákovi příběh. Roku 1917 se podle knihy *The Classical Hollywood Cinema* v úplnosti stabilizoval soubor tzv. estetických norem reprezentujících hollywoodský film: principy narativní dominance, psychologická motivace postav, motivovanost kauzality, času a prostoru, důraz na vzorce opakování a variací či kontinuální střihová skladba. Jako takový současně hollywoodský film pokud možno usiloval maximálně zneviditelnit proces své stylistické a narativní

Lamače a Václava Wassermana představuje stěží uvěřitelný výsledek práce impulsivní a chaotické. Podle dochovaných svědectví filmaři celý film od první věty scénáře do premiéry stihli za tři týdny, a to za značně svízelných podmínek. Vzpomínky samotného Wassermana ostatně praví:

V ateliéru stály dekorace a bylo nutno zahájit natáčení ihned. Psal jsem scénář jedenáct nocí včetně neděle. Ve dne jsme s Lamačem pročítali Švejka, vybírali epizody a určovali texty pro titulky; zároveň obsazovali role. [...] Za čtyři dny bylo filmování připraveno a pátý den, byla to neděle, se začalo s exteriéry. Mrzlo, Otta Heller si stěžoval, že mu mrzne kamera v ruce (točilo se tehdy ještě klikou). [...] Týden v ateliéru byl vyplněn asi třídvaceti dekoracemi. Každé jitro v 5.30 zazvonil u mého bytu zvonek. U dveří stál nezmaryň „hlfák“ Siegl; dostal obálku většího formátu. Tam byla část scénáře, který se rodil takhle v kusech, vždycky přes noc. Pak jsem ulehl, spal čtyři hodiny a v 11 hodin jsem byl v ateliéru. V poledne při obědě u Knotků jsme se radili o dalších scénách, odpoledne jsem pozoroval natáčení (jak scény navazují) a od 5. do 10. hodiny večerní připravoval materiál pro další scény. V deset hodin jsme v kavárně U Karla IV. s Lamačem a s redaktorem Hlavou, naším „gagmanem“, hráli hodinu kulečnick – a přitom rozebírali jednotlivosti připravovaných scén. V půl dvanácté jsme se rozešli. Karel Lamač jel do Košíř a já jsem šel domů „do věže“ psát. (WASSERMAN 1958: 17–18)

reprezentace (srov. BORDWELL – STAIGER – THOMPSON 1985). Stabilizovaný soubor principů přitom podle Bordwella a Thompsonové zůstal bez větších změn zachován v platnosti *přinejmenším* do roku 1960, díky čemuž lze podle Bordwella v návaznosti na Jana Mukařovského hovořit o *klasickém filmu*. Bordwell píše, že „ačkoli se může jevit jako zbrklé tvrzení, že hollywoodské normy se od období kolem roku 1920 nezměnily, Mukařovský upozorňuje, že období ‚klasicismu‘ směřují k harmonii a stabilitě“ (TAMTÉŽ: 5), přičemž právě k takové harmonii a stabilitě estetických norem hollywoodský film směřoval – a lze říci, že počínaje dvacátými roky čím dál intenzivněji určoval i směřování mezinárodně preferovaných uměleckých řešení výstavby filmového díla.

Pro Karla Lamače a jeho dlouhodobé spolupracovníky (např. Karel Anton, Otta Heller, Jan Stanislav Kolár plus tehdy u Lamače se teprve zapracovávající Wasserman) je však podle mých zjištění příznačné, že výsledkem podobně chaotické spolupráce bylo nakonec překvapivě soudržné umělecké dílo. I v dochovaném torzu *Dobrého vojáka Švejka* lze rozpoznat tendenci k souměrnosti narativní dynamiky, k uplatňování složitějších kompozičních vzorců a k jasnému vedení divákovy pozornosti. Mohu-li však soudit ze své analýzy dochované produkce, tak na rozdíl od řady jiných národních kinematografií dvacátých let bylo pro tu českou vysoce netypické směřování k mezinárodním, natož pak k hollywoodským konvencím práce s filmovým stylem a vyprávěním (srov. KOKEŠ 2014: 349–350). Byly tu však výjimky, z nichž za nejvýraznější lze považovat právě Karla Lamače a jeho tým, jenž usiloval – z mezinárodního hlediska docela konvenčně, v českých poměrech naopak velmi nekonvenčně – právě o pochopení, uplatnění a rozvíjení hollywoodských norem stylu a vyprávění. V době natáčení *Dobrého vojáka Švejka* v roce 1926 je měl Karel Lamač po sedmi letech soustavné filmařské spolupráce precizně zvládnuté – a ačkoli Václav Wasserman s ním dosud spolupracoval jen jednou, šlo v případě obou tvůrců o jejich dost možná nejkázalejší poctu americké grotesce a kriminální fikci: *Chyťte ho* (1924). Právě předchozí osvojování si hollywoodských norem vyprávění a stylu nakonec zřejmě vedlo k tomu, že výsledné torzo *Dobrého vojáka Švejka* působí i navzdory chybějícím částem velmi soudržně.

Jinak řečeno, živelnost a nespoutanost Haškovy předlohy, na mikrórovni v rámci Švejkových zacházek i na makrórovni jednotlivých jejích dílů, prošla v dochované podobě filmu *Dobry voják Švejk* překvapivou transformací do vnitřní sevřenosti typického, ve smyslu klasicky uspořádaného, „lamačovského“ díla.¹² Osvojení si holly-

¹² Pod skupinou „lamačovská díla“ nechápu jen ty filmy, které přímo režíroval, ale i ty, na něž měl podle dostupných informací významný tvůrčí vliv a jež rozpoznatelně vykazují rysy klasické výstavby, ačkoli v nich třeba oficiálně jen hrál. Lamačovskými díly jsou přitom podle mě snímky jako *Otrávené světlo* (1921), *Přícho-*

woodských norem vyprávění bylo zřejmě tak silné, že ve výsledném filmu všechny části zapadávají do snadno rozpoznatelného kompozičního řádu. Film má v současné podobě přibližně 31 minut (záleží na rychlosti projekce),¹³ které rozdělují do dvou bloků. První blok zabírá asi 18 minut času projekce a po krátké, působivé montáži dobových válečných dokumentů¹⁴ následuje druhý blok o zhruba 12 minutách času projekce, který je nezpochybnitelnou „obětí“ krácení (nejen Fričova, dobová cenzura vystříhla celou epizodu s feldkurátem Katzem) a nedochovanosti celkového materiálu.¹⁵

První blok je zdánlivě řízen modelem zacházek, jak ho popisuje Lubomír Doležel, ovšem tyto filmové zacházky jsou na rozdíl od těch literárních velmi symetrické, vnitřně kauzálně vystavěné a zbavené všech z hlediska klasického narativu „zbytečných“ odboček. Pro zvýšení přehlednosti vyprávěného příběhu se začíná nejdříve mezi-
titulkovou informací o atentátu na Františka Ferdinanda d'Este. Následuje scéna s Bretschneiderem z policejního ředitelství, v níž jsou

zí z temnot (1921), *Drvoštěp* (1922), *Únos bankéře Fuxe* (1923), *Chyťte ho* (1924) nebo *Bílý ráj* (1924).

¹³ Film vyšel v rámci zmíněného Fričova sestřihu roku 2015: *Osudy dobrého vojáka Švejka*, DVD, Filmexport Home Video, 2015. Dále citovaná okénka jsou převzata ze záznamu na tomto DVD.

¹⁴ Tu bych se neodvažoval jednoznačně připisovat Lamačovi, ale spíše sestřihu Martina Friče z roku 1930. Martin Frič byl Lamačův dlouholetý přítel, žák a spolupracovník, ba dokonce spolurežisér hned několika zvukových filmů, a tak lze některé Fričovy postupy raných třicátých let od těch Lamačových jen stěží oddělit. Lamač si nicméně nikdy neliboval v rozsáhlejších montážních sekvencích, zatímco Frič byl jedním z nejsoustavnějších a nejvynalézavějších představitelů využití tohoto postupu (nejen) ve třicátých letech, kdy je do svých filmů zapojoval v řadě podob a s řadou funkcí. Je tedy pravděpodobné, že ji do stříhového filmu *Osudy dobrého vojáka Švejka* mezi sestřihův prvního a druhého Lamačova němého snímku vložil právě Martin Frič.

¹⁵ Produkční, postprodukční i recepční osudy filmu sleduje ve své magisterské práci *Česká literatura v němých filmech Karla Lamače* Simona Kasalová (srov. KASALOVÁ 2012: 65–102), přičemž její rekonstrukční snahy považují za velmi cenné a doporučují je k dalšímu studiu, na rozdíl od snah analyticko-interpretáčních, kdy Kasalová přebírá značně despektní pohled na Lamačova *Švejka*, jak jej nastolila dobová kritika, či obecněji na český němý film, jak byl esteticky reflektován pozdějšími komentáři jako Zdeněk Štábla či Luboš Bartošek.

výkonní orgánové vysílání do ulic zuřivě zatýkat. Hned v úvodu je tak představena pro vývoj děje důležitá postava i její moc ve fikčním světě, takže ve chvíli, kdy se s Palivcem i se Švejkem později Bretschneider v hospodě setká, divák už *předem* očekává, co bude následovat. Teprve po ustavení fikčního světa coby hodnotového i mocenského řádu, vůči němuž se bude Švejk vymezovat, následuje představení Švejka v oné legendární rozpravě s paní Müllerovou. Jestli tedy u Trnky dominovala umělecká motivace, v případě Lamačova filmu je to jednoznačně *motivace kompoziční* (srov. TOMAŠEVSKIJ 1970: 137–139; THOMPSON 1988: 16–18). To znamená, že prvky ve filmu maximálně zpevňují příčinnou soudržnost vyprávění jako celku, a tudíž všechny zacházky jsou součástí konstrukčního řádu, aniž by přestaly být zacházkami.

Ukažme si kompoziční „promotivovanost“ na momentu, kdy se spojí vyprávěcí linie paní Müllerové a zajatého Švejka, a to pomocí tzv. křížového stříhu. Nejdřív vidíme Švejka s Bretschneiderem jdoucí po ulici (obr. 03), pak paní Müllerovou s dalšími ženami stojící na podobné ulici (obr. 04), zatímco kolem nich nějaký „tajný“ vede zatčeného ševce, který během mariáše prohlásil – jak vysvětluje žena napravo (obr. 05) – „Sedm kulí jako v Sarajevu“. Paní Müllerová povídá (obr. 06): „Ještě že ten můj pan Švejk je tak opatrný.“ Po mezititulku s tímto prohlášením následuje celkové rámování jak paní Müllerové s ženami v popředí, tak s Bretschneiderem a Švejkem jdoucími zprava z pozadí (obr. 07, kompozice variuje obr. 04). Následuje stříh na polocelek s paní Müllerovou a Švejkem proti sobě v popředí. Paní Müllerová Švejkovi vášnivě vypráví (zřejmě) o zatčeném ševci (obr. 08), když tu si dá Švejk prst na ústa (obr. 09) a mezititulky za něj řekne: „Pozor! Nesmím s nikým mluvit!“ Paní Müllerová se zarazí, načež „Jsem zatčenej!“ způsobí, že opět v celkovém záběru padne do mdlob (obr. 10). Následují krátké střídavé polodetaily Švejka a Müllerové (obr. 11–12), zatímco Bretschneider stojí zduřeně v pozadí. Švejk nechá paní Müllerovou pozdravovat a sám dá nakonec Bretschneiderovi gestem rozkaz, aby šli dál (obr. 13). Během jedno-

duše vystavené dramatické situace je divák zpraven o paní Müllerové (tudíž příběh je maximálně uzavřený a můžeme vidět, jak Lamačovo vyprávění o všech důležitých načrtnutých postavách důsledně informuje) i o Švejkově postoji k zatčení, kdy důležitější než jeho monolog je konkrétní rozehraná situace.



Obr. 03



Obr. 04



Obr. 05



Obr. 06



Obr. 07



Obr. 08



Obr. 09



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13

A zatímco pasáž se Švejkem a paní Müllerovou naznačuje logičnost uspořádání na úrovni scén, podobnou logičnost kompozice lze najít i v celkové výstavbě prvního bloku. Ten tvoří přinejmenším v dochované verzi tematicky relativně pravidelnou pyramidální strukturu scén: Bretschneider – Švejk v soukromí – Kalich – Bretschneider provokatér – ZATČENÍ I / ZATČENÍ II – Kalich – Bretschneider provokatér – Švejk v soukromí – Bretschneider. Oproti tomu druhý blok už je striktně kauzální: krátké epizody netvoří zacházky, nýbrž jsou příčinně provázané. Řada epizod je kondenzována do jednotné řady, kdy odbočky se stávají součástí plynulého vyprávění příběhu. Tato „kautalizace“ se neokázaleji vyjevuje se Švejkovým nástupem k nadporučíkovi Lukášovi. Ten chce psa, Švejk vidí z okna psa, vyjde a ukradne ho. Předá psa Lukášovi, ten s ním vyjde ven a potká jeho původního majitele, v důsledku čehož je Lukáš poslán na frontu, přijde domů a oznámí Švejkovi, že jedou oba. Odbočky jsou odbourané a náhodnost setkání je skryta pod tokem příčin a následků. Jinak řečeno, ve filmu z roku 1926 je sice řada nerealisticky motivovaných kroků, ovšem tyto jsou kompozičně motivovány hladkostí vyprávění. Rozbíhavost je transformována ve sbíhavost.

A nakonec, zohledněny jsou i první dvě strategie Haškova díla, jak jsem o nich hovořil výše, leč ve smyslu transdukce nabývají jiných funkcí: (1) *Ironie* se dostává do vztahu mezi světem a hrdinou (jak vyplývá ze začátku s Bretschneiderem, který je vnímán jako směšný i svým nadřízeným), ale nepracuje se s ní soustavně. (2) *Promluvy* jsou sice přítomny v rovině titulků, aby do systému díla částečně zapojily i haškovskou hru s jazykem, ovšem ve filmu z předlohy zůstala spíše situační komika a především příběh. Cílem se tedy stává to, co je pro Haška spíše nástrojem.

1943: britská transdukční zacházka

Lamačova *Dobrého vojáka Švejka* přitom můžeme zasadit do širších souvislostí, neboť režisér sám se k námětu později v exilu vrátil v mnohem otevřenější transdukci Haškova románu, konkrétně v britském snímku *Švejk bourá Německo* (1943). Ten spadá do kategorie, již Lubomír Doležel označuje jako *mutaci* a která podle něj „konstruuje podstatně odlišnou verzi původního světa, přetváří jeho strukturu a předělává jeho příběh“ (DOLEŽEL 2003: 203). Snímek z roku 1943 lze částečně brát za svého druhu přepracování výše analyzovaného snímku z roku 1926 (i jeho pokračování *Švejk na frontě* ze stejného roku), protože v obou obdobích Lamač čelil podobné umělecké výzvě: nemohl klást důraz na Haškovu hru s jazykem ve Švejkových nekonečných řečových proudech. Roku 1926 pracoval s prostředky němého filmu, roku 1943 zase s anglickými herci a anglickým divákem neobeznámeným s českým kulturním prostředím. Především je však Lamačův britský snímek odvážnou *mutací* Haškova románu, který se z první světové války přesouvá do druhé, rakousko-uherské mocnárství nahrazuje nacistickým impériem a britského Švejka s definitivní platností nelze považovat za blbce či prostáčka. Hrdinova manipulativní hra s mocenskými strukturami vládnoucího systému tvoří východisko pro nejradikálnější úrok od původní předlohy: Lamač tentokrát už zcela okázale vzdává hold hollywoodským žánrovým vzorcům, jež se svými spolupracovníky tak vášnivě obdivoval a napodoboval ve svých filmech z první poloviny dvacátých let. Haškův román představuje motivický základ pro žánrovou hříčku, kdy se hrdina stává součástí českého odboje a jeho „blbství“ nabývá jednoznačných kompozičních motivací pro rozvoj zápletky. Epizodní struktura vyprávění zůstává zároveň zachována, více než v torzu filmu z roku 1926, a zároveň strukturuje pole pro špionážní historku jdoucí ve stopách původních švejkovských situací.¹⁶

¹⁶ V odstavci čerpám z anotace filmu, kterou jsem napsal pro katalog filmového festivalu Letní filmová škola (viz KOKEŠ 2015).

Závěr

Ve své kapitole jsem pojednal tři české filmové adaptace, které podle mě reprezentují tři odlišná adaptační pojetí, z nichž každé klade důraz na jiný aspekt původního Haškova díla v souvislosti s trojicí jeho konstrukčních taktik. Trnkův animovaný „trojdílný“ film z roku 1954 zmnožuje a v dialektickém pojetí nechává střetávat různé estetické systémy, zatímco následuje taktiku způsobů vyprávěcího zprostředkování. Steklého film z roku 1956 důsledně adaptuje pouze rovinu charakterizace postav a jejich promluv. A nakonec, Lamačovo dílo z roku 1926 nabízí transdukci, svého druhu přepis strukturně revolujícího epizodického díla do vzorců klasického hollywoodského narrativu. Jde o umělecké rozhodnutí, které je Haškovým cílům možná vzdálenější než většina ostatních, více či méně ilustrativních adaptací *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*. Leč z hlediska úvah (nejen) o technikách na ose románová konstrukce/filmová konstrukce takové rozhodnutí shledávám jako ozvláštňující a interpretačně vzrušující, a to navzdory soudobému kritickému odmítnutí. Nalik přitom předložená analýza není snahou interpretačně zachránit podle některých umělecky nezvládnutou adaptaci, dokazuje závěrečné srovnání torza snímku z roku 1926 s návratem Karla Lamače k téže látce ve filmu *Švejk bourá Německo*. V něm totiž zkušený tvůrce na sklonku úspěšné kariéry zcela nepokrytě navázal na právě ty transdukční taktiky, jež se svými kmenovými spolupracovníky rozvinul o sedmáct let dříve, když zcela nehollywoodsky vystavěný román uchopili víceméně prostřednictvím klasických hollywoodských norem filmového vyprávění.

Literatura

BOČEK, Jaroslav

1956 „Osudy dobrého vojáka Švejka a co z nich vytěžili Jiří Trnka a Jan Werich“, *Film a doba* 2, č. 3, s. 172–177

BORDWELL, David – STAIGER, Janet – THOMPSON, Kristin

1985 *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Londýn: Routledge and Kegan Paul; New York: Columbia University Press)

DOLEŽEL, Lubomír

1960 *O stylu moderní české prózy* (Praha: ČSAV)

2003 [1998] *Heterocosmica: Fikce a možné světy* (Praha: Karolinum)

2008 „Cesta historie a zacházky dobrého vojáka“, přel. B. Fořt, in týž, *Studie z české literatury a poetiky* (Praha: Torst), s. 84–91

FUČÍK, Julius

1928 „Válka se Švejkem“, *Rudý večerník* 9, 21. 4., s. 3

GAUDREULT, André – GUNNING, Tom

1989 „Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?“, in J. Aumont, A. Gaudreault, M. Marie (eds.), *L'Histoire du cinéma: Nouvelles approches* (Paříž: Publications de la Sorbonne), s. 49–63

KASALOVÁ, Simona

2012 *Česká literatura v němých filmech Karla Lamače*. Magisterská práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

KLOS, Elmar – TAUSSIG, Pavel

1983 *HAŠEK A FILM aneb FILM A HAŠEK* (Praha: Československý filmový ústav)

KOKEŠ, Radomír D.

2014 „Poznámky k poetice filmu v českých zemích (1911–1915): Formální tendence, filmová produkce a zubní extrakce“, *Theatralia* 17, č. 1, s. 330–352

2015 „Švejk bourá Německo“, *Katalog 41. Letní filmové školy* (Uherké Hradiště: Letní filmová škola), s. 152

MERENUS, Aleš

2012 *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně

OPĚLA, Vladimír (ed.)

1995 *Český hraný film I: 1898–1930* (Praha: Národní filmový archiv)

STEINER, Petr

2002 [2000] „Tropos kynikos: *Osudy dobrého vojáka Švejka* Jaroslava Haška“, přel. M. Korbelík, in týž, *Lustrování literatury: Česká fikce v politickém kontextu* (Praha: NLN), s. 37–84

ŠTORCH-MARIEN, Otakar

1926 „Haškův Dobrý voják Švejk“, *Rozpravy Aventina* 1, č. 7, s. 94

TAUSSIG, Pavel

1983 „O filmových osudech Jaroslava Haška a Josefa Švejka“, *Film a doba* 29, č. 4, s. 184–189

THOMPSON, Kristin

1981 *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press)

1988 *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press)

TOMAŠEVSKIJ, Boris

1970 [1925] *Teorie literatury*, přel. R. a K. Štindlovi (Praha: Lidové nakladatelství)

WASSERMAN, Václav

1958 „Karel Lamač a Osudy dobrého vojáka Švejka“, in týž, *Karel Lamač, filmový režisér, herec a technik: Sborníček* (Praha: SPN), s. 15–18

Citované filmy

Bílý ráj (1924, r. Karel Lamač, Československo)

Dobry vojak Švejk (1926, r. Karel Lamač, Československo)

Dobry vojak Švejk (1931, r. Martin Frič, Československo)

Dobry vojak Švejk (1954, r. Jiří Trnka, Československo)

Dobry vojak Švejk (1956, r. Karel Steklý, Československo)

Dobry vojak Švejk (*The Good Soldier Shweik*, 2009, r. Robert Crombie, Velká Británie / Ukrajina)

Drvoštěp (1922, r. Karel Lamač, Československo)

Chyťte ho (1924, r. Karel Lamač, Československo)

Osudy dobrého vojáka Švejka (1930, sestříhal Martin Frič, Československo)

Osudy dobrého vojáka Švejka (1986, r. Stanislav Látal, Josef Henke, Československo / Západní Německo)

Otrávené světlo (1921, r. Karel Lamač, Jan S. Kolár, Československo)

Poslušně hlásím (1957, r. Karel Steklý, Československo)

Příchozí z temnot (1921, r. Jan S. Kolár, Československo)

Švejk bourá Německo (1943, r. Karel Lamač, Velká Británie)

Švejk na frontě (1926, Karel Lamač, Československo)

Švejkova budějovická anabáze (1954, Jiří Trnka, Československo)

Švejkovy nehody ve vlaku (1954, Jiří Trnka, Československo)

Únos bankéře Fuxe (1923, r. Karel Anton, Československo)

Z Hatvanu do Haliče (1954, Jiří Trnka, Československo)