

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Jan Musil

Haškův a Ladův Švejk: Čtení obrazem

The Discrepancy between Hašek's and Lada's Schweik

Moje díky patří v první řadě doktorce Činátlové, která mi poskytla cennou zpětnou vazbu, a pomohla tak najít správný směr práce. Děkuji i své rodině a blízkým, kteří mě po celou dobu studia podporovali.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 8. května 2018.

.....
Jan Musil

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na vztah text-ilustrace v románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* za světové války spisovatele Jaroslava Haška. Prvním krokem je analýza těch motivů románu, které mají vizuální potenciál, a jeho zasazení do širšího literárního kontextu (groteska, pikareskní román, válečný román). To je východiskem porovnání světoznámých ilustrací Josefa Lada s ilustracemi Geoga Grosze, které vznikly v roce 1928 v souvislosti s divadelní adaptací románu v divadle Erwina Piscatora. Na těchto příkladech jsou předvedeny možnosti obrazového výkladu textu, analyzován interpretační přístup zvolených výtvarníků a v důsledku rozvedena i otázka, jak o obrazu můžeme v literárním kontextu mluvit. Závěrem je srovnání obou výtvarných interpretací, které zde stojí proti sobě, a jejich možných vlivů na čtení románu.

Klíčová slova

ilustrace, Hašek, Lada, Grosz, obraz, čtení

Abstract

The BA thesis analyses the relationship of text and illustrations in the novel written by Jaroslav Hašek *Osudy dobrého vojáka Švejka*. First of all, the motifs of the novel are analysed, and then the novel is set in wider context of genre reading (the grotesque, picaresque novel, war novel). The textual analysis serves as the basis for comparison of two different sets of illustrations: that of Josef Lada and that of George Grosz that were created for theater adaptation of the novel in theater of Erwin Piscator. Drawing on that, the possibilities of image based reading of a literary text are shown, the different interpretational attitudes of the compared artists are analysed, and the modes of creating image-text relations are discussed. The thesis concludes with comparison of the two sets of images, and their possible influences on the reading of the novel.

Klíčová slova

illustration, Hašek, Lada, Grosz, image, reading

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Obraz a text.....	8
2. 1 Výtvarník a ilustrace.....	8
2. 2 Ilustrace a text.....	9
2. 2. 1 Na skok ke Goodmanově analytické teorii estetiky.....	10
2. 3 Ilustrace a čtenář.....	12
3. Haškův Švejk.....	13
3. 1 Žánr.....	13
3. 2 Klíčové motivy.....	15
3. 2. 1 Kristus pán byl taky nevinnej.....	15
3. 2. 2 Játra hovězí nebo játra pana majora.....	16
3. 2. 3 Vítězství Rakouska lezlo z latríny.....	18
3. 2. 4 Nabodnutý na hloupou výhybku, bojechtivý kaprál.....	18
3. 3 Styl a lexikum.....	19
3. 4 Švejkův vzhled.....	20
4. Groszův Švejk.....	22
4. 1 Nástin vývoje Groszova stylu.....	22
4. 2 Kontext Groszových ilustrací.....	23
4. 3 Analýza Groszových ilustrací.....	24
5. Ladův Švejk.....	27
5. 1 Nástin vývoje Ladova stylu.....	27
5. 2 Kontext Ladových ilustrací.....	27
5. 3 Analýza Ladových ilustrací.....	28
6. Komparativní část a možnosti čtení.....	31
7. Závěr.....	34
Zdroje.....	36
Prameny.....	36
Odborná literatura.....	36
Obrazová příloha.....	38
Seznam vyobrazení.....	44

1. Úvod

Postava Josefa Švejka je s ilustracemi Josefa Lady spjatá přinejmenším tak úzce, jako je spjatá s osobou samotného svého autora Jaroslava Haška. Švejk je vývozní artikl i turistická atrakce, národní hrdina i univerbizované označení pro „typicky českého vychytrálka“. Ladovy ilustrace, které dílo doprovázejí, jsou známy celosvětově a jejich dopad je nesmírný. Měly rozhodující podíl na recepci Haškova díla v českém i zahraničním kontextu. Přesto existují i ilustrace jiné, které podněcují k odlišnému čtení textu. Neméně důležité je i to, že samotné notoricky známé ilustrace Ladovy jsou mnohdy vykládány bez pochopení širšího vývoje meziválečného výtvarného umění.

V následujícím textu budu srovnávat Ladovy ilustrace s kresbami, které vznikly jako návrh kulis pro divadelní adaptaci Erwina Piscatora a jejichž autorem je Georg Grosz.

Následující text má povahu komparace. Vytyčeným úkolem je srovnat dva výtvarné přístupy a jejich možný vliv na čtení textu. Za základ takového srovnání slouží analýza románu z hlediska motivů, které mají vizuální potenciál, a menší prostor je věnován i základním problémům literárních figur a žánru. Následuje srovnání dvou souborů ilustrací, doprovázené stručným pojednáním o okolnostech jejich vzniku a souvislostech v rámci díla jednotlivých výtvarníků.

Nabízí se samozřejmě řada dalších možností podrobnějšího zkoumání vztahu textu a ilustrace v případě Haškova Švejka. Nejvýraznější takovou možností je vliv Ladova Švejka na pozdější filmovou tvorbu nebo obraz Švejka v české kultuře (vizuální metaforika není náhodná). Na to ale jednak není dostatek prostoru, jednak by měl být pozorný čtenář po přečtení následujícího textu podobné úvahy schopný sám.

Cílem samozřejmě není rozhodnout, které ilustrace jsou lepší a které horší. Takové hodnocení nám nic neřekne, je logicky nedůsledné. O čem ale můžeme mluvit, je míra motivické věrnosti, hodnocená dle korespondence relevantních částí jednotlivých děl. Abychom mohli takový závěr učinit, musíme zjistit, jakým způsobem zvolení výtvarníci vybírali motivy ke zpracování svých ilustrací. Zajímá nás poznávací hodnota dvou rozdílných souborů obrazů ve vztahu k textu. „Symbolizaci je proto třeba soudit především podle toho,“ píše Goodman, „jak slouží kognitivnímu účelu: podle jemnosti rozlišování a trefnosti aluzí, podle způsobů, které používá při uchopování, objevování a transformování světa; podle toho jak analyzuje, třídí, řadí a uspořádává a jak se podílí na tvorbě, zpracování, uchovávání a přetváření poznatků.“ (Goodman: 196) Jinými slovy: bude nás zajímat, jakým způsobem bylo v procesu výtvarné adaptace literární dílo konkretizováno, které jeho aspekty byly tímto způsobem vyzdviženy pro naši pozornost a jaké důsledky takováto aktualizace může na čtení ilustrovaného románu mít.

2. Obraz a text

2. 1 Výtvarník a ilustrace

Vycházíme z předpokladu, že při ilustraci slovesného díla má výtvarník v zásadě dvě možnosti. Buď dílo podřídí svému stylu, nebo se pro dílo pokusí najít styl nový. To je však dnešní perspektiva a druhý přístup nebyl v době, kdy vznikaly ilustrace ke Švejkovi, běžný. Druhý způsob, který bychom mohli označit za *manipulaci* s výtvarným stylem, se začal skutečně rozvíjet až ve 30. letech, kdy pominula doba avantgard, které se rozvíjely velmi diferencovaně, a se stylem se začalo nakládat s určitým záměrem. Stvrzení významu vizuální komunikace spojuje Richard Hollis s událostmi první světové války.¹ Dobré graficky zpracované sdělení bylo rychle srozumitelné, čitelné z dálky a do jisté míry překonávalo jazykové bariéry. Obraz v kombinaci s úderným textem se stal mocnou zbraní válečné propagandy. Romantizující koncept umělce, který je se svým stylem jaksi bytostně spjatý, definitivně rozbila postava umělce-designéra, jehož práce už byla mnohdy zacílena na určitou skupinu lidí a její styl byl do značné míry výsledkem kalkulu. Tento druhý, eklektický způsob práce nás nebude zajímat, je však nutné se s takovou představou seznámit, abychom mohli správně uvažovat o pozvolném vývoji výtvarného stylu námi uvažovaných výtvarníků. Jedná se o rozlišení metodické a je tedy například lhostejné, jestli si výtvarník svůj styl „vybral“ nebo u něj „zůstal“.

Bruno Munari zasazuje vznik *designu*, česky užitého umění (sám Munari rozlišení na volné a užitě umění odmítá a tvrdí, že něco takového dělají už jen Francouzi), které je pojímáno především jako řemeslo a které je zbaveno patosu výlučnosti, do roku 1919, kdy Walter Gropius založil svou školu Bauhaus.² Na příkladu ilustrace tváře *en face* demonstruje v zásadě kurátorskou práci grafického designera. Všechny portrétní ilustrace jsou prací téže osoby, která se nechává vést různými výtvarnými technikami k určitému výsledku. Z nich pak vybírá ten, který považuje za nejvhodnější. Taková volba je řízena racionálním kalkulem, který počítá s kontextem a s pragmatickou funkcí svého díla, tedy jak bude působit na diváka.

Takový přístup není neznámý ani v literatuře. Stačí vzpomenout Poundovy *Personnae* nebo Eliotovu *Pustou zem*, která se měla původně jmenovat *He do the police in different voices*³. Všechny tyto tendence spojuje zostřená pozornost k dějinnému zasazení a vůbec zvýšená úroveň reflexe subjektu, jehož romantický koncept je překonáván rozpuštěním v mnohohlasí světa. Takový je posun od *Prufrocka* k *Pusté zemi*, od Poundových počátečních básní ke *Cantos*, od *Törlesse* k *Muži bez vlastností*, od *Sternenhocha* k *Velkému románu*, od *Umělce v jinošských letech* k *Odyseovi*. Jak si

¹ Hollis, R.: *Stručná historie grafického designu*, Praha, Rubato 2014, s. 40.

² Munari, B.: *Design as Art*, Londýn, Penguin Books 2008, s. 27.

³ Původně citace z Dickensovy knihy. Znamená zhruba *Klidně vám udělá třeba několik policajtů*.

ukážeme podrobně později, v době, kdy velká část umělců usiluje zbavit se *já* uzamčeného v kontinuitě koherentního příběhu, Josef Lada jde právě opačným směrem.

2. 2 Ilustrace a text

Když mluvíme o ilustraci a textu, implikujeme – na rozdíl od opozice obraz a text – užší svazek, kterému musela předcházet čtenářská interpretace textu (pomiňme možný proces opačný) a následně samotná adaptace. Dle sémiotiků se jedná o dva znakové systémy různé povahy. Slovo je zpravidla znak symbolický, arbitrární, obraz pak většinou znak ikonický (pomiňme krajní případy slov libozvučných a abstraktních obrazů). Metodologie zabývající se intermediálními vztahy jsou různé, ale často prosazují primát díla jako znaku a do pozadí odsouvají afektivitu adaptujícího.

Například Daneš⁴ upozornil na podstatný proces, kterému musí výtvarník text podrobit, aby ho mohl znovu zpracovat. Aby překonal rozdíl mezi znakovými systémy, musí nejprve text *deverbalizovat*. V procesu inference dá obecným pojmům konkrétní podobu na základě své znalosti vizuálních reálií. Daneš ale nešťastně, jaksi po strukturalisticku, klade důraz na rozdíl mezi různými symbolickými systémy, a tak se snaží dopátrat toho, co se děje s literárním textem, když ho někdo ilustruje. Také Linda Hutcheonová ve svém článku „Co se děje při adaptaci“⁵ klade důraz na jedinečnost média a na přechod od diegeze k mimezi, tedy od vyprávění k ukazování. Hutcheonová se zaměřuje na adaptaci jako na proces „překódování“ díla z jednoho média do druhého. Ilustrace je však zvláštní případ, protože výsledná díla fungují vedle sebe a někdy dokonce tak úzce – jako v případě Švejka a ladovských ilustrací – že je můžeme jen těžko oddělit. Vůbec celá koncepce rozhraničenosti médií je pouze metodologickou berličkou (vždyť text je notací zvuku: jednotlivá písmena latinky sice dnes mají pouze symbolický charakter, vždy tomu tak ale nebylo).

Problém interpretace a adaptace tak nemá smysl řešit v oblasti mediality, protože takové východisko bude vyžadovat vždy nutně totalizující strukturu. Od strukturalistických a medialistických úvah přejdeme raději k teorii, která spíše než na dílo jako znak bere ohled na příjemce. Řeč je o Romanu Ingardenovi. Ingarden v souvislosti s čtením (klade velký důraz na procesualitu) rozvíjí něco, co nazývá *konkretizace schématických aspektů* literárního díla. Ingarden opakovaně upozorňuje na vnitřní smyslové prožitky. Pojmově rozporná představa, je ale každému čtenáři známá. Text může vyvolat tak silnou představu smyslových afektů, až může čtenář dojít k zdání, že „s nimi [s předměty] bezprostředně obcuje.“ (Ingarden: 55) Jak píše Ingarden, čtenář sice nemůže „vidět“, konkretizovat schématické aspekty (tedy sled jazykových symbolů) svévolně, ale na druhou stranu se jedná o proces bezděčný a čtenář není textem vázán zcela. (Ingarden: 50) Interpretaci

⁴ Daneš, F.: Text a jeho ilustrace, in Slovo a slovesnost 3, 1995, č. 56, s. 174–189.

⁵ Hutcheon, L.: Co se děje při adaptaci, in Iluminace 22, 2010, č. 1 (77), s. 23–57; přel. M. Kotásek.

proto budeme chápat nikoli jako proces konkretizace schematických aspektů literárního díla, se všemi důsledky, které přináší důraz na vnitřní smyslové vnímání a osobnost interpretujícího. Adaptace pak není překódováním uměleckého díla z jednoho symbolického systému do jiného, ale procesem tvorby nového uměleckého díla pod vlivem takové interpretace. Výsledek adaptace se pak jako samostatné dílo může opět stát primárním předmětem interpretace. Tím se zbavíme struktury a odhalíme procesualitu. Daneš to sice s kódovou transformací asi myslel dobře, kdyby měl ale ilustrátor přemýšlet jak zohlednit všechny principy každého textu, který ilustruje, v kontrastu se svým způsobem práce, asi by zahodil tužku a vůbec by se do práce nepouštěl. Absurdní příklad: pokud bychom chtěli být důslední, všechny ilustrace textů, které jakkoli zohledňují časovost, by z toho důvodu musely být multiperspektivní ve stylu Picassových kubistických maleb.

Nejde nám totiž vůbec o nějaké teleologické čtení, kdy se interpret má snažit domyslet záměr autora předlohy, ale ani o všezahrnující interpretaci samotného textu. Jak říká Milan Jankovič: „Na půdě umění se ocitáme, když forma *nevyjadřuje* (jako pasivní prostředek) obsah, ale *hledá* ho a vytváří ho stávajíc se jím.“⁶ Rozdíl výsledných ilustrací textu je důsledkem jednak takového hledání, jednak toho, že čtenář-ilustrátor není filolog (jehož pohled je také zkroucený, ale jinak) a směr jeho „pozornosti, stupeň její koncentrace atd. jsou pouze v nečetných případech dány strukturou samotného díla (resp. jeho jednotlivých fází); obecně se stav pozornosti mění *nezávisle* na vlastnostech díla. Z toho vyplývá, že všechny prvky a vrstvy díla nevystupují stejně výrazně.“ (Ingarden: 71) V případě ilustrace se tedy potýkáme s výsledkem právě takové, cizí čtenářské zkušenosti, která se stala základem nového díla, jež je ale v knize s textem těsně spjata.

2. 2. 1 Na skok ke Goodmanově analytické teorii estetiky

Přestože jsme v posledním úseku viděli, že sémiotický přístup pro pochopení procesu adaptace méně výhodný než Ingardenova fenomenologická metodologie zohledňující čtenářskou zkušenost, zavedení následující terminologie nám projasní některé podstatné aspekty juxtapozice obrazu a textu, aniž by brala ohled na autora.

Jaký je tedy rozdíl mezi našimi dvěma symbolickými systémy? Nelson Goodman, z jehož analytického pojetí estetiky zde vycházíme, užívá termínů syntaktická hustota, sémantická hustota a relativní syntaktická plnost. Za pomoci těchto termínů, které souhrnně nazývá symptomy estetična, rozlišuje míru artikulovanosti jednotlivých symbolických systémů. Syntaktická hustota označuje míru artikulace v rámci znakového systému. Pokud mezi každými dvěma znaky můžeme najít znak další, jedná se o systém syntakticky hustý. Sémantická hustota označuje významotvorný potenciál

⁶ Jankovič, M.: *Dílo jako dění smyslu*, Praha, Pražská imaginace 1992, s. 25.

v rámci znaku. Koreluje s hustotou syntaktickou. Dobrým příkladem takového vztahu jsou Munariho ukázkové ilustrace. Všechny denotují „tvář“, ale přitom se v mnohém liší. (Obr. 1) Relativní syntaktická plnost se vztahuje k syntakticky hustým systémům a popisuje v podstatě míru artikulovanosti v rámci jednoho znaku (například mapa vedle abstraktní malby).

Je důležité připomenout, že jeho pojetí je znakové, založené na teorii jazyka a sémiotice ukotvené v angloamerické pragmatické tradici. Není náhoda, že kniha, kterou Goodman v šedesátých letech významným způsobem ovlivnil debatu o estetice jako disciplíně a jejím nároku na existenci, se jmenuje *Jazyky umění*. Odhalil v ní některé zásadní metodické nedostatky estetiky jako vědní disciplíny, která byla v té době pranýřována jako jakýsi vciťovací mysticismus, a proto je relevantní dodnes. Různé umělecké disciplíny rozlišil, jak už jsme naznačili výše, podle hustoty znakového schématu.

Rozdíl mezi obrazem a textem je především v jejich syntaktické hustotě. Mezi každými dvěma slovy v rámci jazyka už nenajdeme žádné mezislovo, mezi dvěma kresbami si ale nějakou další kresbu představit můžeme. Ilustrace, tedy jakákoli záměrná reprodukováná juxtapozice obrazu k textu, dále jako obraz není notační, protože už je sama dílem, literární text je dílem a zároveň je notační. Co činí ilustraci textu „čitelnou“ proto není fakt, že věci na obraze jsou podobné skutečným věcem (Goodman odmítl tradiční pojetí mimeze), ale protože jsou exemplifikací pojmu, ke kterému zpět odkazují. Není tedy důležité, že vojenská čapka na obrázku se podobá čapce-věci, podstatný je její vztah k jazykovému symbolu pro čapku, tedy „čapka“, jehož je jedním z mnoha možných ztvárnění v daném symbolickém systému. Vztah exemplifikace tedy na metodologické úrovni ruší požadavek na tradiční představu „realističnosti“ a připomíná nám, že dvě kresby zobrazující totéž jsou si navzájem mnohdy podobné ve více ohledech, než se samostatnou zobrazovanou věcí (jsou na papíře, jsou součástí knihy, jsou barevné, čarové nebo plošné, obě je řadíme mezi kresby, jsou prací jednoho autora, atd.). Exemplifikaci Goodman využívá i pro popis prožitku.

Prožitek má exemplifikační povahu tehdy, když se vztahuje k vlastnostem, které jsou exemplifikovány či vyjadřovány – tj. vlastněny či předváděny – symbolem samým, a ne pouze tím, co symbol denotuje. (Goodman: 193)

Jinými slovy: tanečník nás těžko přesvědčí, že tančí veselý tanec, když se na nás bude neustále culit. Goodman sám zastává kulturní determinovanost kognitivních procesů. Pytlík ani netuší, jak moc se může mýlit, když říká, že „Lada nezachytil významnou složku Haškova humoru, jeho satirickou stránku. Zdůraznil spíše úsměvný a rozesmátý svět drobných lidí a lidiček, více lásky k prostému

člověku než nenávisť k mocným.“⁷ Právě nastíněné teoretické zázemí by nám mělo pomoci se takových soudů vyvarovat. Naše zjednodušení znovu a konkrétně: to, že Lada maluje „rozesmáté lidičky“ (jakože nemaluje), neznamená, že nás takové ilustrace můžou pouze rozesmát. O tom všem ale později.

2. 3 Ilustrace a čtenář

Na základě předchozích rozlišení je zjevné, že ilustrace čtení textu ovlivňuje. Nehledě na to, jestli tematicky podle textu usměrňuje nebo obohacuje, poskytuje čtenáři určitý definitivní obraz o výsledku cizí interpretace, a tak působí i na jeho čtení. To považujeme obzvláště u Haškova fonocentrického přístupu k literatuře za záležitost zásadní. Jak píše Mitchell ve své knize *Picture Theory*: „lidé věděli odjakživa, přinejmenším od doby, kdy Mojžíš zavrhl zlaté tele, že obrazy jsou nebezpečné, že mohou přihlížejícího uchvátit a ukrást mu duši.“ (Mitchell: 15) Neoznačujeme samozřejmě za nebezpečné jakékoli spojení obrazu a slova. Pokud však tím, co čtenář *čte*, je ve skutečnosti spíše obraz než samotný text, rázem se jeho vztah k celku zásadně proměňuje. Ačkoli je třeba se takovému vztahu věnovat, je stejně důležité pamatovat na to, že ikonofobie je jedním z topoi literární vědy, filozofie a literatury vůbec, je tedy důležité, abychom se nenechali vlastním východiskem strhnout.

Ilustrace tedy zaměřuje čtenářovu pozornost na určité pasáže a motivy v textu. Výtvarně zpracované pasáže a motivy jsou pak zdůrazněny ještě předtím, než si čtenář stihne přečíst jen útržek textu. Kognitivní psychologie tomuto jevu říká *priming*. Výtvarně zpracované motivy pak jednoduše snázeji vystupují, protože jsou součástí předporozumění textu. Tak dochází k zastíňování těch motivů a aspektů textu, které pro ilustraci vybrány nebyly.

Nesnažíme se zde tedy text a obraz od sebe izolovat a následně je odděleně porovnávat. Hledáme vztah mezi nimi, jejich vzájemné ovlivňování a vliv na čtenářův aktualizační proces. Jak píše Mitchell: „*komparace jako taková* není při studiu vztahů obrazu a textu nezbytným postupem. Nezbytným je spíše onen celý soubor *vztahů* mezi médii, a vztahy mohou být leccaké, neomezují se pouze na podobu, podobnost či analogii. Rozdílnost je stejně důležitá jako podobnost, nepřátelství stejně zásadní jako spolupráce, nesoulad a rozdělení práce stejně zajímavé jako soulad a mísení funkcí.“ (Mitchell: 102) S Ingardenem tvrdíme, že ilustrátor si jako interpretující čtenář může vzít z textu cokoli považuje za vhodné, nemusí upozorňovat na to, co v textu převažuje, naopak mnohdy zdůrazňuje to, co se v textu vyskytuje pouze nenápadně, a tak vytváří kontrast.

⁷ Pytlík, R.: *Kniha o Švejkovi*, Praha, Československý spisovatel 1983, s. 429.

3. Haškův Švejk

3.1 Žánr

Osudy dobrého vojáka Švejka jsou literárními vědci povětšinou řazeny k epizodickým románům 18. století, jako byl Le Sageův *Gil Blas* nebo Tom Jones Henryho Fieldinga.⁸ Přesněji je pak Švejk vsazován do dlouhé tradice pikareskních románů, která sahá až do století šestnáctého. Nezřídka je přirovnáván k Cervantesovu donu Quijotovi nebo Charlesu Dickensovi. Vůbec je Haškův román přirovnáván k leccemu, jako by snad nestačilo to, čím je sám o sobě. Sylvie Richterová vytváří paralelu s roztržštěným individuem *Muže bez vlastností* Roberta Musila, Karel Kosík hledá souvislosti s Kafkou. Taková srovnání jsou poučná, snad i zábavná, ale mnohdy postavená na nějakém vágně vymezené podobnosti, zejména na úrovni motivů, fabule. Postřeh, že romány *Zámek* i *Švejk* oba nějakým způsobem pracují s principem moci a jedincem, který se proti ní snaží obstát, je samozřejmě správný, ale příliš očividný, než aby nám řekl něco podstatného o samotné konstrukci textu.

S takovým náčrtem si vystačíme, protože podrobnější žánrové rozlišení v našem případě není třeba. Zajímá nás především to, že Hašek tento vlastně tradiční žánr vůbec používá v době, kdy James Joyce vydává *Odysea*, Kafka píše *Zámek*, T. S. Eliot vydává *Pustou zem* a Musil začíná psát *Muže bez vlastností*. Stylisticky se jedná o díla vystavěná mnohem složitějším způsobem, a to navíc každé úplně jinak. Ve všech případech se jedná o texty technicky velmi komplikované, co nám tedy může nabídnout román, který takové propracovanosti nedosahuje? S pádným argumentem přichází Martin Pokorný. Haška označuje za „regresivního“ spisovatele v tom smyslu, že Hašek využívá jednoduchý vyprávěcí vzorec, žánr několikanásobně vyčerpaný. To není nijak překvapivé. Za podstatné považujeme to, že Haška řadí k avantgardám právě kvůli insistenci s jakou neustále rozvíjí jeden a týž vyprávěcí princip. Takovému doktorskému zařazení by se Hašek dost možná vysmál. Jeho přístup totiž není pokusem o nápodobu tradičního žánru, o pastiš Sancho Panzy bez dona Quijota⁹. Je vynucený skutečností, metaliterárními okolnostmi, vůbec odmítnutím představy, že by literatura byla životu vnější. K tomu Hašek nepotřeboval zdůvodnění dada manifestem. Radko Pytlík mnohokrát zmiňuje, jak Hašek nejprve své humorné historky vyprávěl lidem a podle reakcí je upravoval. Hašek nedělal literaturu, Hašek psal.

Jinak řečeno, Hašek torpéduje nejen instituce náboženské a politické, ale i samotnou instituci umění, literatury, s razantní důsledností, protože v období, kdy modernisté dovádějí román do

⁸ Pokorný, M.: *Švejk - otázka techniky*, in *Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu*, 2014, č. 25, s. 1-17.

⁹ Jak o *Švejkovi* psal německý spisovatel Willy Haas (Merhaut: 44).

krajnosti po stylistické stránce, Hašek upřednostňuje tradiční vyprávěcí postupy, od kterých se mnoho jeho vrstevníků v rámci další úrovně sebereflexe románu distancuje, a dělá to rovnou na více úrovních. Je vyprávěn nejen samotný děj, ale vyprávění samotných postav – a především samozřejmě Švejka – je stěžejním nosným prvkem textu. A není to jen vyprávění, ale *hlavně* žvanění, blábolení, plácání, tlachání a klábosení.

S ohledem na žánr je navíc Švejk obvykle spojován se třemi literárně-vědnými termíny, se kterými je zacházeno poměrně volně a jejichž vymezením se málokdo podrobněji zabývá. Jako by se jejich význam rozuměl sám sebou. Jedná se o satiru, grotesku a (proti)válečný román. Tak jako satira a groteska neoznačuje všechno, co je legrační, ani válečný román neoznačuje každý román, ve kterém se mluví o válce. Jak a nakolik se Haškov román těmto literárním vzorcům nepoddává a jak využívá jejich postupy?

Abychom mohli označit *Švejka* za satiru, museli bychom mu prokázat vlastnost, kterou mu většina literárních kritiků a spisovatelů přiznat odmítá. Jedná se o přítomnost koherentního hodnotového systému. Takové systémy jsou v románu vyobrazeny a podryvány. Sám román ale žádnou pozitivní morálku nezastává. Hodnotové stanovisko je ale jednou z definičních charakteristik satiry. (Z referenčních satiriků jmenujme Aristofana, Jonsona, Popea.) Pokud byl někdy Švejk satirou, bylo to ve verzi z roku 1917. Už mimo dosah říšské cenzury, ale ještě s příliš přesnou představou o cíli svého sarkasmu se Hašek do rakouského militarismu trefoval ostře satiricky a celé vyznění bylo mnohem čitelnější než v románu ze začátku dvacátých let.

Moderní groteska, známá především z němých filmů meziválečného období, pracuje s principem překryvu (n. b. samotnou etymologii slova). Hrůzné prezentuje jako směšné, jedná se o jakýsi moderní palimpsest. To Hašek ale nedělá. Hrůzné a směšné stojí ve *Švejkovi* vedle sebe a optika se neustále mění. Líčení válečných hrůz je explicitní, věcné a nikdy sentimentální. Humorná stránka je tak rozvinutá ne proto, že by se snažila hrůzu překrýt, ale proto, že ji kompenzuje, snaží se jí vyrovnat ne co do druhu, ale co do míry. Samotný Švejk je pak tlumič grotesky, která by bez jeho smířlivého tónu jinak byla obludnou přehlídkou odlidštěných událostí a postav. V tom se liší od svého současníka Krále Ubu Alfreda Jarryho, se kterým ho srovnává Radko Pytlík (Pytlík: 37). Je to ale právě Švejkova vyprávěčská nezdolnost, která nezměrnost nepříjemných situací zasazuje do širšího životního kontextu, všelijak je přemístuje, až jejich hrůznost zrelativizuje a zmírní.

Pokud je možné *Švejka* někam zařazovat, pak je to tradice groteskního realismu, jak jej popisuje Bachtin. Zmíněný Král Ubu může sloužit jako kontrastní dílo. Ten podle Bachtina vychází z grotesky romantické, která je silně individualizovaná a značně satirická. Středověká groteska, kterou Bachtin označuje právě termínem groteskní realismus, funguje na jiných principech. Ústředním motivem je neomezená radost, karnevalový pohled na život, založený na kolektivní tělesnosti a věčnosti, které oslabují veškeré racionalistické, idealizující mýty. Hlavním měřítkem je

lidovost, ale i lidskost v širším smyslu. Vele důležitou postavou je šašek nebo blázen, jehož zvláštnost překračuje hranici skutečnosti a hry. Základem karnevalové kultury je slavnost spjatá se zlomovou chvílí, která má za úkol zaručit obrození, ale i s nápadnou zaměnitelností těl a jejich pozic.¹⁰

Nakonec je třeba říct, že *Švejk* není válečný ani protiválečný román. Válku neglorifikuje a případná kritika rozhodně není pacifistická. Pokud vůbec budeme chtít přijmout strukturalistickou tezi Richterové, že román je subverzivním textem, který podkopává moc ideologických systémů tím, že Švejk poslouchá a plní jejich rozkazy až *ad absurdum*, dojdeme k tomu, že válka je pouze jedním z projevů takových mocenských systémů a mnohdy je potřebná k jejich překonání. Válka je zde opakujícím se motivem, nikoli však tématem.

Ve *Švejkovi* nenajdeme jednotící princip. Jediným společným úběžníkem jednotlivých epizod je hlavní postava Josefa Švejka. Pokorný má za to, že román může dobře fungovat i bez postavy něj. Když ale vynecháme Švejka, který slouží jako zvěčňující fokalizátor, přijdeme o naprosto klíčový prvek a z románu skutečně zbyde protiválečná satira. Román ale skutečně brojí proti totalitářství, nejrozšířenější figurou je analogie, hybným prvkem vyprávění je nahodilá asociace. Díky řeči a řečnění je relativizován čas i prostor, a tak i zavedená hierarchie moci. Švejk povídá, a proto je tady i kdekoli jinde. Ačkoli Hašek využívá tradičních vyprávěcích postupů, kauzalita událostí je deformována, Švejk začíná o nové epizodě a vzápětí ji na základě té nejnepravděpodobnější spojitosti nahrazuje jiná. Tento aspekt románu vystihuje Blažiček, když píše o významu bezvýznamnosti a pohrouženosti v jednotlivostech na úkor celku. Bachtin říká o Rabelaisově díle, že se jedná o encyklopedii lidové kultury. Ona encyklopedičnost, tedy třídění na základě souvýskytu spíše než kauzálním vztahu, se, jak si vzápětí ukážeme, dá vztáhnout i na *Švejka*.

3. 2 Klíčové motivy

Zde už si cíleně připravujeme půdu pro analýzu ilustrací. Nebudeme proto považovat za nevhodné, když bude výběr materiálu tendenční. Hledáme totiž motivy, které jsou a) především vizuálního charakteru (tedy prostě věci viditelné), b) které z toho, co si vágně označíme za „běžnou“ recepci (široce řečeno Ladovy obrázky, filmy a veřejné mínění), vypadly.

3. 2. 1 *Kristus pán byl taky nevinnej*

V první řadě nás zajímají intertextové vztahy, které Hašek vytváří hlavně ve vztahu k postavám dvou mučedníků: Ježíše Krista a Sókrata. Švejka s nimi výslovně srovnává a přímo ho

¹⁰ Bachtin, M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha: Odeon 1975.

zařazuje do řady těch, kteří trpěli za větší celek. Pokusů o vystižení výpráveční funkce postavy Josefa Švejka bylo mnoho. Navrhujeme zde brát Švejka za činného trpitele. To postihuje jak jeho románovou funkci, tak jeho zařazení do mučednické tradice. Švejk totiž opravdu aktivně přijímá veškeré nepříjemnosti, jimž je vystaven, a právě tím, že záměry svých trýznitelů nezištně podporuje, zbavuje je tak jejich síly. (Švejk je jednou z mála postav románu, které se v nevlídném prostředí nic závažného nestane.) Vůbec není náhoda, že Švejk opakovaně komolí učení Evangelii a je srovnáván se Sókratem, který vyšel vstříc nadutosti *polis*, aby dokázal absurdnost jejího počínání.

Nejdůležitějším aspektem činného trpitele je, že dobrovolně, ba záměrně přistupuje na podmínky, které mu vymezuje mocenský systém, a za tuto podvratnou činnost platí vlastním tělem. Tak jako Ježíš, i „Švejk nesl svůj kříž na vrchol Golgoty.“ (Hašek 1962a: 22) Posledním důležitým literárním odkazem je Odysseus, nebo spíše samotná jeho cesta, odysea, kterou Hašek chápe jako cestu strastiplnou, plnou nástrah, které hrdina překonává díky své obratnosti a vychytralosti.

3. 2. 2 *Játra hovězí nebo játra pana majora*

Jiným podstatným aspektem je Haškovo věcné zaměření, které bude v principu úzce souviset i se čtením navrženým v následující části, která se budou věnovat lexiku. Tvrdíme zde totiž, že Švejk je drsný román plný haraburdí (a to i na jazykové rovině, jak uvidíme), nemocí, týrání, těžkých zranění, žrádla spíše než jídla, hraní karet, různých druhů fetišistických předmětů a zvířat, která se vymkla kontrole. Je důležité si uvědomit, že tyto věci nejsou pouhou kulisou příběhu, ale že jim Hašek věnuje velký prostor. Nežrídka jsou přímo hybnou součástí děje (mučení na garnizónu) nebo přinejmenším dotváří charakter jednotlivých postav (Katzovy a Lukášovy fetiše). Těmto aspektům Švejka doposud nebyl věnován dostatek pozornosti, protože ta se upírala především na politické a humoristické vlastnosti románu. Věci Hašek řetězí na základě fyzického souvýskytu anebo, hlavně v případě Švejkova vyprávění, na základě analogie založené na takové vlastnosti objektu, která má v daný okamžik spíše nízkou kauzální relevanci. Vyprávění tak nepodléhá žádné čitelné hierarchii (jedinou výjimkou může být topografie, pokud by však Švejk neustále nebloudil) a opravdu sdílí něco s encyklopedií, jak upozorňuje Václav Paris.¹¹ I encyklopedie si ze svého předmětu pro účely řazení vybírá vlastně to nejméně podstatné, tedy zpravidla počáteční písmeno.

Tak jako jsou zaměnitelní jednotliví vojáci, může docházet i k jednoduché záměně věcí. Příkladem je nemožnost rozeznat „játra hovězí nebo játra pana majora“, nebo neschopnost vedení učinit základní racionální reflexi k překonání smyslového zdání. To se týká například poručíka Duba,

¹¹ Václav Paris. Osudy a encyklopedie. In: PODHAJSKÝ, František A., ed. *Fikce Jaroslava Haška*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2016.

když ho Švejk umluví k tomu, aby vypil špinavou vodu z močůvkou zaplavené studny, tvrdě, že se jedná o nesmírně zdravou vodu minerální. Podstatným rysem takového rozlišování je samozřejmě vojenská příslušnost. K rozlišování slouží uniformy a nášivky označující hodnosti. Hašek líčí toto zanícené *čtení uniforem* výsměšně, když je Švejk zajat a přes všechnu snahu se mu nedaří vysvětlit, že to, že na sobě má nepřátelskou uniformu *neznamená*, že stojí na straně nepřítele. V případě uniforem se o zaměnitelnosti dá mluvit ve dvou ohledech. Jedním případem je, když se střídá jejich „náplň“, druhým, když jsou prázdné. Na tom, kdo je v uniformě totiž nezáleží. Vzpomeňme Švejka, kterého vyrazili z garnízány v uniformě vytahané a děravé. Směšně působí i úzkostlivá snaha vrátit staré uniformy do oběhu. Prázdné uniformy se na druhou stranu stávají součástí ostatního odpadu a haraburdí:

všude se válely jímký na patrony, plechové prázdné krabice od konzerv, cáry z ruských, rakouských i německých uniforem, části rozbitých vozů, zakrvácené dlouhé pruhy gázových obvazů a vaty. (Hašek 1962b: 140)

Všechny tyto předměty mají společné dvě věci. Za první je to jejich odvrženost. Za druhé, což je mnohem podstatnější, že dříve sloužily jako pouzdra. Zřetelně se jedná o relikv 19. století, jak o něm píše Walter Benjamin: „Pouzdro je mezní formou příbytku. Devatenácté století toužilo po obydlí jako žádné jiné.“ Není náhoda, že Švejk se neustále svléká a obléká a vůbec mu to nedělá potíže. Nelpí totiž na svém pouzdře. Benjamin tímto nekončí: „Příbytek [devatenácté století] pojalo jako pouzdro na člověka, do kterého jej s veškerým příslušenstvím uložilo tak hluboko, až to člověku připomene vnitřek pouzdra na rýsovačce, kde nástroj se všemi svými náhradními díly leží uložen v hluboké, zpravidla fialové sametové dutině. Čemu všemu devatenácté století nevymyslelo pouzdra! Kapesním hodinkám, pantoflům, kalíškům na vejce, teploměřům, hracím kartám – a pokud chyběla pouzdra, tak chrániče, povlaky, pokrývky a potahy.“¹² Vyprázdněná pouzdra a věci zbavené funkce, věci ukradené a věci nevhodně užitě, zaměnitelní lidé a věci naopak pečlivě strážené, postavy generické, ale i postavy velmi specifické, lidé, se kterými je zacházeno jako s věcmi, a věci, kterým je prokazováno mnohem více respektu než člověku. Subjekty v roli objektů. Takový kategoriální rej entit je nedílnou součástí románu, přesto byl dodnes povětšinou zastíněn mnohem obecnějšími úvahami.

¹² Benjamin, W. *Teoretické pasáže*. Praha: Oikoymenth 2011, s. 203.

3. 2. 3 *Vítězství Rakouska lezlo z latríny*

Nesporně důležitým a často se opakujícím principem je relativizace mocenských symbolů pomocí přirovnání k odpadkům, které jsou mnohdy tělesného, nebo alespoň nějak nízce materiálního původu. Pro vojáky v románu je tak mnohem důležitější zakouřit si, než poslouchat řečnění duchovních: „Boha úplně zastrčil do ústraní malý špaček, válející se beznadějně v plivátku nebo někde na zemi v prachu.“ (Hašek 1962a: 78) Jindy zase náboženský symbol slouží jako popelník: „Po pravé straně na stole stál krucifix z napodobené slonoviny, se zaprášeným Kristem, který se zoufale díval na podstavec svého kříže, na kterém byl popel a oharky z cigaret.“ (Hašek 1962a: 355) Religiózní oltářová malba je popisována jako sportovní výjev: „Syn boží naproti tomu byl veselý mladý muž s pěkným bříškem, zahaleným něčím, co vypadalo jako plavky. Celek dělal dojem sportmana. Kříž, který měl v ruce, držel s takovou elegancí, jako kdyby to byla tenisová raketa.“ (Hašek 1962a: 122) Případně slouží karetní hra vojáků jako metaforické rozšíření válečných aktivit vladařů: „A zatímco zde přebíjeli krále kočičákem, daleko na frontě králové mezi sebou přebíjeli se svými poddanými.“

3. 2. 4 *Nabodnutý na hloupou výhybku, bojechtivý kaprál*

Poslední navržená skupina motivů není tak zajímavá po rétorické stránce, jako spíš po stránce vizuální. Jedná se o výjevy drastických událostí, v horších případech pak o jejich glorifikace ze strany samotných vojáků. Čteme četná líčení takovýchto výjevů: „A jeden mrtvej, kerej ležel nahoře na dekungu nohama dolů, kerýmu při forikungu šrapák utrlh půl hlavy, jako by ji seříz, ten se v tom posledním vokamžiku tak podělal, že to z jeho kalhot teklo přes bagančata do dekungů i s krví.“ (Hašek 1962a: 317) Nebo se dozvídáme o plakátu vylepeném na nádražní budově, který „znázorňoval, jak rakouský voják připichuje vyjeveného vousatého kozáka ke zdi.“ (Hašek 1962b: 75) V tomto ohledu nejkonzentrovanejší je ale kancelář auditora Bernise, jejíž zdi jsou polepeny fotografiemi, které zobrazují výsledky svědomité práce císařské armády:

Byly to fotografie různých exekucí, provedených armádou v Haliči i v Srbsku. Umělecké fotografie s vypálenými chalupami a se stromy, jejichž větve se skláněly pod tíhou oběšených. Zejména pěknou byla fotografie ze Srbska s pověšenou rodinou. Malý hoch, otec i matka. Dva vojáci s bajonetem hlídají strom s popravenými a nějaký důstojník jako vítěz stojí v popředí a kouří cigaretu. Na druhé straně v pozadí vidět polní kuchyň v práci. (Hašek 1962a: 88)

Samotný způsob podání je samozřejmě od obsahu neoddělitelný. Všímáme si především břitké jazykové ironie: *pěkná* fotografie, vojáci *hlídají* strom s popravenými, důstojník je *vítěz*. A to všechno, když opodál se vaří.

Ačkoli nás v tomto oddíle zajímal především vizuální potenciál textu, nemůžeme ztratit ze zřetele ani jeho obraznost a figurativnost. Je to právě způsob, jakým Hašek mísí v jednom obraze vysoké s nízkým, jakým pracuje s intertextovými aluzemi a – a to především – jakým způsobem funguje jeho metaforika.

3. 3 Styl a lexikum

Jak už bylo naznačeno, podstatnou součástí Švejka je neuspořádanost, a to jak na rovině tematické, tak i lexikální a stylistické. Na způsob, jakým Švejk *vykotlává* autoritu německých *befělů* a citací z evangelií tím, že je všemožně komolí, upozorňoval již Pokorný. Všeobecně známá je Haškova komplikovaná syntax. Hlavním důvodem je fyzická povaha řeči, která upřednostňuje svůj pohyb na úkor gramatické správnosti. To se projevuje zejména vícenásobně rozvitými souvětími, kde se nutně objevují jevy systémově nestandardní: anakolut, zeugma, atrakce.

V lexiku kromě slangu a novotvarů najdeme velké množství slov i vět německých, maďarských i ruských. V případě některých pasáží můžeme mluvit o makarónském textu. Nestandardní slangové výrazy a slova cizí od sebe můžeme jen těžko oddělit. Velká většina slangových výrazů ve *Švejkovi* totiž pochází z němčiny, případně z ruštiny a mnohdy je vůbec nemožné říct, zda se jedná o slang, tedy slovo nestandardní, nebo o slovo standardní, jehož původ je ale na první pohled zjevný. Spolu s fenomenology můžeme říct, že vojáci v románu, a mezi nimi samozřejmě i Švejk, používají prostě slova, která jsou po ruce, nicméně je mnohdy (a s velkou chutí) počest'ují. I zde je patrná výše navržená zaměnitelnost, v tomto případě se jedná o synonymičnost, tedy zaměnitelnost slov.

Hojně se v románu vyskytují nadávky a klení. A to opět ve více jazycích. Podobně jako to popisuje Bachtin, mají i zde nadávky obrodný charakter a velmi často se jedná o pojmenování velmi obrazná a dlouhá: „Vy lumpové, vy padouchové, neřádi, hyeny skvrnitý, tak bych vám chtěl kvůli tomu psovi všem napařit ajnclíka, rozsekat vás na nudle, postřílet a udělat z vás kapra na modro.“ (Hašek 1962a: 21)

Hojně je užívání názvů: toponym, všelijaké výčty, ať už ve volném pojetí v toku vyprávění, když Švejk peskuje Balouna (Hašek 1962b: 99), nebo úzeji, když je prezentován seznam knižních titulů, které si dopředu připravil kadet Biegler, aspirující válečný spisovatel (Hašek 1962b: 45).

3. 4 Švejkův vzhled

Popisy vzhledu Josefa Švejka můžeme rozdělit do tří kategorií. První zahrnuje jeho tělesné charakteristiky, druhá subjektivní popisy ostatních postav a třetí fyzický stav a oblečení. V případě, že se jedná pouze o výčet prvků, který je sdělován některou z postav, ale přece nechává jen minimální prostor pro subjektivnost, řadíme ho do kategorie tělesných charakteristik. Následující analýza je zaměřena výhradně na informace, které mohou tak či onak korigovat proces inference při ilustrování textu. Nezajímá nás proto například, že byl Švejkův bratr profesor.

O Josefu Švejkovi víme, že má modré oči (Hašek 1962a: 24), silná stehna a zavalitou postavu (Hašek 1962a: 169), která je spíše menší, souměrný obličej a nos, bez zvl. znamení (Hašek 1962a: 258). Uši jsou zakrojené a velké (Hašek 1962a: 281).

Napříč celým románem je Švejk líčen pomocí celé škály označení. U vypravěče většinou převažuje dobrák, nadřizení ho mají většinou za vychytralou bestii nebo hovado. Například z přirovnání k řeckému bohu zlodějství (Hašek 1962a: 367) by se sice nějaký závěr udělat dal, na druhou stranu se domníváme, že v takovém přirovnání je přinejmenším stejně důležitý intertextuální odkaz a naznačení povahy postavy než informace o skutečném vzhledu. Když pak poručík Dub tvrdí o Švejkovi, že podle vzezření je mdlého rozumu (Hašek 1962b: 78), říká toho víc o svém vnímání než o samotném Švejkovi.

Svlékání a oblékání je pak jedním z nejdůležitějších motivů románu. Ačkoli by analýza uniforem a uniformity vydala na samostatnou studii, budeme se zabývat výhradně hlavní postavou. Jako některé další postavy (např. polní kurát Katz, jednoroční dobrovolník Marek nebo nadporučík Lukáš) je si i Švejk vědom svém uniformy jako převleku, vesele se s ní ztotožňuje, ale nezakládá si na ní (na rozdíl od kadeta Bieglera nebo poručíka Duba). V prvním díle, V zázemí, se Švejk hned několikrát ocitá nahý, obnažený, a to za účelem lékařského vyšetření. Mezitím donutí paní Müllerovou, aby mu sehnala vojenskou čapku a rekrutskou květinu. Zde Hašek nezapomene zmínit „frantíka“, malý odznáček s iniciálami Františka Josefa. Je zjevné, že uniformy měly i pro samotného autora významotvorný rozměr.

Na garnizóně se Švejk stává dvacátým mužem ve špinavých podvlíkačkách v cele šestnáct pod přísným dohledem. Když je propuštěn z garnizóny, jeho civilní šaty i vojenská čapka jsou ztracené. Namísto toho je mu přidělen starý vojenský úbor,

který patřil nějakému břicháči a o hlavu většímu, než byl Švejk.

Do kalhot, které měl na sobě, byli by se vešli ještě tři Švejkové. Nekonečné faldy od noh až přes prsa, kam až sahaly kalhoty, mimovolně způsobovaly obdiv diváků. Ohromná blůze se záplatami na loktech, zamaštěná a špinavá, klátila se na Švejkovi jako kabát na hadrošovi.

Kalhoty visely na něm jako kostým na klaunovi z cirku. Vojenská čepice, kterou mu též na garnizon vyměnili, šla mu přes uši. (Hašek 1962a: 94)

Obludnost Švejkova vojenského obleku, který pravděpodobně zdědil od mrtvoly, ostře kontrastuje se slávou a nadšením, s jakými se do války vydával.

Následuje další sled měnění masek, když si Švejk po cestě na frontu zkouší ruskou uniformu u rybníka a je při tom přistižen. Na sobě má ruský plášť a na hlavě furažku. To až do doby, kdy je mu ve složitém procesu přidělen nový rakouský mundúr (Hašek 1962b: 253). Je patrné, že *Švejkovi*, na rozdíl od vyšších hodností, nezáleží co na sobě má. Neřídí se významem, který uniforma má ve vymezeném symbolickém systému. Uniformy pro něj nejsou znaky, ale prostě kusy látky různé barvy a stříhu.

V analýze jednotlivých děl se u obou ilustrátorů zaměřím na a) výběr motivů, b) charakter výtvarného stylu.

4. Groszův Švejk

4. 1 Nástin vývoje Groszova stylu

Grosz byl jedním z nejangažovanějších německých umělců válečných a dvacátých let, ne-li přímo tím nejangažovanějším. Prošel klasickým kreslířským drilem na drážďanské Akademii umění (Grosz: 55), ale poměrně záhy se od něj odvrátil. Co následovalo má dvě doplňující se vysvětlení. Na jednu stranu je důležité si uvědomit, že Grosz byl skoro o generaci mladší než první expresionisté a tím spíše symbolisté. Cesta k odmítnutí klasických kresebných metod tedy byla vyšlapána. Na stranu druhou musíme vzít v potaz Groszovo zalíbení v negaci a jeho – podle mnohých stylizovanou – misantropii a nenávist ke všemu, co zapáchalo „měšťáctvím“.

Groszovy rané kresby připomínají drápání drátem: svou výtvarnou metodu prý hledal na záchodcích v zaplivaných hospodách, maje za to, že jedině tvorba obyčejného, nazlobeného člověka může být skutečně bezprostřední. Nejskvěleším případem takové kresby je *Pandemonium: srpen 1914*, která zahrnuje všechno podstatné. (Obr. 2) Drápanou linku, futuristicky zborcenou perspektivu, prostor zahlcený postavami a žíravou protiměšťáckou kritikou. Takto výtvarně výrazného Grosze už nikdy neuvidíme.

První zásadní zlom přichází na začátku dvacátých let, kdy se Grosz dává do služeb komunistické propagandy v Německu. Svou kresbu zodpovědně zjednodušuje a činí ji čitelnější. Ve všem je patrný ohled na „obyčejného člověka“, ale i na komunistické kritiky, kteří v jeho divokém stylu spatřují mnohé symptomy dekadence buržoazního umění. Groszův styl je samozřejmě i v rámci toho, co zde vymezujeme jako tři rozdílná období, proměnlivý, pro zkratku ale můžeme říct, že střední období dobře vystihují kresby právě ze sbírky *Hintergrund* určené pro Piscatorovo divadlo. Blíže se jim budeme věnovat v analýze níže, pro teď stačí říct, že se jednalo o kresby se srozumitelným satirickým námětem a důsledně zvažovanou čitelností.

Poslední velká změna nastává, když se Grosz stěhuje do Ameriky. Amerika je jeho dlouholetým snem a iluzí. Jako mladý četl *Maye* a podle své autobiografie se s ním dokonce setkal. Jeho nihilismus ho v Americe opouští, sarkastická nátura ale někde hluboko zůstává. Už od mládí snil, že se stane žánrovým ilustrátorem pro široké publikum, jeho útočnost vynucená německým prostředím glorifikujícím válku v něm ale pevně zakořenila. Nakladatelé mu vyčítají potemnělost. V Americe se jeho ostrá linka rozpouští v plošnosti akvarelu, malby jsou námětově přívětivější, mnohdy se jedná o žánrové obrázky, v horším případě o otupělou sociální kritiku země, o které si myslel, že v ní bude nevyhnutelně šťastný. S absencí terče se ale Grosz jen těžko vyrovnával. Jeho polarizované myšlení pevně zakotvené v evropském kontextu nebylo navyklé na pozitivní tvorbu, kterou mu umožňovala otevřenost, svoboda a snad i plytkost, kterým byl v Americe vystaven. Svou

minulost se během třicátých let snaží zobrazit v senzačních apokalyptických krajinách. Postupně se stále více věnuje především ženskému aktu, který ale mnohdy přerůstá v únavnou repetici vyšpulených ženských zadnic, nezřídka s vyšklebeným přirozením.

4. 2 Kontext Groszových ilustrací

V době, kdy Grosz pracoval na ilustracích pro Piscatorovo divadlo (adaptace *Osudů dobrého vojáka Švejka* měla premiéru 23. 1. 1928) (Merhaut: 94), už byl jeho styl oproti rané tvorbě přehledný, což si nesporně z velké části vynutila jeho snaha propagandou bojovat proti vzestupu nacistů. Neméně podstatné je, že své ilustrace zhotovil na základě scénáře, pamatuje navíc na svou nenávist vůči církvi a armádě. Kresb pro divadlo bylo podle Piscatora původně kolem 300. V nakladatelství Malik vyšlo samostatné portfolio s názvem *Hintergrund*, které obsahuje kreseb už jen 17. Jsme tedy ochuzeni o možnost zkoumat přímý vztah juxtaponovaného textu a obrazu jako v případě ilustrací knižních, přesto můžeme tento fakt, jak dále uvidíme, využít ve vlastní prospěch, abychom mimochodem upozornili na některé další okolnosti adaptace. Musíme však do jisté míry pominout to, že se vlastně jedná o interpretaci interpretace. Co nám tedy v Groszových kresbách zůstává, jsou mnohdy abstrakce motivů, které najdeme v románu. V následující analýze zjistíme, které motivy to jsou a jaké čtení textu podporují.

Ještě předtím ale musíme krátce uvážit, jaký vliv na Grosze mohla mít společná práce na divadelním představení, kam mířila a jakým způsobem se do ní Grosz zapojoval. Grosze jsme už výše zařadili do tradice expresionistů, velmi podstatné je i jeho působení v berlínské dada skupině (Grosz si říkal *Propagandada*). Odtud pramení jeho mnohdy drastické výjevy, obohacené o ostře satirické prvky. Svůj výtvarný rukopis hledal, jako mnoho jiných v té době, v projevech „lidové“ tvořivosti, zejména na záchodcích periferních hospod. Piscatorovo divadlo mělo zahrnovat promenádu mrzáků, vedle toho využívalo běžící pás, který měl rozhybat inscenaci založenou na velmi pohyblivém románu, a hlavně promítační zařízení, které Groszovy ilustrace promítalo jako trikový film na pozadí divadla. Ten byl podle Piscatora zásadní: „[C]htěl-li jsem vyhovět stylu, jež si námět vyžadoval, jsem se nemohl spokojit s naturalisticko-dokumentárním filmem. Také film se musel podřídit karikaturnímu, satirickému základu celého představení, a tak Grosz na můj podnět nakreslil politicko-satirický trikový film. V něm se loutky z armády, církve a policie začaly komicky a hrůzně pohybovat.“ (Merhaut: 91) A když Piscatorův tým potřeboval vyřešit konec nedokončeného románu, Grosz navrhol „skutečnou knock-out scénu ‚Všechno v troskách‘ nebo: všichni sedí kolem jako kostry s maskami smrti. Připíjejí si.“ Z toho je evidentní, že Grosz pojímal Švejka ještě vyhroceněji než samotný Piscator, který si poznamenal: „[Švejka] není jen vtipálkem, který nakonec přece jen

s věcmi a poměry souhlasí, ale velkým skeptikem, který svým zarputilým neúnavným souhlasem ve skutečnosti všechno popírá.“ (Merhaut: 93)

4. 3 Analýza Groszových ilustrací

Portfolio Hintergrund tvoří celkem 17 kreseb, které jsou doprovázeny návodnými názvy nebo přímo citacemi z románu. Soubor je vyvedený grafickou technikou litografie. Rozličná je i metaforika a míra expresivity. Grosz velmi často využívá metonymii a synekdochu, aby konkrétně vyjádřil abstraktní představu. Symbolika je přímočará. To vše je způsobeno tím, že kresby v portfoliu mají poměrně nízkou syntaktickou plnost. To znamená, že Grosz na kresbách snáší vedle sebe a kombinuje symboly, které už svůj význam mají. Za všechny je to symbol „§“, který v Groszově pojetí představuje zákony jako nástroj násilí. Některé kresby tak připomínají diagram, na kterém jsou využívány symboly, jejichž význam byl definován už jinde.

Podobným motivem, jako je znak paragrafu, je i kostra a lebka, které se několikrát na jedné kresbě vedle písemného znaku vyskytují. Grosz tak vytváří metaforickou souvislost mezi institucí zákona a smrtí, případně je tomu všemu nasazena císařská koruna, jako na kresbě „Wir sind zum gehorchen geboren“. Je to v tomto případě původ obrazů v pojmu, co dělá kresby čitelnými.

V souboru jsou ale i kresby, které jsou takových čitelných ikon víceméně prosty. Na nich najdeme postavy, které se dopouštějí fyzického násilí. Ve *Švejкови* najdeme zmínku o fyzickém násilí mnoho. Většinou se ale jedná o svědectví vyprávějících a násilí není nijak rozsáhle tematizováno ani vypravěčem. Pokud ano, tak většinou s věcností soudního zápisu nebo naopak s nadsázkou. Nejvýraznější takovou kresbou je kus nadepsaný „In drei Tagen sind sie felddienstfähig!“. Mučená postava je v divadelnickém aranžmá vysazena doprostřed obrazu a svírá ji množství rukou. Motivem je nevybíravá „oprava“ vojáků a jejich návrat do služby, což je v románu zasazeno do prostředí garnizóny. Velký prostor vůbec dostává obličejová mimika, jako můžeme vidět v případě německého a rakouského důstojníka, kteří se drží za ruce a představují tak politické spolčení dvou monarchií.

Na druhou stranu portrét samotného Švejka bychom tradičně mohli nazvat realistický. Podle hranatého nosu a mohutné brady natlačené pod límec se očividně jedná o Maxe Pallenberga, který postavu Švejka u Piscatora hrál. Zdá se dokonce, že Švejkův kresebný portrét mohl vzniknout podle fotografie. (např. Merhaut: 101) Grosz se na Pallenbergovi nedopouští žádného zkreslení proporcí, jen čapku mu naráží hlouběji do čela.

S ohledem na symbolickou funkci se ale zaměříme na tři kresby, které jsou výtvarně komplikovanější než kresby paragrafů, zároveň je ale jejich symbolika natolik hutná, že si ve své době vysloužila nemalou pozornost. Jedná se o kresby nazvané „Seid untertan der Obrigkeit“ (Obr. 3), „die Ausschüttung des heiligen Geistes“ (Obr. 4) a „Maul halten und weiter dienen“ (Obr. 5). Za

tištěné vydání „blasfemických“ kreseb hrozilo Groszovi a Herzfeldovi, který nakladatelství Malik vedl, podle paragrafu 166 německého trestního zákoníku až tři roky vězení. (Mikš: 149) Na těchto třech kresbách si ukážeme, jaké pasáže Piscatorovu partu pravděpodobně inspirovaly a jak je četli.

Na první ze jmenovaných kreseb vidíme synekdochu dvou mocnářství, zastoupenou vojáky, kteří se drží za ruce a metaforicky tak stvrzují spolčení. Za nimi vidíme opět těsné spojení upadlého práva a smrti, „personifikované“ smrtkou. Představitel církve balancuje s křížem na nose. Trojice tradičních institucí, tedy monarchie, církev a právo, jsou zde vyobrazeny jako postavy, to vše doprovázeno biblickým citátem „Seid untertan der Obrigkeit“. Jedná se o silně abstrahovanou kresbu. Nikde v románu takto koncentrovaný kritický obraz institucionální moci nenajdeme a můžeme říct, že je poplatný (i dobově) velmi rozšířenému politizujícímu čtení *Švejka*, podobně jako desítky dalších výkladů, které za necelých sto let od jeho napsání vznikly.

Proporčně nejrozsáhlejším popisem církevní praxe jsou určitě 10. a 11. kapitola prvního dílu románu, kdy Švejk slouží u vojenského kaplana Otto Katze. Grosz mši umísťuje do interiéru, kaplan něco křičí jako v křeči. Z úst mu tryskají zbraně, válečné nadšení. Pokud přistoupíme na to, že kaplanu Katzovi je věnováno v románu tolik prostoru, abychom tyto části textu považovali za referenční, zjistíme, že při líčení mše na konci jedenácté kapitoly se nic takového ani vzdáleně neříká. Mše je v duchu moderní vojenské taktiky krátká a kaplan se s vojáky loučí slovy: „Nebudu vás dlouho zdržovat a přeji vám všechno nejlepší.“ Katz, protože je opilý, zapomene si přivést ministranta a na poslední chvíli požádá Švejka, aby se funkce ujal: „Vypadalo to jako indiánský tanec kolem obětního kamene, ale dělalo to dobrý dojem, zaplašujíc nudu zaprášeného smutného cvičiště s alejí švestkových stromů vzadu a latrínami, jejichž vůně zastupovala mystickou vůni kadidla gotických chrámů. Všichni se náramně bavili.“ (Hašek 1962a: 123) Na rozdíl od Haška, u kterého připomíná gotické chrámy jen zápach latrín, umísťuje Grosz do pozadí kresby něco, co skutečně připomíná gotický oblouk a přetahuje tak celou scénu do schémat dekadentů. V úvahu samozřejmě připadá ještě mše feldkuráta Ibla nebo duchovní útěcha kuráta Martince. Ani Ibl ani Martinec ale nedostanou v románu tolik prostoru. Přesto si v krátkosti připomeneme Iblovu řeč, protože se skutečně jedná o válečnou propagandu s historizujícím základem: „S roztráštěnými údy na poli cti pocíťoval zraněný praporečník Hrt, jak na něho hledí maršálek Radecký. Hodný zraněný praporečník ještě svíral v tuhnoucí pravici zlatou medaili v křečovitém nadšení.“ Vážnost celé mše je ale ještě před svým začátkem opět postavena na tělesnou rovinu, když je kurát Ibl popsán jako alternativa gulášových konzerv.

Poslední ze tří podrobněji analyzovaných kreseb byla v trestním procesu nejproblematictější. Využívá klasičtější křesťanskou ikonografii, ale obohacuje ji o rekvizity z válečné fronty. Jedná se o obraz skutečně silný, jemuž předcházela zajímavá úvaha, kterou Grosz využíval i při své obhajobě

během trestního procesu. Grosz se prý hájil tím, že se při čtení scénáře zamýšlel nad tím, „co by se asi stalo, kdyby Kristus přišel do zákopů první světové války a začal zde hlásat lásku a bratrství. Také on by vyfasoval vojenské holínky a plynovou masku a bylo by mu nařízeno, aby ‚držel hubu a sloužil‘.“ (Mikš: 150) Celá obhajoba byla vystavěna velmi racionálně. Využívala Kristovo mučednictví, aby upozornila na vnitřní zvrácenost zneužívání náboženství pro dosažení moci a nutnost jeho kontinuální obrody zevnitř. V tomto smyslu je Grosz „křesťanštější“, než se mohlo tehdejšími německými autoritám zdát. Neútočí na osobu Krista, ale aktualizuje jeho příběh skrze netradiční aktualizaci křesťanské ikonografie, jež je možná šokující, ale ne urážlivá. Navíc se zde velmi věrně drží původního textu. V románu čteme: „„Kristus pán byl taky nevinnej,“ řekl Švejk, „a taky ho ukřižovali. Nikde nikdy nikomu na nějakým nevinným člověku nezáleželo. Maul halten und weiter dienen, jako říkali nám na vojně. To je to nejlepší a nejkrásnější.““ (Hašek 1962a: 21)

Nakonec musíme připomenout, že převážná část kreseb se do dochovaného portfolia nedostala. Piscator mluví o své představě takto: „Vše mělo směřovat k nápadnému přehlednému rozlišení typů a přehánění jednotlivých postav do klaunské symboliky.“ Svým důrazem na „loutkovitost“ lidí se blíží romantické grotesce. Můžeme si tedy pouze představovat desítky všelijak zpotvořených postav, jak se míhají na pozadí scény ve stroboskopu promítačky. Dochované kresby jsou už už pouhým fragmentem díla, vycházejícího z představy dynamické karnevalové defilace proporně i typově rozmanitých postav. Takovému ztvárnění se z probíraného portfolia nejvíce blíží kresba *Das ganze Volk is eine Simulantenbande*, která právě takovou typovou rozmanitost – převážně však vytáhlých, kloubovitých postav – zobrazuje.

5. Ladův Švejk

5. 1 Nástin vývoje Ladova stylu

Lada byl zejména během minulého režimu znám takřka pouze pro svou „lidovou“ tvorbu. Snad tehdy došlo ke dvěma podstatným zkreslením. Potlačeno bylo jeho anarchistické, secesní období (Obr. 6), upozaděn byl i fakt, že Lada se nikdy se sovětským komunismem, na rozdíl například od Grosze, neztotožňoval. Jeho tvorbě se ale nedostávalo úplného pochopení ani v době, kdy známá část jeho díla teprve vznikala. Poměrně záhy po válce se začal věnovat malbě, která ho později měla proslavit mezi širokou veřejností, na kterou především svou tvorbu směřoval.

Co do obsáhlosti je dílo Ladova prvního období menší než soubor díla, které je dnes jako ladovské rozeznáváno. Například ve stručné Ladově monografii Václava Formánka z roku 1980 je nejstarší vyobrazená malba z roku 1929. Lada ale publikoval veřejně už od roku 1904 (Pečinková: 30). Je ale klíčové pro pochopení změny, kterou jsme naznačili výše. Ladova práce anarchistického propagandisty a humoristického kreslíře je pevně vrostlá do výtvarného stylu tehdejší secese. V nultých letech minulého století nenajdeme v našem prostředí výraznější proud. Na přelomu let desátých a dvacátých ale Lada začal dospívat ke stylu, který byl v jistém smyslu avantgardnější než avantgardy, protože se v době uměleckých programů už programy nezabýval. O možném vysvětlení proměny, která v Ladově díle nastala, promluvíme více v poslední, komparativní části.

5. 2 Kontext Ladových ilustrací

I Ladovy ilustrace vznikaly už bez vědomí autora románu. Jedinou ilustrací, kterou Hašek znal, byla postava Švejka nakreslená pro přebal prvních sešitových vydání v roce 1921, která se od konečné Švejkovy podoby v Ladově podání podstatně lišila. Soubor ilustrací, které později budou s románem tak úzce spojovány, vycházel v letech 1923–1925 rovněž v sešitech, společně s Ladou vybranými a korigovanými pasážemi textu. Bylo jich více než 500, a přece se nejednalo o konečné číslo. (Pečinková: 46) Není tedy pravda, že Hašek Ladovy ilustrace schvaloval, nebo se mu dokonce líbily. Skutečně znal pouze jedinou, na které Švejk ještě nedostal malé, baculaté tělo. Naopak vidíme čahouna, jak si zapaluje dýmku a kolem něj vybuchují granáty, jejichž trhavost znázorňují ostré čáry, které v pozdějších ilustracích nenajdeme. (Obr. 7) V následující analýze pracujeme s vydáními z počátku padesátých let, kde najdeme ilustrace v nejširším zastoupení, ale ještě bez pozdějšího kolorování. Je úsměvné, že výtisky, v nichž je Lada uveden jako národní umělec, jsou vysázeny písmem Gill Sans, které pochází ze země z „nejimperialističtějších“, Anglie.

5. 3 Analýza Ladových ilustrací

Držice se Goodmanových termínů vysvětlených výše můžeme říct, že Ladovy ilustrace mají nízkou syntaktickou plnost. Díky koherentnímu stylu jsou vyjadřovací prostředky dané. Výtvarný styl se tak stává v rámci schématu do jisté „neviditelným“ (podobně, jako čtenář nevnímá samostatná písmena jakožto symboly, když čte). To Ladovi umožňuje přejít problém výrazu a soustředit se v první řadě na znázornění vztahů a dějů.

Nutno říct, že Ladovy ilustrace jsou dějově mnohem konkrétnější a méně obecné než Groszovy. Pokud zobrazují nějakou armádní nebo mocenskou hierarchii, pak se nejedná o metaforu, ale o vztah dvou postav, které jsou si v obraze rovny. Převážná část kreseb totiž vůbec většinou dodržuje velmi jednoduchou perspektivu bočního až tříčtvrtěčného profilu. (Obr. 8) Až postupně Lada doplnil i kresby celostránkové, které tento princip nedodržují a využívají i třetí rozměr hloubky. (Obr. 9) Tato zjednodušená, dvourozměrná perspektiva ani neumožňuje nějakou zásadnější hierarchizaci. Muselo by se jednat o posun po vertikále, který má tradičně právě hierarchizující konotace. Druhým možným řešením by byl rozdíl ve velikosti figur. Nic takového ale v ilustracích nenajdeme, všechny naplňují předem daný rozvrh, všechny jsou podtrženy tou stejnou silnou černou horizontální čarou.

U Lady jen těžko budeme hledat nějaká figurativní a obrazná vyjádření, jaká můžeme najít v hojně míře u Haška i u Grosze. Lada nevyužívá symbolů a ikon, ale gesta. Příležitostí k tomu, aby se uchýlil k obraznosti, má nespočet. Za všechny například pasáž, kde jsou úředníci metaforicky označováni jako „černožlutí dravci“ (Hašek 1962a: 44). Protože postavy na Ladových kresbách zřetelně vykonávají nějaké činnosti – rozmlouvají, popíjejí, perou se nebo láteří – jsou mnohem blíže Haškově dějovosti než jeho rozmanitých jazykových rovinám. Zde se vracíme ke, z velké části umělému, problému překódování díla napříč rozličnými symbolickými systémy. Výše navržená metafora úředníků jako černožlutých dravců by například byla možná i u Lady – mnoho z jeho ostatních kreseb se takovou cestou personifikace a politické bajky vydává, přesto ji Lada ve Švejkovi vůbec nevyužívá. Podobně pak v Ladových kresbách vůbec nenajdeme jinak v románu hojně aluze k náboženské symbolice.

Na rozdíl od románu u Lady není explicitně přítomné ani fyzické násilí a všeprostopující nemoci, zranění, rozklad a smrt. Pokud nějaký náznak násilí vidíme, zpravidla není fyzické nebo se k němu teprve schyluje: někdo na někoho křičí, někdo někoho honí (někdy dokonce s bejkovcem v ruce), nebo nanejvýš někdo někoho odněkud vykopává. V tomto ohledu, i s přihlédnutím k mnohokrát rozebírané mocenské disproporcii zobrazované v románu, je u Lady stěžejní motiv konfrontace. I ten je jaksi podepřen prostorovými možnostmi jeho stylu. Jedná se nicméně o nejčastější uspořádání jeho ilustrací a koresponduje se zmiňovanou převahou dějovosti jeho kreseb. V převrácené logice tak v mnohých případech slouží text jako ekfráze obrazu: pomocí postav jsou

vyjádřeny základní prostorové vztahy a typizovaná gesta, ale veškeré dějové rozpočívání figur náleží textu.

Jak jsme řekli, Lada zdůrazňuje konfrontaci, mnohdy mírumilovnou, ale častěji ve fázi zneužívání převahy. Přesto zůstává mnoho prostoru i pro jiné aktivity, které rozhodně sporům pouze nesekundují, ale spíše jedny pozvolně přecházejí v druhé a naopak. Mluvíme o posedávání, pokuřování, jezení a popíjení, se kterým je těsně spjato polehávání a pospávání. To všechno jsou projevy základních tělesných potřeb. V těchto intencích Lada nevynechává ani vylučování, obzvlášť, když má komickou funkci. Proto můžeme vidět kadibudku stráženu dvěma vojáky (Hašek 1951: 42) nebo Švejka, jak sedí se staženými kalhotami na latríně a rozmlouvá s generálmajorem (Hašek 1952b: 83). Z aktivit méně tělesných nechybí ani hra v karty, jejíž vyobrazení provází každý z dílů.

Na to nejpodstatnější je redukován i soubor rekvizit. Ty v zásadě korespondují s činnostmi, o kterých byla řeč v minulém odstavci. Bez problému můžeme podat demonstrativní výčet, aniž bychom se dopustili zkreslení: uniformy, zbraně, stohy papíru, papírové zprávy a kalamář, nádoby, kuřácké propriety, zvířata živá i mrtvá, základní nábytek (stůl, židle, pohovka, postel), odznaky, rámované obrázky a kresby na zdech. Uniformami a vojenskými hodnostmi, které na nich jsou, se nemusíme nijak obšírně zabývat, protože ve zjednodušené formě kopírují rozlišení nastolené jinde. Zbraně jsou většinou v klidové poloze, meče visí u pasu, pušky přes rameno. Výjimkou, kdy zbraně hrozí, je, když poručík Dub na Švejka míří revolverem (Hašek 1952b: 134) a zmíněná scéna hlídání kadibudky. Stohy papírů, psané rozkazy a kalamáře upozorňují na grafocentrický princip řízení armády. Ten je v románu komicky překonán, když písecký rytmistr zavrhně zprávu strážmistra z Putimi, ale hned na to posílá Švejka do Českých Budějovic se zprávou novou. Složení kategorie nádob je jednoduché, jedná se v podstatě pouze o hrnky (káva), sklenice a láhve (alkohol). Z rekvizit nás budou zajímat ještě kresby na zdi. Po formální stránce jsou ještě mnohem jednodušší než postavy, jako by se v nich odrážela „lidová bezprostřednost“, po které tak toužil Grosz. Několik jednoduchých tvarů tvoří prase nebo oběšence (např. Hašek 1952b: 73).

Ladovy ilustrace Švejka jsou obrazy setkání a sounáležitosti, střetu a sporu. Zdůrazňují děj a dialog. Bezhlasně vyjadřují výslechy, vyjednávání a varování, o kterých se dočteme v textu. Neustálým opakováním motivu setkání tak postihují dějovost Haškova románu a zároveň jeho vypravěčský charakter doplňují o zobrazení. S určitou mírou opatrnosti ohledně použití takových termínů doplňují diegezi o mimezi. Neustále zmiňovaná „lidskost“, „milost“, „dobráckost“ nebo dokonce „naivita“ Ladových postav (označovaných spíše jako figurky), proponovaná nepozornými čtenáři v čele s Pytlíkem a utvrzená v běžném povědomí zejména filmy s Rudolfem Hrušínským, je součástí Ladova výtvarného rozvrhu a takové čtení je z velké části způsobeno asociací s Ladovou pohádkovou tvorbou. Všechny tyto vlastnosti, které jsou Ladově tvorbě připisovány jsou věci

exemplifikace, nikoli denotace. V poslední, komparativní části práce si mimo jiné vysvětlíme, jak k něčemu takovému mohlo dojít.

6. Komparativní část a možnosti čtení

Lada ve své autobiografii vzpomíná, jak s Haškem chodili do kina a smáli se lidem, kteří se schovávali pod křesla, když se k nim na promítacím plátně blížil vlak. Film na mnohé působil jako halucinační výjev a byl vnímán velice živě. Piscatorova inscenace, kde běžící pás doplňovalo hned několik přes sebe promítaných filmů, musela působit přímo zběsile. Groszovy rané kresby zahlcené pokřivenými postavami v perspektivě tehdy stále nezvyklé, které co do kompozice můžeme popsat termínem *horror vacui*, nemohly působit jinak. I v Čechách se už po válce dávno vědělo o kubismu a několik malířů ho zde rozvíjelo. Principy tradiční západní akademické malby orientované kolem dobře identifikovatelných perspektivních úběžníků byly dávno zbořeny. Stroboskopičnost futurismu a melancholické motivy dekadentů a expresionistů působily vzrušení, ale i úzkost.

Jak jsme upozornili dříve, i Lada začínal u ostře lomené a různě silné linky, která vycházela ze secesního ornamentu. V teoriích o ornamentu, jak je rozvíjí například Tomáš Jirsa¹³, se můžeme dočíst, že ornament vůbec není jen jakýsi přídavek, který by pouze doplňoval to, co je uvnitř. Jedná se o svébytný prostor, který na sebe naopak strhává pozornost a snižuje významnost opozice uvnitř-vně. Výrazná dynamika a proměnlivost secesní linky je důvodem – podobně jako v případě ornamentu, se kterým je secese nerozlučně spjatá – proč se hlavní pozornosti nedostává (nebo přinejmenším nemá dostávat) plochám, ale právě jejich hranicím. Naproti tomu čára Ladova rozhraničuje a jasně vymezuje vnější a vnitřní. Proto mohla tolika vykladačům připadat tak povědomá, příjemná, domácká. Připomeňme si, co říká Benjamin o pouzdru a příbytku: „Pouzdro je mezní formou příbytku. Devatenácté století toužilo po obydlí jako žádné jiné.“ Lada tedy v době avantgard (n. b. avantgardy ve dvacátých letech v Čechách nekončí, právě naopak!) nabídl veřejnosti dílo, které za a) nebylo určeno pro galerie, ale bylo distribuováno takříkajíc mezi lid, za b) jeho výraz byl srozumitelný, protože spíše než na formu kladlo důraz na obsah, a i ten se vesměs neustále opakoval. U Lady proto můžeme najít konstitutivní prvky mýtu, tedy strukturální uzavřenost a cykličnost. Nás ale přece jen zajímá více výtvarná stránka a její vztah k románu Jaroslava Haška.

Když jsme v metodologické části práce mluvili o kurátorské pozici umělce jako o jednom z definičních prvků modernismu, spojovali jsme takovou činnost s mnohostí výrazů. Už jsme si ale řekli i to, že Lada se na přelomu desátých a dvacátých let dal směrem opačným a do konce života rozvíjel dílo velmi specifické a zároveň v zásadě koherentní. Proč se tedy Ladovy ilustrace vedle Groszových jeví jako „milé“? Není to jen soudržnost umělcova díla. Na snadě je jeden z motivů, který jsme si naznačili výše, a to je motiv pouzdření. Na rozdíl od Groszových ostrých, křehkých tahů vytyčují silné tahy Ladova štětce obyvatelnější prostor. Těžko si v prvorepublikovém interiéru, kde

¹³ Jirsa, T.: *Fyziognomie psaní: v záhybech literárního ornamentu*. Praha, FF UK 2012.

jen sem a tam biedermeier doplní nějaká hranatá pepřenka zaklesnutá v slánce, dokážeme představit Groszovy nesmlouvavé kresby. Působily by asi podobně překvapivě, jako fotografie z fronty v důstojnické kanceláři, o které zde byla řeč.

Ladovi se totiž podařilo něco, k čemu se Grosz nikdy nedopracoval, ačkoli o tom podle mnohých indicií dlouho snil. Stal se lidovým autorem. V křehké analogii s estetickými a literárními teoriemi použitými v této práci překonal strukturalistické rozpory fenomenologickým přístupem. Zatímco Grosz kritizoval ve své práci „loutkovitost“ a „vyprázdněnost“, kterou kolem sebe viděl, na úrovni denotace, Ladovi se podařilo převést své téma na úroveň exemplifikace, tedy do formy, výtvarného stylu. A navíc se nejednalo o satiru ani jednoduchou kritiku.

V tomto kontextu stojí za zmínku, že polarita těchto přístupů nápadně koresponduje se čtením *Švejka* dvou spisovatelů, která měla v další haškologii nezanedbatelný význam¹⁴. Jedná se o eseje Sylvie Richterové a Přemysla Blažíčka. Přestože interpretace čtení svým vznikem uzavírá a adapte, která je sama dílem, čtení spíše otevírá, můžeme si z nich vzít určité ponaučení. Na jedné straně je Richterová, která se soustředí na významnost (politiky ve vztahu k jednotlivci, ideologie, řeči jako symbolického systému), na druhé straně Blažíček se svou apologií bezvýznamnosti a každodennosti. Grosz by se samozřejmě blížil Richterové a Lada Blažíčkovi.

My zde ale mluvíme o ilustraci, a to je přece jen stále jiný případ. Její role je v našem pojetí návodná, protože rozvíjí jen určité aspekty textu. Pokud bychom tedy četli *Švejka* podle Groszových ilustrací, patrně bychom si museli všimnout především pasáží, které popisují fyzické a mocenské násilí, naší pozornosti by jen stěží unikla metaforika, která se snaží upozornit na vztah znaků a ideologických systémů, ať už se jedná o náboženství nebo státní útvary. Určitě bychom se neubránili snaze zaměřovat pozornost na motivy války, utrpení a smrti. Ani ostře satirické vyznění kreseb by při četbě nezůstalo bez odezvy. Na druhou stranu by nám zřejmě unikaly principy každodenního setkávání a Švejkova podezřelá nezdolnost v takto nehostinném prostředí. Díky Kristovi s plynovou maskou bychom si ale možná lépe uvědomili i jeho pozici v daném historickém období a jednu nesmírně významnou paralelu.

Ladovy ilustrace nás vedou jiným směrem. Vlastně román nijak zvlášť neinterpretují a pohybují se ve vlastních předem daných souřadnicích. V tomto vymezeném rámci pak zobrazují jen to, na co podle vlastních pravidel stačí. Kromě do několika čar zjednodušené rakouské dvouhlavé orlice v nich nenalezneme žádné symboly ani metafory. Že se oproti Groszovi mnohem méně věnují válečným a násilným obrazům je pravda, tvrdit, že se jedná o ilustrace jednostranně milé až naivní je ale jasně dezinterpretací historických souvislostí jejich vzniku. Jejich nejobecnějším motivem je setkání lidí. Co v takovém případě udělá řeč, to už je ponecháno románu.

¹⁴ Na této dichotomii stála konference v Lipnici nad Sázavou z roku 2006, která dala vzniknout sborníku *Hašek a válka: Válka jako epochální otevřenost člověka světa*.

To jsou všechno záležitosti obsahu. S ohledem na výtvarný styl je potřeba vzít v úvahu v mnohem větší míře kulturní determinaci. Jak bylo řečeno, Grosz i Lada představují odklon od tradiční západní akademické perspektivy. Ernst Gombrich ve své knize *The Preference for the Primitive* popisuje tendenci, jejímiž představiteli naši dva (ale v zásadě všichni tři) umělci byli, a tou je odklon od mimetického, napodobovacího pojetí umění ve prospěch zjednodušení na úrovni kompozice, prostoru a perspektivy a významu světla a stínu. V čem se ale výtvarný styl těchto dvou umělců liší, je výběr archetypizujících výrazových prostředků. Gombrich ve své knize upozorňuje na analogii rétoriky a architektury, kterou využívali řečtí spisovatelé, aby vysvětlili některé jejich stavební podobnosti. Na jedné straně stojí řeč neuspořádaná, připodobněná ke stavbám, kde jsou na sebe neuspořádaně navršeny neopracované kameny, které všelijak trčí a jsou mezi nimi mezery. (Obr. 10) Na straně druhé jsou stavby z kamenů pečlivě opracovaných, které jsou vyskládány takovým způsobem, že překonávají zdánlivou fyzikální nemožnost takové konstrukce. (Obr. 11) Typicky se jedná o kupole, které právě takovou péčí vyžadují. V takové perspektivě vyvstává stylový rozdíl ilustrací, který je pro vnímání textu stěžejní. Groszovy ilustrace jsou složeny z ostrých tvarů, které trčí a jsou do sebe ostře a nestabilně zaklíněny. Ladovy ilustrace na druhou stranu využívají pouze základní tvary a v zásadě jednoduché, silné linie, které svůj obsah pevně zapouzdřují. Proto silně kontrastují s *výstavbou* Haškova textu v podobě, jakou jsme představili při výběru některých podstatných motivů, jako je nezavršenost, neuspořádanost, přečnávání, pouhý souvýskyt věcí nebo instrumentální nefunkčnost. Tento stylový aspekt s textem naopak sdílejí ilustrace Groszovy a ještě v mnohem větší míře jeho práce rané.

Ladovy ilustrace tak v kontrastu ke Groszovým poskytují mnohem větší míru *obyvatelnosti*. Zcela potlačují veškerou obsahovou abstrakci, pouze v minimální míře zobrazují násilí a upozadují mocensko-ideologické rozměry románu. Zároveň ztělesňují dva principy, které je k takovému charakteru předurčují. Stejně jako Groszovy kresby nestojí na mimetické zobrazovací tradici, to znamená, že potlačují perspektivní zkratku, práci se světlem a zaměření na detail. Navíc jsou zřetelně uspořádány pevnými liniemi, které nápadně korespondují s architektonickými principy bedlivě konstruovaných staveb, na které upozorňují řečtí rétoři. Proto poskytují bezpečné útočiště, příbytek chápaný jako ono benjaminovské pouzdro, před románem vystavěným především dějově a věcně, ale hlavně neuspořádaně. To je snad důvod, proč byly tolika vykladači a (ne)čtenáři románu dosud chápány jako bezbřeze milé a dobrácké.

7. Závěr

Poznávací funkce dvou probíraných souborů ilustrací se liší obsahově i stylově. Každý z nich vyzdvihuje jen některé aspekty románu, zatímco o těch ostatních mlčí. Díky čtení navrženému v první části vidíme, že vliv ilustrací na čtení textu je nesporný. Motivy a principy výstavby jednotlivých porovnávaných děl se liší v některých aspektech tak značně, že – i s ohledem na velmi vágní představu veřejné recepce díla – je patrné, že v případě mnohých čtenářů (ať se jedná o čtenáře sváteční, literární kritiky nebo filmové režiséry) došlo na základě juxtapozice textu a obrazu k nezanedbatelnému významovému usměrnění textu. Můžeme mluvit o dvou příčinách. První se vztahuje k Ingardenově teorii konkretizace literárního díla. Vysvětlit ji můžeme jako nepozornost k určitým významovým aspektům textu (především co do jejich proporcí v rámci celku) vlivem obrazového doprovodu. Druhá se váže k souvislostem dějin výtvarného umění. Tehdy je upozaděna role výtvarníka jakožto kurátora vlastního díla na úkor romantizující představy umělce, který je se svým dílem nějak metafyzicky nerozlučně spjatý, a v důsledku toho jsou zastíněny podstatné archetypizující, mýtovtvorné rozměry výrazových prostředků.

Ladovy ilustrace se staly svého druhu fetišem, kultovní ikonou, podobně jako tolik předmětů, které byly jako fetišistické v románu tematizovány. Staly se skutečným cílem čtenářských projekcí, a to jednak kvůli svému charakteru popsanému výše, jednak kvůli samotnému faktu, že se jedná o obrazy stojící vedle textu. Jak píše Mitchell: „Je-li písmo médiem absence a lsti, obraz je médiem prezenze a přirozenosti, které nás občas šálí iluzemi, občas silnými vzpomínkami a smyslovou bezprostředností.“ (Mitchell, s. 125) Nahlíženo rétoricko-architektonickou metaforikou navrženou s Gombrichem, široké čtenářské recepci uniká zásadní nesoulad ve výstavbě textu a Ladových ilustrací, což zřejmě zapříčinila slepota vůči Ladovu rozhodnému příklonu k amimetickému výtvarnému výrazu, který zároveň převrací naruby principy ornamentu a secesní linky (místo hranice zdůrazňuje Ladův ornament ztělesněný silnou, konzistentní čarou protiklad uvnitř-venku). Přítomnost takto nepochopeného obrazu pak jednoduše zastíní samotný text.

Jak by byl román vnímán a čten, kdyby vyšel například právě s Groszovými ilustracemi, je těžké si domýšlet. Možná by ani z politických důvodů vydáván nebyl, možná by byl zapadlý pořádně objeven až po revoluci jako dílo Klímova nebo Váchalova. Steklého filmy by ale patrně nevypadaly tak, jak vypadají, a možná by v nich ani nehrál Hrušínský, který je Ladovu Švejkovi podobný stejně, jako je podobný Groszův Švejk Pallenbergovi. S Groszem by snad na druhou stranu byla do románu projikována ostrá kritika moci a zdůrazněny ikonoklastický ráz románu a motivy přečnickování a neuspořádanosti, nahodilosti. Švejk by se patrně nestal maskotem turistických hospod, a pokud ano, rozhodně se obroušenými hranami. Česká kultura by možná přišla o další ze svých mýtů.

Čteno metaforicky obrazem, nemohla by se totiž schovat do malého prostoru Ladových čistých, sílných linií, které tak zřetelně oddělují vnějšek od vnitřku a poklidně nás navádí po jasně

rozhraničených plochách. Musela by se vyrovnávat s řezavými, ostře polámanými tahy Groszova štětce, které z kompozice ční podobně, jako z Haškova románu čouhají poztrácené předměty, jako z něj občas vytrčí osifikovaný paragraf nebo utržená holeň. Lada ale nechlácholil naivně. Vedle Haškem navršené suti vystavěl nová obydlí, věda, že cesta k nim vede přes trosky.

Zdroje

Prameny

HAŠEK, Jaroslav (1951): Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 2. díl, Na frontě. Praha: Práce.

HAŠEK, Jaroslav (1952a): Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 1. díl, V zázemí. 16. vydání (Praha: Práce).

HAŠEK, Jaroslav (1952b): Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. 3. a 4. díl, Slavný výprask a Pokračování slavného výprasku. (Praha: Práce).

HAŠEK, Jaroslav (1962a): Osudy dobrého vojáka Švejka I/II. (Praha: Československý spisovatel).

HAŠEK, Jaroslav (1962b): Osudy dobrého vojáka Švejka III/IV. (Praha: Československý spisovatel).

Odborná literatura

BACHTIN, Mikhail: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance (Praha, Odeon 1975).

BLAŽÍČEK, Přemysl: Knihy o epice: Naši, Švejk, Zbabělci (Praha: Triáda, 2014).

BENJAMIN, Walter: Teoretické pasáže (Praha: Oikoymenth 2011).

BENYOVSZKY, Ladislav, NOVOTNÝ, Jaroslav, ed.: *Hašek a válka: válka jako epochální otevřenost člověka světu* (Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2007).

DANEŠ, František: Text a jeho ilustrace, in *Slovo a slovesnost*. 1995, 56(3), 174–189.

GOMBRICH, Ernst: *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. (New York: Phaidon Press, 2006).

GOODMAN, Nelson: *Jazyky umění* (Praha: Academia 2007).

HOLLIS, Richard: *Stručná historie grafického designu* (Praha: Rubato 2014).

HUTCHEON, Linda: Co se děje při adaptaci, in *Illuminace*, 22, č. 1 (77), 2010, s. 23-57; přel. M. Kotásek.

INGARDEN, Roman: *O poznávání literárního díla* (Praha, Československý spisovatel 1967).

JANKOVIČ, Milan: *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace 1992).

KOSÍK, Karel. Kdo je Švejk: Hašek a Kafka neboli groteskní svět, in *Z dějin českého myšlení o literatuře* 3 (Praha, 2003), s. 103–112.

MERHAUT, Luboš, ed.: *Čtení o Jaroslavu Haškovi: ohledávání 1919-1948* (Praha: Institut pro studium literatury 2014).

MIKŠ, František: *Rudý kohout Picasso: ideologie a utopie v umění 20. století: od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru* (Brno: Barrister & Principal 2015).

MITCHELL, W. J. T.: *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci* (Praha: Karolinum 2016).

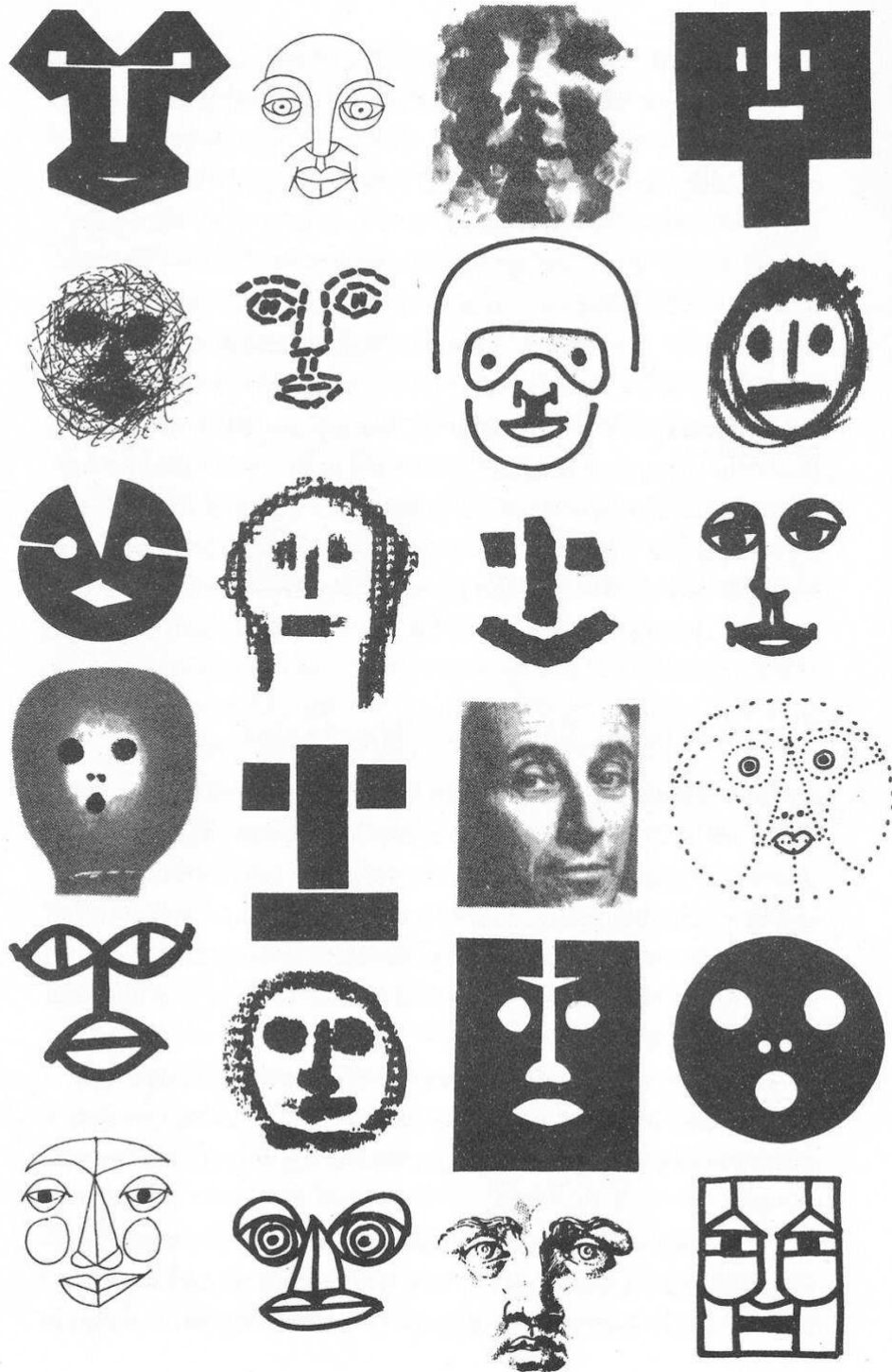
MUNARI, Bruno: Design as Art (London: Penguin Books 2008).

PEČINKOVÁ, Pavla: Obrázky Josefa Lady (Praha: Gallery 1998).

POKORNÝ, M.: Švejk - otázka techniky. Souvislosti: Revue pro křesťanství a kulturu, 2014, č. no. 25, s. 1-17.

PYTLÍK, Radko. Jaroslav Hašek a Dobrý voják Švejk: k 100. výročí narození Jaroslava Haška (Praha: Panorama 1983).

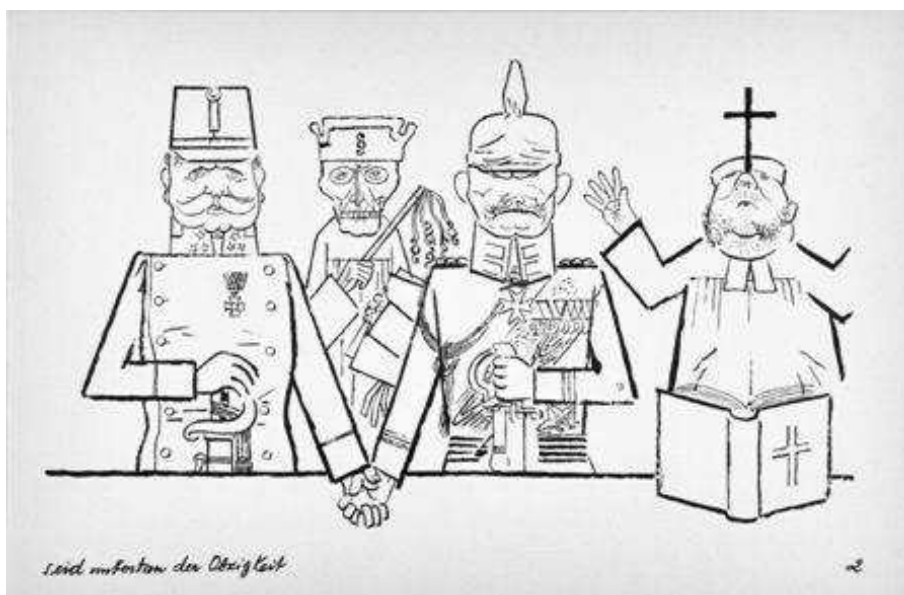
RICHTEROVÁ, Sylvie a Karel JADRNÝ. Jasnozřivý génius a jeho slepý prorok: Haškův Dobrý voják Švejk, in Slova a ticho: eseje o české literatuře. (Praha: Československý spisovatel 1991).



1. Bruno Munari: *Character building*, 1966.



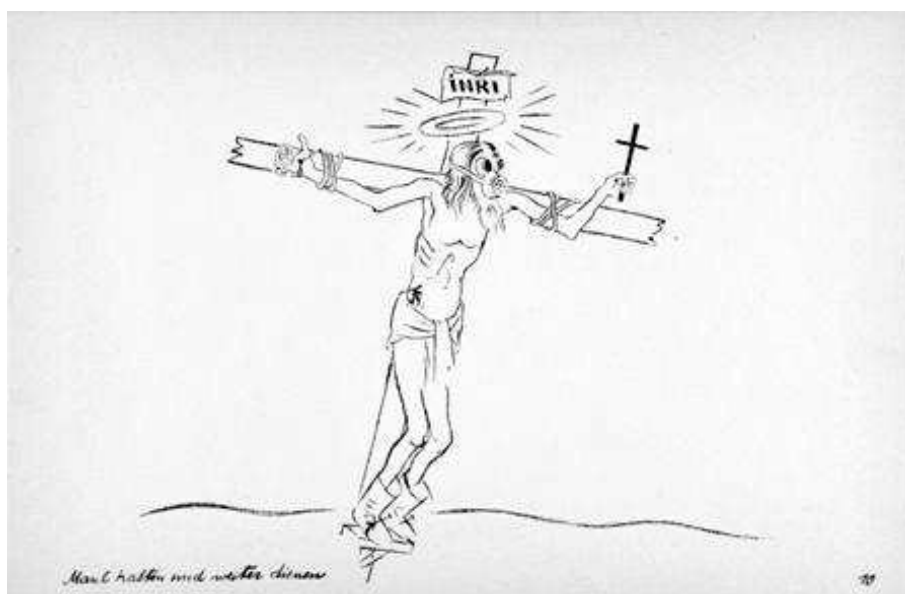
2. George Grosz: Pandemonium, srpen 1914, kresba, pozůstalost George Grosze, New York.



3. George Grosz: Seid untern der Obrigkeit, litografie, list č. 2 alba Hintergrund, 1928.



4. George Grosz: Die Ausschüttung des heiligen Geistes, litografie, list č. 9 alba Hintergrund, 1928.



5. George Grosz: Maul halten und weiter dienen, litografie, list č. 10 alba Hintergrund, 1928.



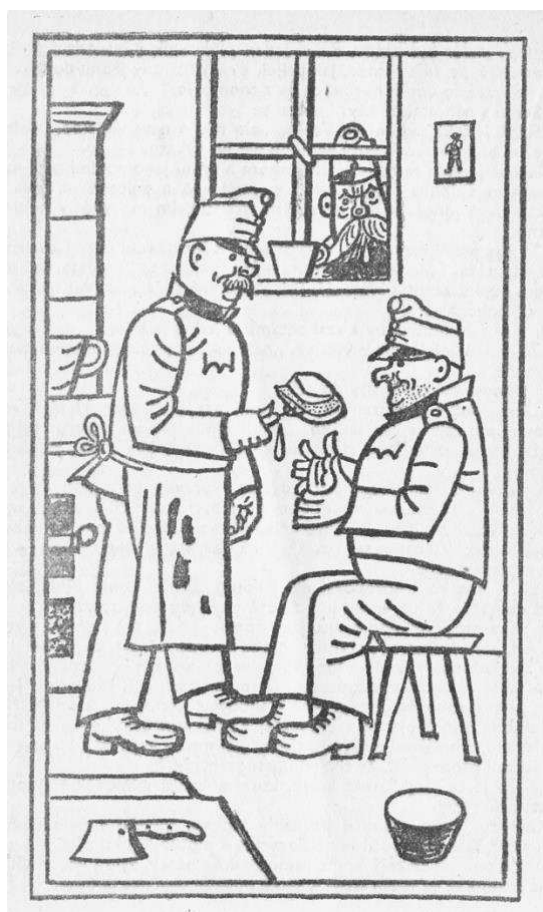
6. Josef Lada: Iniciála z knihy K. Viky *Fatalis*, 1910.



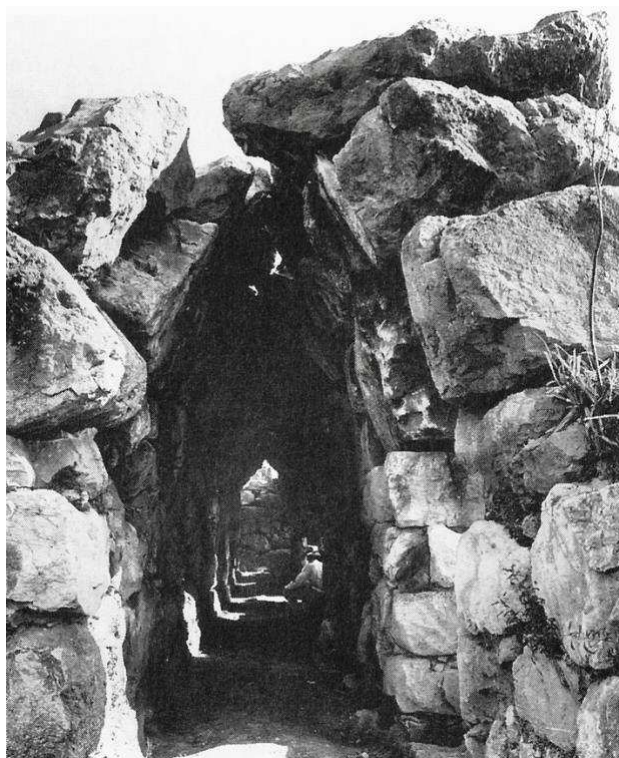
7. Josef Lada: Obálka 1. sešitového vydání románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1921.



8. Josef Lada: Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1925.



9. Josef Lada: Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1951.



10. „Neuspořádaný“ styl, hrubé zdivo, Tíryns, Řecko.



11. „Soudržný“ styl, klenutá kupole, Mykény, Řecko.

Seznam vyobrazení

1. Bruno Munari: Character building, 1966, různá média. Reprodukce z: MUNARI 2008, s. 56.
2. Georg Grosz: Pandemonium, srpen 1914, 1914, tuš, papír. Reprodukce z: MIKŠ 2015, s. 85.
3. Georg Grosz: Seid untern der Obrigkeit, 1928, litografie, list č. 2 alba Hintergrund. Foto: <http://50watts.com/Hintergrund>, vyhledáno 8. 5. 2018.
4. Georg Grosz: Die Ausschüttung des heiligen Geistes, 1928, litografie, list č. 9 alba Hintergrund. Foto: <http://50watts.com/Hintergrund>, vyhledáno 8. 5. 2018.
5. Georg Grosz: Maul halten und weiter dienen, 1928, litografie, list č. 10 alba Hintergrund. Foto: <http://50watts.com/Hintergrund>, vyhledáno 8. 5. 2018.
6. Josef Lada: Iniciála z knihy K. Viky *Fatalis*, 1910, tuš, papír. Reprodukce z: PEČINKOVÁ 1998, s. 14.
7. Josef Lada: Obálka 1. sešitového vydání románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1921. Reprodukce z: MERHAUT 2014, s. 40.
8. Josef Lada: Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1925. HAŠEK 1952a, s. 89.
9. Josef Lada: Ilustrace k románu *Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1951. HAŠEK 1952a, s. 244.
10. Naleziště Tírýns, Řecko. Foto z: GOMBRICH 2006, s. 18.
11. Interiér stavby, Mykény, Řecko. Foto z: GOMBRICH 2006, s. 18.