

Kl. K ö t t n e r o v á - B e n i g n i o v á (Rakousko)

Dovolte, abych k vám promluvila i já jako Rakušanka a Vídeňanka, jako potomek obyvatel hlavního a rezidenčního města někdejší c.k. monarchie Vídně. Zabývám se jinou oblastí než vy, ale s vámi mne pojí hluboká náklonnost k lidem a kultuře Československa, která u mne vyústila v mnohostrannou snahu přiblížit Rakušanům tuto vaši bohatou kulturu. Srdečně vám děkuji za projevení důvěry i za veškerou poskytnutou pomoc.

Vašemu oboru nemohu být nápomocná. Přece však předkládám jeden výsledek společné práce, a to německou verzi Haškovy povídky "U jezera neziderského", jejíž hrubý překlad mi laskavě poskytl Radko Pytlík. Za pomoci ředitele sopronského archivu Zoltána Horvátha jsem zjistila docela zajímavý detail. Totiž, že postava ředitele lázní Balf dr. Wislinszského není vymyšlená, ale Hašek pouze - jak bylo jeho zvykem - zkomolil jeho jméno. Na přelomu století tam totiž skutečně působil jakýsi dr. István Wosinszky. To je další důkaz, že Hašek u Neusiedlerského jezera byl již před válkou.

Objemnější práce je však věnována našemu milému dobrému vojáku Švejkovi. Do podzimu chceme dokončit fotografickou a ostatní dokumentaci o místech v bývalé Kiralyhidě, dnešním Bruckneudorfu, na kterých se román odehrává. S materiálem seznámíme veřejnost ještě letos na přednáškách i v otištěných statích.

Chtěla bych vás také krátce informovat o ohlasu Švejka v Rakousku. Nemáme mnoho literatury o Haškovi, u vás zase pravděpodobně neznáte článek Gerharda Tötschingera. Ale myslím, že

v každém větším knihkupectví, především pak ve Vídni, najdete nezkrácené dvousvazkové vydání západoněmeckého nakladatelství Ro-ro-ro v překladu Greta Reinerové a s mnoha ilustracemi Josefa Lady.

Dobrý voják Švejk se stal pro mnohého Rakušana pojmem a jeho popularita nesmírně vzrostla díky jeho filmovým představitelům Heinzu Rühmanovi a především pak Rakušanu Fritzu Muliarovi - i když stěží můžeme hovořit o naprosté věrnosti originálu.

Nedávno vysílal rakouský rozhlas čtení na pokračování ze Švejka v přednesu Bohuslava Bezoušky, televize pak uvedla Trnkovy animované filmy a inscenace některých Haškových povídek a plánuje se uvedení dalších pořadů tohoto autora. Vídeňské lidové divadlo uvedlo v posledních letech jenom Brechtova Švejka, a tak poslední dramatizaci Haška je už několik desetiletí.

Možná, že se někteří Rakušané staví ke Švejkovi poněkud ambivalentně, ale bezpochyby mu rozumí většina Vídeňáků, kteří se do něho dovedou snadno vcítit - nejen proto jsou jím češi - hlavně prostí čeští řemeslníci - blízcí, nýbrž jsou s nimi i bytostně spjatí. A navíc - Rakušané monarchií opravdově neoplakávají, vytvořili si vztah ke své demokracii, postrádají jakoukoli expanzivní touhu a po hrůzných zkušenostech z druhé světové války zásadně odmítají militarismus, přesněji řečeno vojenství vůbec, často dokonce i jejich vlastní. Rakušané a především asi Vídeňáci jsou převážně rození civilisté.

Rakousko má v Evropě novou funkci, doufám, že se tato změněná situace postupně odrazí i v jazykových zvyklostech

všech literárních vědců v socialistických zemích. Protože zatím čteme a slyšíme o "zániku Rakouska", místo aby se psalo či mluvilo o zániku nebo rozpadu rakousko-uherské monarchie - nebo ještě přesněji habsburské monarchie. My, Rakušané, jsme si v průběhu staletí vypěstovali pochopení pro různé národy, mentality i mínění, avšak formulaci "zánik Rakouska" považujeme přinejmenším za nepřesnou. Rakousko přece ještě existuje.

Sofia I. V o s t o k o v o v á (SSSR)

Chtěla bych říci několik slov o bugulmských povídkách Haška. Někteří lidé přikládají těmto povídkám protirevoluční význam. Myslím, že tomu tak není, ale právě naopak.

Haškovy bugulmské povídky jsou vyprávěním, odhalujícím podle sdělení autora tajemství jeho pobytu v sovětském Rusku. Jakáže tajemství vyprávěl Hašek o svém pobytu v malinkém tatarském městečku Bugulmě?

Neočekávaně pro čtenáře zde vše začíná idylou. Idylou klidného příjezdu nového velitele, jeho slavnostním přijetím obyvatelstvem a předáním všech zbraní na velitelství.

Samozřejmě, Hašek lépe než kdokoli jiný v Československu věděl, že revoluce v žádné podobě nebyla a nemohla být idylou. Ale v těch podmínkách nemohl psát o hrdinství a surové pravdě proletářské revoluce. To vyžadovalo jiné okolnosti, jiné tiskové orgány a jiné čtenáře.

V bugulmských povídkách Hašek jako by posunoval základní třídní konflikt na historické pozadí a ukazuje střetávání uvnitř revolučního tábora. V těchto povídkách Hašek poprvé ve své tvorbě jako by uváděl do vyprávění samu historii, jeho hrdinové jsou účastníky největší historické události našeho století. Přitom tyto události určují u něho i charakter a profil tzv. mladých lidí, zúčastněných na probíhajících historických změnách. V podstatě tento princip současného epického filmu, ve kterém na pozadí dokumentárních záběrů defilují záběry žertovné, ukazuje vedle skutečných historických osobností i postavy vytvořené scénáristou.

Hašek zde pokračuje ve svém dávném tématu o osudu tzv. malého člověka, ale nyní ho činí účastníkem hnutí, samých

dějinných událostí. Nesnižuje historické události až na úroveň svého hrdiny, vyzdvihuje ho do popředí a snaží se zdůraznit, že právě tito malí lidé v masách určují chod událostí, hýbou dějinami, vyhrávají bitvy, nikoli Napoleoní. Ne náhodně se téma Napoleona nejednou objevuje v Haškově tvorbě. (Např. v předmluvě ke Švejkovi, kdy představuje svého dobrého vojáka Švejka jako neuznaného skromného hrdinu, který si nevybojoval slávu Napoleona.)

Události, probíhající ve velkém světě, určují také všechno, co se děje v maličkém světě, v Bugulmě, která se stala v té době frontovým městem.

Vzápětí za vyličením idylického setkání nového velitele města Hašek reprodukuje celou řadu skutečných velkých i malých událostí, které se staly v Bugulmě na podzim 1918 - odevzdání zbraní obyvatelstvem a boje na přístupech k Bugulmě. Existoval také Haškův dopis abatyši kláštera o poslání jeptišek na úklid budovy a místností štábu 5. armády.

Existovala i nikoli příliš příjemná příhoda pro Haška s nepřátelským rozvědčíkem, kterého z přílišné důvěry propustil.

Základní konflikt, který spojuje v jedno celý bugulmský cyklus - střetnutí vypravěče, tj. velitele Haška, s velitelem tverského revolučního pluku Jerochymovem. Nehledě na humoristické osvětlení odráží tento konflikt jeden z nejvážnějších problémů, se kterým se střetává mladá sovětská republika při formování jednotek Rudé armády - nebezpečí anarchistické svévole velitelů jednotlivých oddílů a nebezpečí partyzánštiny. Možná, že se velitel tverského pluku nenazýval Jerochymov; byli jiní velitelé anarchistických oddílů a skupin, kteří - i když sehráli kladnou roli v prvních etapách sovětské vlády - při

vzniku Rudé armády se stali překážkou v rozvíjení organizovaného boje s kontrarevolucí a nezřídka se sami měnili v kontrarevoluční bandy.

5. armáda vedla úporný boj s partyzánštinou. Tento boj se odrazil v početných člancích a reportážích, otištěných v novinách 5. armády - Krasnyj strelok během skoro celé první poloviny roku 1920. Všechny byly věnovány vůdci jedné z partyzánských skupin Lubkovovi. Byl to střední rolník. Kolčakovci mu vzali několik koní, les a jeho samotného zvěřsky zbili. Rozhodl se, že se jím pomstí. Shromáždil tedy oddíl, ve kterém bylo velice rychle na 500 lidí. Když újezd, kde působil jeho oddíl, byl očištěn od armády Kolčaka a byly vytvořeny revoluční výbory Lubkovovy, partyzáni začali olupovat místní obyvatelstvo. Vojenská rada omské divize přijala rozhodnutí odzbrojit zločince a předat je k soudu revolučnímu tribunálu. Lubkovovi bylo přikázáno do 24 hodin odevzdat výzbroj. Poněvadž se nepodrobil, byl uvězněn.

Lubkov byl odsouzen ke ztrátě svobody na 5 let. Ale když vzali na vědomí, že jeho zásluhy před revolucí byly dosti velké, výkon trestu byl odložen na 6 měsíců. Jestliže během této doby dokáže oddanost sovětské republice a úspěchům Říjnové revoluce, trest bude zrušen. Nebude-li to moci dokázat, trest bude bezodkladně proveden. To bylo otištěno v listu Krasnyj strelok 2.4. 1920.

Lze srovnat tuto událost s událostmi zobrazenými Haškem, kde se mluví o soudu nad Jerochymovem? Člen revolučního tribunálu Agapov navrhl odsoudit ho k trestu smrti zastřelením za pití, Kalibanovová navrhla 20 let nucených prací. A po dlouhých debatách dospěli k následujícímu rozhodnutí: Jerochymov dosta-

ne přísnou důtku s výstrahou a jestliže se něco podobného bude opakovat, bude co nejpřísněji potrestán.

Jak vidíme, Hašek se mnoho neprovinil proti skutečnosti, jestliže zobrazil takové neočekávané finále zasedání kolegia revolučního tribunálu, od zastřelení k důtce. Paralela mezi věcí Lubkova a tzv. věcí Jerochymova se nabízí sama o sobě. Haškovu použití Lubkovova případu je tím pravděpodobnější, že se udál v roce 1920, tzn. nedlouho před odjezdem Haška do vlasti a byl ještě v čerstvé paměti.

Obraz Jerochymova Hašek doslova vyjmul z života, zohlednil v něm typické rysy celé řady jemu dobře známých velitelů té doby. Ve spojitosti s tímto zobrazením do vyprávění vstupují satirické rysy. Je to zcela správné. Je možné si vzpomenout na ta hvěznatá odhalení "partyzánštiny", jaká byla obsažena v početných článcích v listu Krasnyj strelok, aby bylo možno pochopit, že Hašek i v bugulmských humoreskách zůstal politickým pracovníkem Rudé armády, odsuzujícím právě ty jevy, které brzdily její úspěšný boj.

Druhý konflikt bugulmského "velitele" Haška bylo střetnutí s duchovenstvem, které je obsahem povídky nazvané "Krestnyj chod". Tato povídka je už čistě satirická. Epizoda s delagací popů, všechny peripetie události jsou zhaveny laskavé úsměvnosti, vlastní epizodám s Jerochymovem. A jenom na konci povídky, kde se píše o ikoně s připsáním "Modlím se za vás" - tato ikona mu byla darována abatyší - Hašek udělal ironicky smířlivý závěr v žertovném duchu. Řekl: "Spím spokojeně, neboť vím, že ještě i dnes pod starými dubovými lesy Bugulmy stojí monastýr presvjatoj bogorodici, kde žije staříčká igumena, která se za mne, ničemu, modlí."

Ale svéráznost a svérázné kouzlo haškovského humoru v bugulmských povídkách se nevztahuje jenom k jednotlivým komickým postupům. Je určována zvláštním humoristickým osvětlením, které dává těmto povídkám vypravěč. Jeho humor se rozlévá v celé šíři jako zvláštní způsob vidění a vnímání skutečnosti, jako zvláštní, výjimečně optimistické cítění světa.

V poválečné tvorbě Haškově lze těžko najít něco podobného. Je možné letmo srovnat bugulmský cyklus s jinými povídkami napsanými po návratu do vlasti. S hořkými výpověďmi, jako Dušička Jaroslava Haška vypravuje: jak jsem umřela, nebo Moje zpověď apod., s hvěznatými satirickými odpověďmi pomlouvačům sovětského Ruska a bolševiků (Idyla z vinárny, Kronštadt, Poznámky aj.) Je v nich obsažena ironie, sarkasmus a odsouzení. A v bugulmských humoreskách zní veselý, nenucený smích.

Bugulmské humoresky jsou vlastně Haškovy vzpomínky na nejhrdinnější období jeho života, obklopené auriolou revoluční romantiky. Celý cyklus jako by byl ozdoben radostí z těchto vzpomínek. Haškovi všechno v nich je drahé. Dokonce i na takovou osobu, jako byl dogmatik Agapov, vzpomíná s nostalgií.

Hašek velmi pečlivě reprodukuje reálné situační detaily.

To vytváří u čtenáře pocit opravdovosti, nehledě na komickou zaostřenost celé řady situací a charakterů hrdinů, jako byli Jerochymov, Agapov i sám "velitel" Hašek, s jeho vpravdě olympijským klidem.

Spojení realisticky reprodukováných, skutečných historických událostí, přesně popsaných detailů s komickou hyperbolizací charakterů hrdinů a situací přechází bezprostředně z bugulmských povídek do Švejka. Ale osvětlení událostí bude

už jiné. Měkký humor ustupuje satirě, ironicky dobrácká hyperbola satirické grotesce.

Na formování tohoto stylu měla veliký vliv Haškova účast v občanské válce. I když za tuto dobu nevytvořil vysoce umělecká díla, získal cosi, co vytvářelo předpoklady pro jejich vytvoření v budoucnosti. Otevřela se před ním historická perspektiva společenského vývoje. Měl cíl, pro který stálo za to bojovat a naučil se i přesnosti satirického zacílení.

Pravděpodobně měl pravdu Ivan Olbracht, když řekl, že jestliže by Hašek zůstal v Rusku, nikdy by nenapsal Švejka. Ale jestliže by nebyl v revolučním Rusku, nebyl by účastníkem grandiózních třídních bitev občanské války, také by nedokázal napsat svého Švejka, v každém případě ne takového, jakého dal čtenářům v roce 1921 a 1922.

A je zcela zákonitě, že tím odrazovým můstkem, který pomohl Haškovi dosáhnout výšin Švejka, byly bugulmské humoresky. Návratem k tématice ruské revoluce znovu pocítil, teď jakoby z dále, z druhého břehu, její velikost a epický rozmach. Tím v sobě našel sílu a odvahu, pustit se do velkého eposu, který by zaznamenal osudy jeho národa v rozhodující etapě historického rozvoje. Právě bugulmské humoresky, které probudily v Haškovi vzpomínky na to, co prožil v Rusku, ho přivedly k novému, monumentálnímu žánru, spojujícímu v sobě epické panorama - tzv. "velký plán".

Tak i kontrastem osudu "malého člověka" v přeměně velkých historických událostí se bugulmský cyklus stal skutečným prologem ke Švejkovi, stal se velkolepým rozběhem před vysokým vzletem.

Halina Janaszek - Ivaníčková (PLR)

Už druhý den asistujeme neobvyklé události: posmrtné beatifikaci velkého posměváčka a kontraverzního spisovatele, jakož i kánonizaci směru, který reprezentoval. Avantgardní, anarchistická, bohémská vzpoura Haška proti falešné pokrytécké oficiální kultuře "vysoké" si získala nakonec uznání. Aprobována byla i protikladná kultura plebejská, tzv. "nízká", ta, která svou šťávu těžila z periferie městského života, procítala v krčmě, hospodě, vinárně a šantánu. A bohužel, též v kasárnách a vojenských lazaretech, v blízkosti latrín a na bojišti mezi zapáchajícími mrtvolami, a byla kulturou nejen smíchu, ale i zoufalství. Neboť jak správně vystihl Šalda, "Švejk navzdory svému komismu je kniha na smrt smutná, poněvadž jednotlivec bojuje proti obrovské síle, nad kterou větší neexistuje, bojuje proti válce, bojuje na život a na smrt, jen o holý život. A bojuje zbraní ničemnou, úlisnou, kterou si nevyhrál, která mu byla vnucena."

Kánonizace Haška a jeho díla, na první pohled dost šokující, probíhá v souladu se základními zákonitostmi vývoje avantgardního hnutí v 20. století, ve kterém jak říká Richard Hoffstädter, "avantgarda se už zinstitutionalizovala a zbavila starých stimulů tvrdohlavé a bezohledné opozice." Naučili jsme se tak dobře prisvojovat si novoty, že samotná vnímavost se změnila na druh tradice, "tradice novoty." Včerejší avantgardní experiment je móda dneška a zítřejší klišé.

Přesto Osudy dobrého vojáka Švejka zůstávají neobyčejně těžkým interpretačním oříškem k rozluštění, zejména v Polsku, kde proud pikareskní literatury ještě neexistuje (polská li-

teratura nemá svého hrdinu podobného Švejkovi), a kde tradice myšlení se pohybují opačným směrem než filozofie Haška - většinou buď v bludném kruhu romantického dilema, anebo v zajetí sienkiewiczovského etosu.

Přesto byla kniha o Švejkovi u nás interpretována trojím způsobem:

1) Tak, jak navrhuje Radko Pytlík a pod vlivem jeho teze (má u nás vydány dvě knížky), tedy jako historka hloupého Honzy v uniformě vojáka c. a k. monarchie, hozeného do labyrintu moderní civilizace, ve které "znaky" začaly nahrazovat věci, a zinstitutionalizované ideje se obrátily proti člověku. Švejkovský moderní "hloupý Honza", získáváje úřední potvrzení "blba" svým chováním a řečmi neustále odhaluje skutečný kreténismus tvůrců vojenské mašinerie, svým perfidním debilismem, diverzí a sabotáží přispívá k rozbití zastaralé struktury habsburské c. a k. monarchie a její armády. Bojuje sice s pomocí "přízemních" metod, ale velmi účinných a vítězí jimi nad demony současné civilizace. V tom tkví - říkají ohlášci Osudů - síla jeho plebejského optimismu. V jejich interpretaci Haškových románů získává univerzální a nadčasové dimenze a spojuje v sobě moderní vizi světa s elementy odvěké lidovosti.

2) Proti takovéto interpretaci vystupují odpůrci Osudů dobrého vojáka, tvrdící, že optimismus Haškova hrdiny je nepřiměřený k situaci, v jaké se nacházel jednotlivec, hozený do krutě války 20. století. Protože - jak říká Bogdan Czesko - hrdé haškovské prohlášení "mit den ganzen Krieg man uns Arch lecken" (my se do války nepletete, my se na tu válku vysereme), se nedá, bohužel, použít v praxi, čehož důkazem je makabický počet mrtvol zanechaný na bitevních polích první světové války.

Význam románu o Švejkovi se tedy redukuje na skvělý satirický portrét historicky vymezeného systému a historicky determinované armády, z jejichž vyhraných patálií pro Čechy nesvítala žádná naděje na zlepšení jejich národního osudu, a naopak pouze porážka zde mohla být vítězstvím.

Ze širšího filozofického hlediska je sice každá válka absurdní, ale v konkrétní historické situaci se jeví jinak. "Druhá světová válka", uvádí se v článku Bez nadsázky z r. 1972, "přinesla odlišnou zkušenost. Nebyla to válka monarchií a generálů, kde žádná ze stran nemá pravdu, byla to válka národů, bojujících za svoji sebezáchranu."

Ze třetí. Osudy možno považovat za odraz jistého postoje vůči životu, který nazýváme "švejkovinou". Tento postoj je i pramenem poučení, jak je možno vyváznout ze svízelných životních situací. Nedávno se v Polityce v souvislosti s výročí Haška objevil článek, kde se uvádí, že dnes je možné přežít jen s "papíry blázna". Jiným se tento postoj přičítá jako extrémní projev životního pragmatismu, laciné přizpůsobivosti a konformismu. Chybí zde schopnost odhadnout třetí dimenzi Švejka - jeho základní lidskost.

Nic nezmohou tvrzení, že Švejk není morálně psychologickým typem, nýbrž jen groteskní postavou. Švejk je typem morálním i psychologickým, jako jsou jím Ohlomov, Sancho Panča, či na protipólu morálního hodnocení kníže Myškin, Don Quijote, dr. Judin a jiní, kteří jsou kromě toho ještě postavami groteskními či ideálními.

Jelikož jsou Osudy na světě nejznámější českou knihou, je švejkovský postoj vůči světu považován za významnou črtu

české národní povahy, stejně jako oblomovština bývá připisována Rusům a donkichotismus španělským hidalgům. Jsou to přirozeně představy nesprávné, neboť v každém z nás tkví určité rysy jak Oblomova, tak Don Quijota, jak Sancho Panchy, tak Švejka. Stále častěji Švejka. Ale přece jen jsou to stereotypní představy, které mají dlouhý život. Nelze před nimi utéci, ani je zasypat prachem mlčení.

Raději je třeba vědomě je rozbíjet. Buď stavět do protikladu k Švejkovi celý velký proud českého nonkonformismu - počínaje Husem, který se dal za pravdu upálit, a konče Fučíkem, mučedníkem boje s fašismem. Tento proud je potvrzen nejen historickými fakty, ale zrcadlí se i v krásné literatuře. Nebo tyto stereotypy přetvářet takovým způsobem, jak zde na konferenci předvedl dr. Radko Pytlík, který přesvědčivě poukázal na hlubší zastřený smysl Švejkova jednání.

Na podzimním sympóziu o Haškovi ve Varšavě bude vytvořen široký prostor pro obhajobu dobrého vojáka Švejka. Najdete tam vnímavé posluchače a náročnou historickou dobu. Náročnou pro Švejka.

Sekce teatrologická

Jiří Hájek

O Haškových Osudech dobrého vojáka Švejka je samozřejmě už delší čas známo, že to je jedno ze světově nejproslulejších děl české literatury. Ale skutečnost, že Hašek je také nejvíce hraný český dramatik na světových scénách, ještě nevstoupila do obecného povědomí. Přitom ovšem situace je taková, že svět prakticky nezná vůbec těch několik vlastních originálních Haškových absurdních skečů z doby před první světovou válkou, které psal společně s dramatikem Františkem Langrem, s básníkem Josefem Machem a dalšími, které jsou osobitou pražskou bohémskou předzvěstí evropského dadaismu.

Haškovu světovou proslulost na divadle, právě tak jako jeho literární slávu, založily především Osudy dobrého vojáka Švejka. Tato nesmrtelná epická látka prošla od konce 20. let až do našich dnů v nejrůznějších dramatizacích a v nekonečné řadě inscenací divadelními metropolemi celého světa.

Ovšem na divadle - a právě tak ve filmu - nemluví k divákům nikdy sám Hašek: jeho hlas k nim proniká prostřednictvím dramatizátorů, kteří musí rozsáhlý epický text převést do podoby, odpovídající možnostem divadelní nebo filmové inscenace. Výběr epického materiálu, těch či oněch románových motivů pro jednotlivé dramatizace je určován především celkovým ideovým výkladem Haškova díla. A proto divadelní osudy Osudů dobrého vojáka Švejka jsou, řekl bych, kapánek složitější a dramatictější, než stejně složitě a dramatické osudy samotného románu. Přitom nejen od dramatizátorů, nýbrž právě tak od režisé-

rů jednotlivých inscenací i od hereckých interpretů hlavních rolí vždycky závisí, v jaké intenzitě k divákům Haškova autentické ideové poselství pronikne či zda k nim pronikne jen jeho slabý odlesk, případně karikatura.

Divadelní, filmová a v posledních třech desetiletích dokonce i operní podoba Švejka, když máme na mysli celkový počet a vesměs zcela mimořádnou reprízovost jednotlivých inscenací, sice na jedné straně nesmírně rozšířily prostor pro společenské působení Haškova vrcholného díla, avšak zároveň často jeho ideový účín značně rozptýlily, ba často i velice zpochybnilly.

V roce 100. výročí Haškova narození musím bohužel konstatovat, že právě divadelní osudy Haškova Švejka patří zatím k nejméně zpracovaným oblastem. Existuje zatím dlouhá řada, ale vždycky jenom dílčích studií o nejvýznamnějších inscenacích a téměř nepřehledná třístí recenzí o jednotlivých uvedeních, jejichž první registraci s obdivuhodným, skutečně světovým rozhledem podává nová haškovská bibliografie, která vyšla k letošnímu 100. výročí.

Tyto dílčí práce a zejména ony připomenuté nové, neobyčejně bohaté bibliografické materiály však zatím v podstatě jenom vymezují grandiózní rozsah úkolu, která nás v této oblasti očekává: namísto materiálově úplné syntetické studie, která by obsáhla celý rozsah látky, jež by byly v letošním jubilejním roce velice potřebné, můžeme se zatím pokusit jenom o první orientaci k problematice dá se říci už šedesátileté historie divadelní interpretace Haškova Švejka.

Hašek a divadlo samozřejmě je téma mnohem širší. Chci se zde ovšem soustředit především na divadelní interpretaci Osudu jakožto stěžejního Haškova díla.

Chceme-li této historii dobře rozumět, musíme ji rozhodně vidět jako neoddělitelnou součást toho v podstatě nikdy nekončícího zápasu o smysl Haškova literárního odkazu. Divadelní a filmová oblast vnáší ovšem do tohoto zápasu některé nové prvky. V literatuře jsme zpočátku ještě svědky pokusů u umlčení Švejka, o jeho vyloučení z tzv. skutečné literatury, kdežto v divadle i velice konzervativní divadelní podnikatelé velmi záhy pochopí, že pokusy umlčet takovouto látku jsou předem beznadějně a musí zůstat bezúspěšné a že jsou také zcela zbytečné. Oni svým neomylným, řekl bych prakticistickým instinktem pochopí v téhle látce především ohromnou kasovní příležitost, kterou by bylo nesmyslné nechat neuvyžítu. Jako divadelní praktici dobře vědí, že při divadelním přepisu tak bohaté epické látky lze samozřejmě přenesením důrazu na určité motivy a důsledným opomíjením jiných prvků dosáhnout tak zásadního významového posunu celé látky, že se z ní na divadle vytratí skoro všechno, co na literárním Švejkovi bylo tehdejší vládou vrstvám nepříjemné.

Na divadle i ve filmu je docela dobře možno interpretovat Švejka i jako řadu náramně zábavných, humorných scének ze života jednoho důstojnického sluhy. Dá se říci, že toto je v podstatě poloha první české úspěšné dramatizace Švejka jejímž autorem byl divadelní praktik a podnikatel Antonín Fencel. Ovšem úplně prvním pokusem o přenesení Švejka na jeviště byla Longenova dramatizace prvních dvou dílů románu, uvedená už v roce 1921 ve třech samostatných večerech na jevišti Revoluční scény, na níž měla navázat jako volné pokračování ještě dramatizace dalších částí; k ní už však nedošlo pro roztržku

mezi Haškem a Longenem, a hlavně proto, že mezitím se stal držitelem veškerých práv na divadelní provozování Švejka Antonín Fencel. Tato neblahá okolnost ostatně zabránila ještě koncem 20. let uvedení Švejka v pražském Národním divadle i ve Vinohradském divadle, a nakonec tehdy uvedl Fencel Švejka sám v karlínském Varieté.

Fenclova třídílná dramatizace, přitom navzdory své bezbarvosti a neforemnosti - nebo snad právě pro ni - osvědčila mimořádnou životnost. Při svém rozsahu předpokládá rozdělení do tří nebo přinejmenším do dvou divadelních večerů. I po roce 1945 se však často stávala materiálovou základnou řady dalších dramaturgických úprav, které zpravidla stahovaly její rozsah do jediného večera.

Když bych měl stručně charakterizovat metodu Fenclovy dramatizace, je to prostě co možno doslovný a nejpodrobnější přepis všech motivů románu z hlediska jejich předpokládané komediální účinnosti. Prostě všechno, o čem Fencel předpokládá, že by se z toho dalo na jevišti "vyždímat" nějaký komický účín.

To byl asi případ Fenclovy dramatizace, která je, jak říkám, velice úplná. Přitom se Fencel omezil většinou jenom na prostý přepis dialogů a originálu, a dokonce do toho zahrnuje i mnohé Haškových monologických vyprávění. Tato vyprávění v této dramatické podobě se ovšem ocitají jaksi v jiném prostoru a ztrácejí vůbec význam, který mají v románu a stávají se jenom zdržujícími, naprosto nesmyslnými monology. To je otázka, ke které se vrátíme ještě s dalšími poznámkami.

Zkrátka, bez nejmenšího náznaku úsilí o vlastní dramatické přepodstatnění epické látky románu a bez ohledu na ideově nejdůležitější motivy se Fencel snaží vytřískat z Haškova

textu všechno, od čeho se dá očekávat, že to zabere komicky. Aby úspěch z tohoto hlediska byl co největší a více než sto-procentní, dokonce si ještě sám Fencel vymýšlí navíc některé švejkovské "frky", které Haškovy nejsou, ovšem fenclovské švejkovské frky jsou zřetelně jiné kvality než původní text Haškův. Takže tedy jde o to, vyrobit v inscenaci co možno nejvíce divadelně použitelného smíchu.

Jenže při tomto přístupu se v dramatizaci prostě vytrácí nejvlastnější smysl Haškova díla a v hustě nakupených komických efektech se nakonec rozplyne všechno, proti čemu Haškův smích vůbec míří. A celek působí dojmem dosti těžkopádné a únavné taškařice, s naprosto bezradnou a rozpačitou dramatickou pointou.

Nedovedu si dost dobře představit, kdyby někdo dnes podle třídílné původní Fenclovy verze to opravdu postavil na jeviště ve třech divadelních večerech, jestli by to vůbec někdo byl schopen vydržet.

Ve světovém měřítku pak sehrála podobnou úlohu, jako u nás Fenclovo zpracování, dramatizace Maxe Broda a Hanse Reimanna, určená, jak víte, původně pro pokrokového německého režiséra Erwina Piscatora. Piscator ovšem tuto dramatizaci odmítl, protože se zkrátka rozcházel se základním ideovým smyslem Haškova románu a nevyjdařoval jeho základní, protiválečnou, protimperialistickou tendenci, o kterou právě Piscatorovi šlo.

Přesto však, či patrně právě proto, prošla zrovna tahle dramatizace v době mezi dvěma válkami většinou evropských scén. V téhle podobě prošel Švejk mj. i několika německými divadly v Československu a po dvou prvních pokusech z roku 1924 a 1926

o uvedení Švejka na Slovensku - šlo vesměs o české divadelní společnosti - se Reimannova inscenace stala základem nastudování Švejka i v bratislavském Národním divadle v roce 1928 v režii Václava Jiříkovského a s Karolem Rintem v titulní roli.

Tahle dramatizace, na rozdíl od popsaně beztvareho přepisu Fenclova - to je dramatizace Brod-Reimann - se naopak snaží o určité dramatické předpodstatnění látky. Jenomže ono předpodstatnění jde směrem nejkonvenčnějších představ o podstatě dramatična a posouvá Švejka téměř do operetní polohy. Když si člověk představí, že v téhle podobě se seznámila se Švejkem téměř půlka nebo větší část divadelní Evropy v 20. a 30. letech, je to skoro, jako kdyby se se Švejkem neseznámila.

Tato dramatizace především odsunula do pozadí postavu Švejka - to mimochodem do jisté míry udělala i včerejší slavnostní inscenace, ale to je zase jiná věc a ještě se k tomu vrátíme - ve prospěch milostného příběhu nadporučíka Lukáše a nevěrnou a rozmarnou Etelkou. Ta Etelka je ovšem taková podivná figurka, kterou si vykonstruoval Reimann a Brod z Haškovy paní Kákonyiové, která se ovšem tady stala neposlušnou dcerou pana plukovníka Schrödra, tzn. změnila národnost, změnila charakter, nezbylo z ní prostě vůbec nic, stala se z ní jenom směšná operetní káča, abych to řekl přísně literárně vědním termínem. Pan Schröder chce Etelku provdat za fabrikanta Barányiho, kterého si už docela beze zbytku vymysleli dramatizátoři.

Švejk v tomhle pojetí už nebojuje proti věkové vojenské vrchnosti a proti válce, ale hlavně tady usiluje o to, aby překazil sňatek Etelky s panem Barányim a aby jeho drahý nadporučík Lukáš dostal Etelku. To je jeho velké a jaksi jediné

poslání v této dramatizaci. Kvůli tomu se dokonce stane teroristou a přijde o život, ale protože v nebi se naštěstí znelíbí "nejvyššímu vojevůdci", je poslán zpět na Zemi a tady zase netouží po ničem jiném, než aby si ho novomanželé Lukášovi zvolili za kmotra jejich očekávaného potomka.

Když si uvědomíte, že tohleto je Haškův Švejk, tak to zkrátka není Haškův Švejk.

Přitom i tahle verze, kterou právem nazývá jeden český komentátor už 30. let "slabou limonádou", byla ještě v jednotlivých inscenacích podrobována dalším mrzačicím úpravám. A ironií osudu to byl právě představitel Švejka v slavné Piscatorově berlínské inscenaci, Max Pallenberg, kdo, po rozchodu s Piscatorem, nejenže sjezdil s Brodovou a Reimannovou dramatizací půl Evropy, ale sám navíc ještě podrohl, zejména pro vídeňské provedení, kterého se obzvlášť bál - bylo to přece jenom moc protirakouské představení Švejka, to je marné - tak dokonalé úpravě, že byla právem označena u nás v Čechách za vyslovený paskvil Haškova románu, přičemž vrcholem smělosti bylo, že Pallenberg s touto úpravou přijel dokonce do Prahy, to znamená, že to byla opravdu už drzost, a v roce 1931 to tady hrál. Ale to byla, dokonce i pro umírněné kulturní liberály, přece jenom "moc silná káva", a Pallenbergovu souboru se dostalo tehdy velice jednoznačného odmítnutí. Autor redakční glosy, kterou otisklo Rudé právo 9. září 1931, charakterizuje úroveň inscenace výstižně jedinou větou: "Z Haška se tu stal "ožralý fórista" a ze Švejka "blbý c. a k. pucflek"."

Nyní jenom pod čarou poznámka: Jediný, kdo u nás ocenil toto představení a vysoce ho vyzvedl, byl člověk, který o di-

vadle i o Švejkovi i o Haškovi něco věděl, a byl to kupodivu Adolf Hoffmeister, který ještě v roce 1961 znovu vydal ve svých podobách rozhovor s Pallenbergem, kde se oba ohromně shodují na tom, jak se mu to povedlo a že kdyby Hašek žil, byl by z toho úplně vedle.

To je jediný hlas, který je možno zaznamenat v českém kulturním prostředí.

Mluvíme-li tedy dnes o mimořádném úspěchu Švejka na předních evropských scénách ve 30. letech, nesmíme zkrátka zapomínat, že většina z nich vycházela právě z této Brodovy a Reimannovy dramatisace. A vychází z ní dokonce i řada inscenací, byť někdy v nových úpravách, i po druhé světové válce, což je ještě podivnější. V původní verzi se hraje od počátku 30. let Švejk, dokonce v překladu z němčiny, většinou např. v Polsku i v Jugoslávii, ale zároveň prochází velmi úspěšně i tak krajně rozdílnými kulturními prostředími, jako je třeba Dánsko, kde zaznamenáváme mimořádně úspěšnou kodaňskou inscenaci z roku 1930, nebo švédskou, která se hraje v roce 1930 v Malmö a v roce 1931 v Göteborgu, a na druhé straně třeba v Tel Avivu v roce 1936 a v New Yorku v roce 1938.

Zápas pokrokových evropských divadelníků o plné scénické vyjádření vlastního protiimperialistického smyslu Haškova románu začíná už v letech 1928-1929. Jeho první a nejproslulejší kapitolou je nepochybně už zde připomenutá v různých souvislostech slavná berlínská inscenace Dobrého vojáka Švejka v režii Erwina Piscatora, jejímž literárním základem je dramatisace tří Piscatorových dramaturgů Brechta, Gasbarry a Lani. Tato inscenace, pojatá jako "konfrontace přirozeného lidství s nepřirozeností masového vraždění a militarismu",

jak to říká Piscator ve svém Politickém divadle, je zároveň objektivně novým příspěvkem k řešení základního uměleckého problému, tj. problému dramatického přepisu epické látky.

Piscatorovi dramatisátoři se totiž nesnaží přizpůsobit rozsáhlou epickou látku konvenčním představám o dramatické formě. Z nutnosti samotné látky se stává dramatisace a inscenace Švejka, dá se říci, jedním z prvních a rozhodujících podnětů ke vzniku oné "nové formy divadla", jak říká Gasbarra v článku pro Welt am Abend, jejímž objevitelem i teoretikem se vedle Piscatora později stane Bertolt Brecht, totiž tzv. "epická divadla". Piscator a jeho spolupracovníci pochopili, že Švejka prostě lze přenést na jeviště jinak, než že bude násilně vyňat z románu a vsazen do nějakého nového, vymyšleného děje, jak to udělali Brod a Reimann, třeba do milostného příběhu, v jehož centru stojí nadporučík Lukáš. Ve shodě s Piscatorovým režijním záměrem proto autoři nové dramatisace ponechali látce její epický charakter a omezili se na volbu ideově "uzlových" momentů románu. I když přitom nedořešili problém dramatické pointy celku (plán, zakončit dramatisaci motivem "smu kadeta Bieglera", byl nakonec z různých důvodů opuštěn), přičemž se dějově soustředili hlavně na první dva díly románu, počítající s dalším, bohužel už nerealizovaným švejkovským večerem, proto našli rozhodující klíč k řešení problematiky dramatického přepisu Haškovy originální látky. V jejich pojetí zůstal především Švejk Švejkem, tj. podle Piscatora "velkým skeptikem, který svým zarputilým, neúnavným souhlasem ve skutečnosti všechno popírá."

Realizovat scénicky tento text, to ovšem vyžadovalo novátorskou režijní osobnost formátu Piscatorova, který pro

ono neustálé, nepřetržité plynutí, charakteristické pro Haškovu látku, našel adekvátní výrazové umělecko-technické prostředky. Objevil je především v pohyblivých páslech, na něž je přeneseno Švejkovo věčné putování, stejně jako v reálných filmových záběrech Prahy, a zvláště v trikovém filmu Georga Grosse, v jeho dravě útočných krestách i loutkách, které v některých situacích nahrazují živé herce, právě tak ovšem i v Heartfieldových fotomontážích a dalších objevných prostředcích, které učinily z tohoto představení - a nyní cituji Marii Majerovou - "divadlo prudce účinné, závratně pohyblivé, natřískané novými efekty."

Spolu s Piscatorovým objevitelským režijním výkladem prosadilo tuto inscenaci v evropském divadelním povědomí ovšem i velké herectví Maxe Pallenberg, které v této inscenaci ještě oddaně sloužilo Piscatorovu záměru.

V interview s Ádou Hoffmeisterem, které jsem připomněl, už se Pallenberg naopak od Piscatora distancuje a pomlouvá ho, že Piscatorův Švejk vlastně vůbec není Švejk. Ale takoví jsou lidé a takový je Švejk.

Jestliže tedy Piscator objevil - i za cenu určité redukce komediálního potenciálu látky autentický scénický výraz pro útočný, antiimperialistický charakter Švejka, náleží myslím nemenší zásluha o prosazení revolucionizujícího smyslu Haškova románu na divadle zároveň sovětskému divadlu.

Mám tady o tom obecnou charakteristiku, kterou ale vypouštím, protože tímto se bude v diskusi zabývat speciálně Adolf Scherl.

Do zápasů o autentický ideový výklad Švejkovské látky vstupuje české divadlo teprve E.F. Burianovou dramaturgií a insce-

nací Švejka v D-35. Srovnáme-li Burianovu dramaturgií s předchozí trojdílnou úpravou Fenclovou, mohli bychom říci, že Burian opřel své pojetí přibližně o první polovinu látky, se kterou pracuje Fencel. Z třetího a nedokončeného čtvrtého dílu přejímá Burian jenom některé ojedinělé motivy, třeba poručíka Duba atd.

I když původní verze Burianovy dramaturgie z roku 1935 končí symbolicky neurčitou scénou v zákopech, kterou uzavírá známá věta, již Burian položil do úst Švejkovi a která ovšem v románu není: "Hergot hlubouni, přestaňte střílet, dyk jsou tady lidi", omezuje se její vlastní děj prakticky jenom na pražské motivy, v nichž se Švejkova rakouská válečná mašinérie teprve snaží jaksi upravit pro pozdější frontové použití.

To je ještě zvýrazněno definitivní textovou úpravou, která byla vydána v roce 1961, ale je to úprava z roku 1955, protože v roce 1961 Burian bohužel už nežil, která zákopovou scénu vypouští a je uzavřena dramatickou montáží loučení vojáků odjíždějících na frontu, vlasteneckým kázáním feldkuráta Ibla a čtením rozkazu, v němž se varuje před nespolehlivostí českých jednotek odjíždějících do boje.

Na takto omezeném dějovém půdorysu však umí Burian úderně vyjádřit nejvlastnější protiválečný smysl Haškova románu. Poprvé je v Burianově režijním pojetí a v hereckém podání Emila Bolka Švejk zblazen - jak výstižně konstatuje ve své recenzi v Tvorbě Kurt Konrad - oné maloměstské pivní hodrosti, kterou ho obdařila fenclovská, ale i vznikající česká filmová interpretační tradice. Burian představil Švejka, jak tehdy napsal významný český kritik dr. Josef Träger, "v podobě velkého národního citu, ztělesňujícího protiválečné cítění našeho lidu."

Proti expresivně útočnému pojetí Piscatorově je Burianův Švejk, lze říci, jaksi civilnější a hlavně historicky i lokálně konkrétnější. Ale zároveň mu přibývá jeden nový tón. Útočně satirická linie, spjatá s postavou Švejka, je podbarvena druhým pásmem, které zachycuje v obrazu prostých Pražanů krutou realitu války. A právě tyto lyricky akcentované scény, o nichž výstižně poznamenal jiný významný český divadelní a literární kritik A.M. Píša, že byly "obtěžkané nevyslovitelným steskem vzdouvajícím se mezi slovy a za nimi", právě tyhleto scény dodaly, především první Burianově inscenaci Švejka z roku 1935, zvláštní, specifický charakter. Jak víme, Burian se ovšem vrátil ke Švejkovi ještě dvakrát v průběhu 50. let, ale myslím si, že inscenaci z roku 1935 už nic nepředstihlo.

Zápas o autentický ideový výklad Švejka pokračuje ovšem ve světě i na českém jevišti i po druhé světové válce. My se zde samozřejmě nutně soustřeďujeme jenom na dramatizaci románu, ale aspoň na okraj bych chtěl poznamenat, že právě tohle období krutého ohrožení lidskosti prokázalo nesmírnou životnost Haškova románu a jeho titulního hrdiny v podobě řady pokusů přenést Švejka do nových historických souvislostí a využít možností, které nabízela řekl bych nezníčitelnost a "neprůstřelnost" jeho typu v boji proti německému nacismu.

Všechny tyto pokusy byly ovšem umělecky naprosto nerovnatelné s velkým činem Haškovým. Příčiny, proč tyto pokusy umělecky nemohly vyjít, jsou složité a můžeme je odkázat do diskuse.

Chci jenom připomenout třeba dva filmové pokusy o pře-

sovětského režiséra S. Jutkeviče *Nové osudy Švejka* a tomu ještě předcházely publicistické pořady, které točil na motivy Švejka Jutkevič předtím, potom Lamačův film *Švejk bourá Německo*, oba z roku 1943.

V této souvislosti musíme samozřejmě připomenout nejvážnější dramatický pokus o aktualizaci Švejkovy postavy, jehož autorem byl také v roce 1943 velký znalec a ctitel Haškova románu Bertolt Brecht.

Brechtův nedokončený pokus sdílí s oběma předchozími vyhraněně agitační a antinacistické zaměření, které ovšem zpochybňuje nereálnost základní situace, v níž autor zasazuje českého vojáka Švejka do jednotek německého wehrmachtu před obleženým Stalingradem.

Všechny tyto aktualizace postavy Švejka v dějinách druhé světové války ovšem přesahují svou uměleckou etikou o nesmírně mnoho rovin různé velice četné pokusy o abych to řekl komerční exploataci popularity Švejka, ke které dochází v našem divadle, v naší literatuře už od 20. let, kde máme třeba od jistého Rudý Maříka takové věci, jako Švejk krajánkem, Švejk na Marsu, Švejk má dvojčata apod.

Pokusil jsem se aspoň na několika nejvýraznějších typech dramatizací ukázat základní problémy. Tyto problémy samozřejmě pokračují v nové podobě po druhé světové válce.

Za prvé, rozšiřuje se základna zápasu, protože v mnoha zemích, do kterých Švejk měl zakázán přístup z politických důvodů před válkou, najednou vzniká velká švejkovská inscenační tradice. K Polsku a Jugoslávii, kde už to bylo od 20. let, se připojuje Rumunsko velmi význačně, Maďarsko hraje v divadelním smyslu velmi významnou roli, jsou i první inscenace bulharské, Švejk se dostane i na Island atd. atd.

Velice důležité a podstatné je, že k zápasu o divadelní výklad Švejka přináší velice podstatné a významné příspěvky i třeba divadelníci na Západě. Chtěl bych zde zejména připomenout francouzského režiséra José Valverda, který v dramatisaci Milana Kepela inscenuje Švejka několikrát v průběhu 60. a 70. let s velkým ohlasem. Přitom je to inscenace velmi progresivní. Kepel chápe Švejka jako "totální demystifikaci všech svatosvatých obřadů, které po staletí držely lidi v porobě". (Cituji podle J.O. Fischera.) Valverdovo pojetí vyznačuje živelný komediální rytmus, kterým se spojuje burlesknost s poezií a zvláštní něhou.

Jinak v tradičních švejkovských nebo haškovských zemích, jako je Sovětský svaz nebo Skandinávie, tento vývoj pokračuje a přináší nové pozoruhodné inscenace, které tady opravdu nemohu sledovat.

Do zápasu o divadelní výklad Švejka ovšem vstupují ještě některé nové, předtím neznámé faktory. Především pro 50. a 60. léta je příznačné, že toto téma začíná pronikat do všech žánrů hudebního divadla. Na téma Švejk se dělají operety, muzikály, vaudevilly. Tady je naprosto jasné, že pod tímto způsobem se vrací k nám do socialistického divadla komerčně zábavná exploatace Švejka, která jaksi měla dříve naprosto nezakrytý podnikatelský charakter, dnes se tváří • něco ideověji, ale jde v podstatě o stejnou věc.

Problematické a složité asi také jsou - nemáme zde bohužel mezi sebou muzikologa, který by nám o tom podal odbornější svědectví - operní interpretace Švejka. Z nich máme nejkonkrétnější představu o Kurkovi. Ale existuje ještě jedna italská a jedna sovětská. Autorem italské je Quido Turchi a auto-

rem sovětské je komponista Antonio Emmanoljevič Spadavekkia.

Ovšem pokud jde o Kurkovu inscenaci, která došla velké popularity a slávy díky znamenité inscenaci berlínské Komische Oper - bylo to myslím hned v roce 1961, na začátku 60. let - tato operní inscenace se také blíží víc muzikálu, je to víc muzikál než opera, rozhodně to není tradiční opera. A zase pokud jde o téma a záběr, je to v podstatě jenom letmý výtažek 14 dějových situací románu, který je opatřen prologem a epilogem a který vyúsťuje tím, že Švejk, hledaje ubytování pro svou kumpanii, si nakonec zanotuje, že svět je krásný a válka je nesmysl, strčí si kytku za klobouk a dá válce navždy sbohem.

Libreta dalších dvou švejkovských oper neznám, ale obávám se, že asi o mnoho víc než tohle libreto divákovi stejně nejsou schopny sdělit. To je ovšem otázka nesouměřitelnosti výrazových možností opery s tak bohatou a složitou epickou látkou, jakou představuje Švejk.

Boj o autentický výklad Švejka probíhá na půdě činoherního divadla v celé Evropě a ovšem i v divadle socialistického Československa. A je to opravdu boj, v kterém jsou vítězství i porážky, a někdy i trapné odbočky.

Připomeňme si v této souvislosti třeba inscenaci vinohradského Divadla čs. armády, předchůdce dnešního Vinohradského divadla, je to inscenace z roku 1963, která se omezila vlastně jen na několik volných citátů z prvního dílu Švejka a pomocí nově přikomponovaných komentářů a songů se snažila připodobnit naši socialistickou současnost starému Rakousku ve vrcholných fázích jeho rozkladu, přičemž to nebylo o nic veselejší a vtipnější, než řekl bych včerejší představení.

Ostatní velmi početné pokusy o dramatizaci Švejka, kterých bychom možná v pražských i oblastních divadlech napočítali více než dva tucty, kolísají mezi nepřiliš vynalézavým scénickým přepisem nejpopulárnějších scén románu a snahou o nový přístup k řešení základních problémů do divadelního přepisu tak rozsáhlé epické látky. Látkový rozsah způsobuje, že každý holt se chytne jiného tematického okruhu, takže můžete vidět za sebou několik představení Švejka, která dějově spolu nebudou mít naprosto nic společného, nebo se budou překrývat jenom některými motivy.

Nejzávažnější poválečné české dramatizace a inscenace se pokoušejí vyřešit dva problémy. Na jedné straně chtějí rozšířit dějový záběr dramatizace, zejména k třetímu a nedokončenému čtvrtému dílu Švejka, které jsou pro protimperialistické vyznění románu velmi důležité a v nichž se Švejkův pasivní odpor proti militaristické mašinérii začíná zřetelně aktivizovat.

Zároveň - a to je ještě závažnější - se pokoušejí o něco, co je pro divadelní interpretaci asi nejobtížnější: totiž nehrát jen jednotlivé Švejkovy příběhy, jejich komediální povrch, nýbrž postihnout jejich mnohorozměrný smysl, v němž neustále přerůstá groteskní komičnost v satiru, přičemž obě tyto složky reagují na vysloveně tragické situace imperialistické války a tato tragika jimi v té či oné míře prosvítá.

Pokud jde o první otázku, tj. o převoditelnost co největšího kvanta ideově nosných motivů románu do dramatického tvaru, je v tomhle směru nepochytně nejzajímavějším pokusem

dramatizace Jana Grossmana, která ovšem od roku 1962, jež je datem vzniku její první verze, prošla až ke své nynější podobě, kterou jsme včera viděli na představení, podstatnými proměnami. Původní verze, která byla určena pro inscenaci Evžena Sokolovského v Brně, byla především rozvržena do dvou samostatných večerů, a nová úprava, která byla poprvé uvedena v 70. letech v Grossmanově režii v Chebu, je už koncentrována do jediného večera.

Na konečné podobě Grossmanovy dramatizace je podle mého názoru rozhodně sympatická odvaha, s jakou se zříká nejpopulárnějších, mnohokrát inscenačně ověřených vstupních motivů románu, spjatých s prostředím Prahy v prvních dnech a týdnech po vypuknutí války.

Jeho dramatizace začíná teprve Švejkovým a Lukášovým odjezdem z Prahy do Budějovic k 91. pluku, přičemž i Švejkova "putimská anabáze" je maximálně zkrácena a omezuje se to na jedinou scénu na četnické stanici. Na to navazuje už zase rychlým filmovým střihem okamžitě vojenský tábor v Királyhidě a motiv Švejkova putování s dopisem nadporučíka Lukáše k paní Kákonyiové.

Tento způsob maximálně koncentrovaného scénického přepisu rozhodujících motivů románu, navzájem napojených (často s využitím principu kontrastu) metodou ostrých filmových střihů nebo zase metodou filmových "prolínaček" se vyznačuje i druhý díl Grossmanovy dramatizace, která se opírá dějově o třetí a nedokončený čtvrtý díl románu, přičemž předěl mezi první a druhou částí je v podstatě totožný už s koncem druhého a začátkem třetího dílu Švejka. Ve shodě s charakterem

epické látky nemá už ovšem druhá část divadelního zpracování takovou dějovou konzistenci jako první a mění se ve volný sled epizod, jejichž dramatickým vyvrcholením je postavení Švejka před vojenský soud jako domnělého ruského špióna, ovšem závěrečná "zákopová" montáž, pro niž Grossman použil úryvků z různých míst románu, která by měla nějak vystupňovat obraz hrůzné nesmyslnosti válečné destrukce, postrádá výraznější dějové i ideové pointy.

Grossman v programu k chebské inscenaci Švejka z roku 1974 zdůvodnil svůj přístup k dramatizaci Švejka tím, že látku tohoto charakteru lze na divadlo přenést jen "v širokých a volných útvarech, které se snaží zachytit skutečnost v šíři a rozložitosti jejích procesů". Svou metodu označuje, narážející na princip polyekranu, jako metodu "polyscénickou", protože umožňuje simultánní rozvíjení a vzájemné prolínání více motivů na jevišti rozděleném na několik samostatných prostorů.

Ovšem brněnská inscenace Evžena Sokolovského z roku 1962 chtěla na tomto dramaturgickém půdorysu řešit i druhý základní problém, o němž jsme mluvili, tj. totiž proniknout pod komediální povrch Švejkových příběhů a postihnout jejich tragické pozadí. Právě v tom už tato první inscenace neuspěla. Přenesení důrazu na apokalyptickou ohludnost války, byť ideově sebelépe míněné, vedlo zřejmě nejen k oslabení sdílnosti a divácké účinnosti inscenace, avšak i k vážnému narušení její haškovské autenticity k nevyrovnanosti, ba rozpadu stylové jednoty představení.

To jsou mimochodem námitky, které můžeme mutatis mutandis, jak říkáme my latiníci, uplatnit i pro včerejší

představení, plus ještě mnohé další.

Jeden z nejpřísnějších posuzovatelů tehdejšího Sokolovského, který psal v Plamenu v roce 1962, mluví dokonce o tom, že výsledkem tohoto jistě účtyhodného záměru byl jen jakýsi historizující ilustrativní dvouvečerní průřez dílem, který byl "popřením divadla vůbec". Ale i ti nejuznávanější kritici – zejména brněnská kritika samozřejmě vždycky k Sokolovskému byla vlídnější – se nakonec shodují ve výtce roztržitosti inscenace, stylové nejednoty atd.

Na úsilí ukázat médiem Švejka celou hrůzu a tragiku války navazuje na počátku 80. let i nová dramatizace Zdeňka Hedvábného a Miloše Hynšta, uvedená v Hynštově režii poprvé v roce 1980 v Liberci a podruhé v roce 1982 v brněnském Divadle bratří Mrštíků. V programu k liberecké inscenaci zdůrazňuje Hynšt, že "Švejk není úsměvný žánrový ohrázek, ale ohludná groteska, hrůzyplný obraz světa, absurdní, krutý", přičemž si v této souvislosti správně klade nejdůležitější otázku: "Jak to učinit, aby se lidé smáli a přitom pocítili, že svět je hrůzný?"

Ano, zodpovězení této otázky v mnohorozměrném tvaru inscenace stále zůstává úkolem našeho současného socialistického divadla i úkolem všech pokrokových divadelníků na světě. Hynštovi se tuto otázku nepochybně nepodařilo plně zodpovědět, jestliže kritika označila např. jeho druhý brněnský pokus jako "smutně groteskní příběh", jak jsme to četli v Květech. V programu k tomuto představení už Hynšt označuje dokonce Švejka "za nejsmutnější dílo české literatury." I když jistě nelze tento aforistický výrok brát doslovně, je v něm obsaženo něco, s čím už nelze naprosto souhlasit a co by se

mohlo ukázat nebezpečné pro další vývoj. O tom jsem se přesvědčili právě včera.

Švejk je jedním z nejpodivuhodnějších děl světové literatury našeho století právě pro onu obrovskou převahu satirického nadhledu nad imperialistickou válkou, onou drtivou a osvobozující silou svého smíchu a výsměchu. Ztratí-li na divadle tuto svou rozhodující dimenzi, ztrácí tím valnou část své protiválečné ideové síly a účinnosti.

To nám právě ukázalo včerejší nezdařilé, stylově nevyrované a těžkopádné Grossmanovo nastudování Švejka, jemuž chybí především jakákoliv humorně satirická spontánnost, jemuž dále chybí Švejk, a hrát Švejka bez Švejka je dosti nesnadné, ba přímo nemožné.

Myslím, že toto jsou zatím pořád ještě nejelementárnější problémy současného úsilí o scénický výklad Švejka. To je důkazem, že navzdory všem těm desítkám dramatizací a stovkám inscenací jsme dnes stále teprve na počátku cesty k autentické scénické interpretaci Haškova románu. Přitom zcela otevřeně zůstává množství dalších otázek, především, jak lze a zda vůbec lze v dramatickém tvaru postihnout onu zvláštní dvourozměrnost postavy Švejka, který je v literárním textu nejen groteskně reálnou a reálně groteskní postavou románového děje, avšak současně svými bezpočetnými historkami a příběhy je i jakýmsi ironickým mýtotvorem, který postavu reálného děje mnohásokně přerůstá.

Adolf Scherl

Haškova cesta světovými jevišti, do níž autor již nemohl zasáhnout jinak, než svým odkazem, byla od začátku poznamenána bojem o plné pochopení Haška.

Piscatorův souboj s držiteli autorských práv na dramatizaci, Hansem Reimannem a Maxem Brodem, o koncepci památné berlínské inscenace z 23. ledna 1928, tento po celá desetiletí probíhající boj o uchopení postavy Haškova díla na jevišti myslím charakteristicky předznamenává. To, co Piscator svou inscenací probojoval, že totiž i na divadle musí zůstat Haškův Švejk epickou satirou, ne fraškou o oficířském pucflekoví, a to, že tato epická satira je realizovatelná jenom za předpokladu neobyčejně novátorské koncepce scénické, kterou realizoval Piscator, jak on říkal, svou dramaturgií na běžícím pásu, zůstalo více méně platné dál. Zasluhou toho právem tato Piscatorova inscenace zůstala v povědomí celé evropské divadelní veřejnosti jako přímo zakladatelská a v jejím stínu se tohužel trochu zapomíná na velice samostatný tvůrčí přínos sovětského divadla koncem 20. let do historie inscenací Dobrého vojáka Švejka.

Zjistil jsem, že zde byla nalezna zcela instinktivně podobná základní koncepce, v podstatě podobná, k epické protiválečné satíře, zároveň se snahou o velice novátorské divadelní řešení. Ale zároveň bylo možno konstatovat velice vzácné pochopení pro povahu Haškova humoru. Kritiky o těchto představeních se hemží zmínkami o tom, jak se publikum v sále otřásá smíchem, přátelským smíchem, smíchem, který však zároveň ukazuje pochopení pro obsahové hodnoty Haškova

textu. Zároveň však u všech těchto tří inscenací je možno konstatovat dalekosáhle rozdílný přístup k vlastní scénické realizaci.

Časové prvenství náleží inscenaci kyjevské. Bylo to 17. října 1928. Tato inscenace je u nás známá, aspoň z doslechu, protože kyjevské Státní divadlo Ivana Franka ji roku 1955 obnovilo. V Kyjevě ji tehdy zhlédli naši turisté a v rozhovoru s autorem dramatisace, režisérem a představitelům titulní role se dozvěděli i o této původní a zároveň nejstarší sovětské inscenaci Švejka. (Najdeme to ve Světě sovětů 1955, v Praze-Moskvě 1956).

Autorem inscenace byl Hnat Petrovič Jura, režisér Divadla Ivana Franka, pozdější národní umělec SSSR, umělecký vedoucí tohoto divadla. Divadlo Ivana Franka bylo jedno z divadel, která vznikla až za sovětské éry, vzniklo v Kyjevě vedle Ševčenkova divadla až v roce 1920, přesněji řečeno, nevzniklo v Kyjevě, vzniklo ve Vinici, ale ještě toho roku přesídlilo do Kyjeva.

Bylo to divadlo orientace rostoucí z tradice Moskevského uměleckého divadla, ale to tehdy neznamenal měřák vyhraněné stylové zaměření; rostlo z tradice MCHATu včetně jeho čtyř studií. A takové inscenace divadla, jako třeba Beaumarchaisova Figarova svatba ukazují na schopnost neobyčejně pregnantního divadelního stylového zaostření.

Je zajímavé, že dramatisace Švejka vznikaly v Sovětském svazu zprvu právě na takovýchto nových sovětských scénách, zejména pak na scénách mladých, a to buď scénách přímo experimentálního charakteru, anebo na divadlech s experimentálních scének vzešlých. Přitom tato divadla vytvářela důsled-

ně vždy vlastní dramatisace, dramatisace vzniklé v nejužším dorozumění s režijní koncepcí představení. A byl to skutečně úkol pro ně, protože tehdy zvládnout epickou látku na jevišti bez porušení jejího epického charakteru mohlo jedině divadlo, které vládlo novátorskou divadelní estetikou.

Myslím, že to je velmi poučné pro nás dnes, protože už tady včera správně dr. Pytlík upozorňoval na to, co se stane s Haškem, jestliže se inscenačními prostředky posune zpět někam do stylové oblasti řekněme Ignáta Herrmanna.

Představení se nazývalo Pryhody bravoho soldata Švejka; spočívalo prostě v scénování románu v podobě řady epizod románu, které byly sceleny, podobně jako u Piscatora, závěrečnou pointou. Jura věděl o Piscatorově inscenaci, ale sám inscenaci neznal, jako žádný z těchto tří autorů prvních sovětských představení. Pojetí Jurovo bylo asi takové: neobyčejně sympatický, lidsky pochopitelný prostáček Švejk, ovšem prostáček s notnou dávkou podšitostí, prochází svou anabází na pozadí groteskního hemžení ostře překreslených epizodních postav.

Jura sám v retrospektivní vzpomínce píše jako své životní vyznání, své lásky k této postavě, tato příznačná slova: "Jeho tzv. idiotismus - to je jen maska nasazená na rozumnou a chytrou tvář."

Na rozdíl od Piscatora - a to je příznačné pro sovětské divadlo, nejen ukrajinské, ale i ruské, jak uvidíme - ovšem realizoval oba plány představení pouze hereckými prostředky. Připomínám, že v berlínské inscenaci vlastně jenom postava Švejka byla plně herecky realizovaná, celý ostatní svět se pohyboval v poloze od výtvarně řešených figurín, přes velice loutkovité marionetově režírované herecké výkony až potom

k trikovému filmu anebo i jenom k diapozitivnímu obrazu.

Přitom ovšem i Jurova kyjevská inscenace používala filmové projekce, používala ji jako dějovou, zástupnou projekci pro scény scénicky těžce realizovatelné. Děj měl přes 20 epizod, důsledně se vyhýbal jakékoliv snaze o ucelení syžetu, čímž podle mého názoru ukázal veliké pochopení právě pro podstatu Švejka, protože podstata děje zde záleží v tom, že Švejk reaguje na skutečnosti, které nechává sledovat sama objektivní realita, jakékoliv syžetové ucelení pochopitelně ihned zbavuje tuto postavu možnosti satirického významu.

Jak vidíte, Jura se tedy přiklonil k Piscatorově tendenci, ovšem realizoval ji zcela zvláštními způsoby, zejména se opíraje o vynikající tradice ruského a ukrajinského herectví. Uzavřel tuto inscenaci - vzpomeňme si na dlouhé diskuse o závěru Piscatorovy inscenace, které nakonec nevedly k uspokojivému cíli - epizodou přimyšlenou, závěrem, kdy sapér Vodička a Švejk na rozvědec se setkávají se dvěma ruskými vojáky a dojde k dohodě o vzájemném zatčení prostě půl půl, takže jeden ruský voják odvádí Švejka do ruského zajetí a Vodička odvádí jednoho Rusa, čímž se podělí vzájemně o odměnu za splněnou vojenskou akci.

Inscenace dosáhla obrovského úspěchu, přes 400 repríz. Byla vytvořena ještě druhá verze této inscenace v roce 1942 za Velké vlastenecké války, která byla upravena pro provádění na 30 pódíích putovním způsobem. A jak jsem již řekl, došlo pak ještě k třetímu obnovení při přepracované ovšem textové redakci v roce 1955.

To je první z těchto tří inscenací.

Dále byla inscenace, kterou provedlo malé pokusné divadlo Ansambl v Leningradě 19. listopadu 1928 v dramatizaci a režii Krolbově. Ale o ní málo víme.

Ale zcela mimořádného úspěchu dosáhla v Leningradě jiná inscenace, totiž inscenace Sergeje Ernestoviče Radlova, která měla premiéru kolem 10. března 1929, ne až v dubnu, jak tvrdí bibliografie, kterou máte v rukou, protože první kritiku jsem našel už 18. března.

Ve studentském pokusném divadle Leningradské divadelní školy - škola se jmenovala Těchnikum sceničeskich iskusstv - došlo k této premiéře. Divadélko sídlilo v Leningradě v dnešní Rutiněstěnově ulici č. 18, kde je ještě dnes ten sálek, který ovšem dnes slouží již jenom potřebám lidové tvořivosti.

Představení se nazývalo Pochoždenija bravogo soldata Švejka. Autorem dramatizace byla dnes málo známá Jelena Fabianovna Tarvidová, která vytvořila představení s patrně největším počtem epizod na jedno večerní provedení; šlo totiž o 51 epizod. Bylo to možné proto, že divadlo zvolilo skutečně velmi zajímavý způsob scénického řešení.

Uvedu ještě to, že divadlo se tehdy jmenovalo vlastně ještě Těatr stažerov, teprve později bylo přezváno na Molodoj těatr, pak za několik let se jmenovalo Těatr - studija pod rukovodstvím S.E. Radlova. Ovšem inscenace se pořád hrála, a hrála se až do počátku 40. let, kdy se divadlo zase přejmenovalo, ale představení nikoliv.

Představení bylo režírováno režisérem Radlovem, což byl leningradský pokračovatel Mejercholdův, a v tu dobu ovšem již, zejména v době pozdějších let života této inscenace, působící na velkých leningradských operních a činoherních scénách.

V prostředí malého sálku v Rubinštejnově ulici bylo inscenováno v Šemiotově výpravě, která nám živě upomene na pozdější Burianovy a Kouřilovy pokusy ve stejně malém divadle D v Jungmannově ulici. Scéna byla tvořena dvěma nebo třemi transparentními bílými projekčními plátny, tato plátna umožňovala jednak diaprojekci, většinou s dekorační funkcí, jednak umožňovala filmovou projekci, a jednak umožňovala stínohru při zadním osvětlení. Scéna byla velice chudě doplněna reálným, nestylizovaným nábytkem, často ovšem nábytkem s úmyslně kuriózními tvary.

Dramatizace byla snad až příliš pasívní; byla jen skutečně přepisem takového řetízku krátkých epizodek a blížila se pravděpodobně asi nejvíce duchu Longenovy trošku vlastně kabaretiérsky koncipované dramatizace.

Také v kritice představení nacházíme určité spory, výtky ilustrativnosti se tam objevovaly mnohokrát, a po premiéře bylo dokonce upozorněno na jisté nebezpečí otupění satirického smyslu. Tyto výtky byly zejména v letech vlády RAPPu v Sovětském svazu dosti ostré. Např. při moskevském hostování skupiny napsala moskevská kritička: "Nelze proměňovat ostrou, zločnou satiru v dobrodružnou komedii, účinný politický pamflet v zábavnou klauniádu."

Obávám se, že tato kritika spíše signalizovala druhé nebezpečí této linie epické satiry, to znamená to nebezpečí, že se látka změní jaksí v nehaškovskou smutnou satiru tíživého vyznění. Další život inscenace, která přežila i zánik RAPP, i ještě mnoho dalších let dokazuje, že asi měl uměleckou pravdu sám tvůrce inscenace. Dokazují to mj. i četné dopisy dělnických dopisovatelů, kteří tuto inscenaci podrže-

li v době, kdy byla v těchto letech vlastně ohrožena kritikou podobného zaměření.

Po roce 1932 se hrálo potom stále častěji. 17. května 1933 dosáhla inscenace 500. reprízy a tehdy o ní začal uvažovat vážně celý sovětský divadelní tisk, protože to znamenalo, že se dostala na třetí místo v žebříčku úspěšnosti sovětských inscenací vůbec té doby. První místo měla Princezna Jurandot a třetí místo zaujímal Haškův Švejka. Ovšem během dalších let počet repríz vzrostl na 870.

Příznačné pro tuto inscenaci bylo veselí, nesmírné výbuchy smíchu v hledišti, jak se o tom zmiňují všechny kritiky. Toto veselí nebylo laciné. V roce 1933, kdy se slavilo jubilejní 500. představení, Radlov psal v článku Smích vyšeho kačestva o podstatě Haškova smíchu velice zajímavě. Říkal: "Jestliže v hloubi pod naším smíchem utkvívá překvapivá a ostrá myšlenka, jestliže spisovatel vás donutí se smát, zůstáváje přitom věren svému vztahu ke světu, svému světovému názoru, pak se setkáváme se smíchem vyšší kvality."

Pojetí Švejka bylo v rukou tří představitelů, z nichž prvním a nejvýznamnějším byl Nikolaj Valjano; mimochodem pozdější člen leningradského Velkého divadla Gorkého, kde pracuje režisér Dostonogov, a Valjano ještě v roce 1964 chtěl tam tuto inscenaci rovněž obnovit, k čemuž již nedošlo.

Radlov vtiskl tomuto pojetí svým režijním pokynem tento ráz, který vyjadřuje zase další citát z jeho článku: "Smích, vyvolaný vším chováním Švejka, dovádí k absurdu všechny ty základy buržoazního světa, které on jako měšťák v teorii bezvýhradně přijímá."

Valjanovo klaunské pojetí nezůstalo, pravda, ušetřeno výtky "úchytky k čistě klinickému idiotismu", jak čteme v jedné kritice, ale odporuje to samotnému Valjanovu pojetí této postavy a zdá se, že tato postava měla také svůj vývoj v dlouhém, více než desetiletém životě inscenace. Valjano v roce 1933 sám píše tuto zajímavou větu, která koresponduje s včera citovaným výrokiem Olbrachtovým o českém Honzovi přeneseném do umělecké literatury: "Švejka, to je náš známý Ivanůška-hlupáček, ale v ještě chytřejším českém vydání."

Toto představení bylo nejen třetí největší divadelní úspěch jakékoliv inscenace vůbec v Sovětském svazu, ale byl to - upozorňuji - vůbec největší zahraniční divadelní úspěch inscenace českého autora na světě, žádná jiná česká činohra jinde na světě nedosáhla více než těchto 870 repríz.

A ještě několik slov o třetí inscenaci, která byla rovněž spjata s Mejercholdovým divadlem. Byla to inscenace Švejka v Moskvě 23. ledna 1930 a uvedlo ji Realistické divadlo v nynějším Obracevově loutkovém divadle v Moskvě, opět na experimentální scéně. Nedlouho předtím vzniklo toto divadlo ze IV. studia MCHAT a proto se někdy toto představení uvádí jako představení IV. studia Moskevského uměleckého divadla, toho studia, které hostovalo předtím v Praze v 20. letech a představovalo pro nás velmi významnou ukásku expresionisticky orientované scény sovětské. Jako autor dramatizace byl popsán A.A. Grin, jehož iniciály se mi bohužel nepodařilo dešifrovat, název zněl Bravýj soldat Švejk. I v tomto případě šlo o epickou satiru, která měla 31 epizod.

Tvůrcem divadelního úspěchu byl však tentokrát především výtvarník. Výtvarníkem inscenace byl totiž Ilja Šlepjanov.

Ilja Šlepjanov byl výtvarníkem těch slavných Mejercholdových inscenací, jako bylo Daješ Jevropu, Učitel Babus, Mandát. S ním na inscenaci spolupracoval režisér Leonid Andrejevič Volkov, který se plně postavil za novátorské a progresivní řešení inscenace, i když bylo třeba ho v souboji teprve probíjovat.

Představení bylo inscenováno jako protiklad živějšího, lidsky konkrétnějšího pojetí centrální figury - tu představoval Nikolaj Sergejevič Plotnikov - a ostře groteskního pojetí ostatních figur. Historiografie 50. let potom tvrdily, že tyto figury připomínaly "ne lidi, ale pohyblivé exponáty z kabinetu figurín." Myslím, že si z těchto soudů dovedeme vzít racionální obsah. Ale představitel Katze, pozdější národní umělec SSSR Michail Žarov, ve své knize Žizň - teatr - kino správně ukázal na smysl této metody. Mluví tam správně o metodě vyjevování vnitřního obsahu postavy prostřednictvím malého počtu ostře charakteristických detailů, které měly sociálně satirický smysl.

Šlepjanov i na malinké scéně - scéna měla deset kroků rozchodu, představte si dnešní loutkovou scénu - tvořil obrazově výmluvné mizascény. Taková pitka u Katze se odehrávala pod ohrovným figurálním obrazem, takového podezřelého kýčovitě dráždivého charakteru, nebo zvláště proslulá scéna Katzeva kázání, o které konečně psala už Solnceva kdysi v Divadelních novinách, kdy za kázajícím Katzem stál krucifix s Kristem představovaným živým představitelem, který si v těch nejpochybnějších okamžicích začal drbat nohu o nohu.

I když inscenace vlivem brzké změny vedení divadla (vedení bylo svrženo zevnitř divadla, nešlo o žádný zásah) ne-

zažila tak pestré osudy, jako obě předešlé, přece jen to byl i v tomto případě jednoznačný úspěch, prodloužený pak i sériovým reprízováním v letním divadle, v musicallu.

Všechny tyto tři inscenace, každá jiným způsobem, uvedly Haškovo dílo na jevišti způsobem, který dovoloval uplatnit nejcennější prvky jeho obsahu: zlohnou sociální satiru, ale především to směřující se hlediště, které nám včera chybělo. Prostřednictvím Haškova textu - to si uvědomme - se česká kultura vlastně tehdy podílela na zrodu epického divadla. Zapomíná se, že i v Sovětském svazu tyto tendence byly velice aktivní. A to daleko dříve, než tuto problematiku stačila rozpracovat česká divadelní avantgarda.

Myslím, že by tato představení stála za důkladnější rekonstrukci. Hlavní poučení je, že scénování této satirické epopeje vyžaduje novátorskou divadelní tvořivost a že se zde podařilo - a to konstatujeme dnes možná se závistí - nalézt scénické řešení, které tak, jako Haškův román, odsuzovalo absurditu odcházejícího světa skutečně smíchem.

Pavel Tausig

Téma Hašek a film nebylo zatím komplexně zhodnoceno, třebaže řada dílčích studií a pokusů o ně zde již existují. Literární badatelé, kteří se tímto tématem, byť také dílčím způsobem zabývali, vůbec nevyužívají filmové dokumenty, především filmový tisk a ohlasy na první pohled předválečné filmové adaptace.

Kupodivu nebyl vůbec hodnocen ani připomenut fakt, že o Jaroslavu Haškovi až do dnešního dne bylo natočeno celkem pět životopisných filmů, což je jev velice pozoruhodný, minimálně v evropském kontextu nenajdeme žádného jiného spisovatele, o němž by bylo tolik filmových životopisů vytvořeno.

Dovolte mi nyní, abych vás ve stručnosti informoval na téma Filmový spor o Haška v roce 1930, a to především proto, že v tomto roce, když se už i v našich podmínkách konstituovala zvuková kinematografie, byl znovu ohnoven soudní spor o autorská Haškova práva na filmizaci jeho Osudů dobrého vojáka Švejka, především proto, že už bylo jasné, že jde o velké zisky filmové, a za druhé byl vytvořen nebo připravoval se první zvukový přepis tohoto románu, a za třetí byl také natočen další, již druhý životopisný film o Jaroslavu Haškovi. A je pozoruhodné, že oba filmy, tzn. první filmová adaptace Osudů dobrého vojáka Švejka a zároveň životopisný film, který se jmenuje Poslední bohém, mají stejného představitele hlavní role, Sašu Rašilova, takže došlo skutečně k vulgárnímu ztotožnění osobnosti Haška se Švejkem.

V roce 1926 se poprvé objevil Dobrý voják Švejk na filmovém plátně. Úspěch měl velkolepý, proto ještě v témže roce

byly natočeny další dva filmy, které divákům přiblížily nové příhody populární postavy. Primát patří scénáristovi Václavu Wassermannovi a režiséru Karlu Lamačovi, kteří nejprve natočili film Dobrý voják Švejk. Nedovedeme si představit, že tato adaptace, od napsání scénáře až po uvedení v kinech, byla hotova za pouhé tři týdny, a za osm měsíců přidali ještě pokračování Švejk na frontě.

Třetí švejkovskou adaptaci nazvanou Švejk v ruském zajetí režíroval Svatopluk Innemann a o několik týdnů později se objevila čtvrtá, kterou vytvořil v té době nejznámější v evropském kontextu, český filmový režisér Gustav Machatý, film se jmenuje Švejk v civilu, ale film jednak je velice slabé úrovně, což je překvapující (k uměleckým schopnostem Gustava Machatého připomínám, že to je tvůrce Erotikonu a Extáze). Důvod neúspěchu byl v tom, že vlastně už to není adaptace předlohy, protože film byl natočen na původní filmový námět pokračovatele Osudů, Karla Vaňka.

Ve všech těchto čtyřech adaptacích zazářil Karel Noll.

V téměř roce 1927, kdy se objevil poslední němý adaptovaný Švejk, byl natočen zároveň první životopisný Haškův film, který je vlastně filmovou adaptací literární předlohy Haškova přítele Zdeňka Matěje Kuděje. Ve dvou se to lépe táhne. Tento film tako režíroval Svatopluk Innemann, tvůrce jedné ze tří švejkovských adaptací. Kuděje představoval Ferenc Futurista, Haška hrál další populární komik té doby Jára Kohout. Režiséru Innemannovi se ovšem nepodařilo udržet ani komerční úroveň literární předlohy, film byl v několika málo recenzích, které se jím zabývaly, označen za nevkusný a ohraublý. Haško-

kova osobnost je dost potlačena, takže film je vlastně pásmem příhod dvou podařených kumpánů, táhnoucích světem, z nichž jeden má zcela náhodně jméno slavného spisovatele.

Ostatně, poslyšte recenzi z Filmového kurýru č. 39, rok 1928: "Jsou to veselé příhody dvou povedených kumpánů, Haška a Kuděje, kteří se vydají do světa na vandr, mají stále žízeň, a jsou postrachem každého hospodského. Pak jsou tu ovšem ještě, pro úspěch filmu nezbytná, dvě děvčata, která žízni zase po seznámení se slavnými spisovateli Londonem a Averčenkem, za které se oba vandrující kumpáni vydávají. A nakonec tato nevinná lež vynese jednomu sladká pouta manželství a druhému pěkný svitek dolarů na cestu do Ameriky. Hašek a Kuděj byli v životě takové originály, že je nelze ani na plátně s plným úspěchem kopírovat."

Ve filmu je nejpočetnější zastoupena profese hospodských - jen pro zajímavost, jsou tři a jejich odlišení v titulcích je opravdu kuriózně podivné. Jeden je nazván prostě hospodský, druhý už je hospodský v čapce a třetí je označen jako spící hospodský.

V roce 1930 - jak už jsem předeslal - který je tedy rokem našeho zájmu, došlo k velkému sporu o autorská práva. Tento spor vyvolali pozůstalí po spisovateli, protože správně pochopili, že autorská práva, která podepsal Hašek na adaptace divadelní a filmové Antonínu Fenclovi, zřejmě budou právně odpovídat podmínkám nové reality, kdy místo německého filmu nastoupil film zvukový. Skutečně také tento spor vyhráli, i když vlastně nebylo jednoznačně rozhodnuto. Proto došlo k tzv. podmíněčnému smíru bez rozhodnutí. Jen pro zají-

mavost: Hašek Fenclovi podepsal nebo postoupil autorská práva za 5 000 korun, Fencel je v roce 1923 prodal dvěma starým pannám, které měly společnost Gloriafilm, za 25 000 korun, ty potom nechaly natočit první němý film, a po soudním sporu vynesl zisk autorských práv na první zfilmovaný zvukový film 120 000 korun plus 5 % z exploatace filmu v Československu.

Okamžitě po tomto vyřešení právních sporů natočil Martin Frič tento film se Sašou Rašilovem a premiéra se konala 13. ledna 1932.

V roce, kdy byl uveden první zvukový film o Švejkovi, byl uveden zároveň druhý životopisný film o Haškovi, který opět režíroval Svatopluk Innemann, jehož ani první neúspěch s filmovým životopisem o Haškovi neodradil. Film se jmenuje Poslední bohém a scénář k němu napsal jiný Haškův přítel a zároveň tvůrce první jevištní dramatizace Osudů dobrého vojáka Švejka Emil Artur Longen. Žel, i v tomto díle je Haškova složitá postava umělce i člověka redukována. Tentokrát to není bouřlivák a vandrovník, ale dost v rozporu s titulem starostlivý otec synka, jemuž chce dát jen to nejlepší, ale ve svém poslání je handicapován tím, že své otcovství musí tajit. Sentimentální příběh nedával ani představiteli hlavní postavy mnoho příležitostí k velkému hereckému výkonu.

Film je zajímavý spíše tím, že uchoval podobu dalšího z Haškových přátel, Franty Sauera, který vytvořil postavu tajného policisty a v tom filmu vlastně protihráče postavy Haška.

V rozporu s obsahem filmu byly i bombastické inzeráty a reklamní slogany, které např. slibovaly: "Uvidíte a uslyšíte nejlepší švejkoviny, nejoriginálnější kousky a nápady po-

sledního představitele staré pražské bohémy, dnes světoznámého Jaroslava Haška." Nebo další: "O Rašilovi je známo, že odmítl již několik nabídek k filmování, a tak roli přijal jen proto, aby jeho starý kamarád i po smrti zůstal na plátně takovým, jakým v životě byl. Nejen bohémem se všemi přednostmi a chybami, ale i dobrým člověkem se zlatým srdcem. Rašilov prohlásil, že dopadne-li jeho Švejk tak, jak si jej představuje, dá zasadit na jeho chudý hrob v Lipnici desku s nápisem: Zde leží poslední bohém - Jaroslav Hašek."

Patrně z důvodu, že víme, že tahle deska Rašilovem nebyla zasazena na Haškův hrob, takže i představitel Jaroslava Haška v tomto filmu přece jenom s úrovní spokojen nebyl.

Filmování Haškova literárního díla i spisovatelových životních osudů - je zajímavé, že na Haškovy povídky si troufli filmoví tvůrci až v poválečném období naší znárodněné kinematografie - v meziválečném období zůstává trvalým dokladem podnikatelského, velice neseriózního zneužití Haškova odkazu. Pozoruhodné ovšem je, že parazitovat byli ochotni i Haškovi nejbližší přátelé, byť veřejně omlouvali svou činnost tím, že slouží "Haškově světlé památce".