

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

M*A*S*H - Transformace filmu v televizní sérii
(M*A*S*H - Transformation of the film in the television series)

BAKALAŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor: Boris Múdry

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc 2010

Chci poděkovat především Mgr. Jakubu Kordovi za vedení práce a pádné připomínky, kterými mi pomáhal dotvářet obraz celé práce, stejně jako za trpělivost při zodpovídání neustávajících dotazů.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které byly použity.

V Olomouci dne 20. 4. 2010

.....
Boris Múdry

ÚVOD	5
1. SHRnutí DOSTUPNÉ LITERATURY K TÉMATU	5
1.1. Odborná literatura.....	6
1.2. Populární literatura.....	7
2. METODOLOGIE.....	8
3. VZÁJEMNÉ VZTAHY CELOVEČERNÍHO FILMU A TELEVIZNÍ SÉRIE	12
3.1. Úspěch filmu a počátky seriálu.....	12
3.2. Narativní struktura	14
3.2.1. Narativ ve filmu.....	14
3.2.2. Narativ v seriálu.....	15
3.3. Hlavní motivy.....	16
3.3.1. Použité motivy ve filmu.....	16
3.3.2. Použité motivy v seriálu	21
3.4. Konstrukce postav.....	23
3.4.1. Hawkeye Pierce	23
3.4.2. Trapper John	25
3.4.3. Radar O'Reilly.....	26
3.4.4. Frank Burns	27
3.4.5. Margaret Houlihanová	28
3.4.6. Otec Mulcahy	28
3.4.7. Henry Blake.....	29
3.4.8. Táborový rozhlas	31
3.5. Analýza komiky.....	31
4. SERIÁL M*A*S*H – HYBRID SITCOMU A DRAMATU, JEHO ŽÁNROVÝ POSUN MEZI SEZÓNAMI.....	37
4.1. Žánr a hybridizace.....	37
4.1.1. Pojem žánr v televizním vysílání.....	37
4.1.2. M*A*S*H jako hybridní žánr.....	39
4.1.2.1. Konvence žánru sitcom	39
4.1.2.2. Konvence žánru nemocniční drama	41
4.1.2.3. Konvence válečného žánru.....	44
4.1.2.4. Hybridní žánr - dramedie	45
4.2. M*A*S*H a transformace emocionální roviny.....	49
4.2.1. Základní podoba seriálu v první řadě.....	50
4.2.2. Druhá a třetí řada proti válce	52
4.2.3. Čtvrtá a pátá řada a konec války v Koreji.....	54
4.2.4. Šestá a sedmá řada a přesun k melodramatu.....	56
4.2.5. Osmá a devátá řada a pomalý závěr seriálu	57
4.2.6. Desátá a jedenáctá řada a definitivní závěr	58
ZÁVĚR	60
ANOTACE	63

ANNOTATION.....	64
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	65
INTERNETOVÉ ZDROJE	66
SEZNAM CITOVANÝCH AUDIOVIZUÁLNÍCH DĚL	67
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	71

Úvod

Tuto práci jsem věnoval jednomu z největších amerických televizních fenoménů, válečnému seriálu M*A*S*H, který už skoro čtyřicet let rozesmívá diváky nejen v Spojených státech amerických, ale po celém světě. Seriál o vojenské lékařské jednotce se v polovině devadesátých let dostal také k českým divákům a i díky dobře zvládnutému dabingu zůstal v paměti mnoha z nich. I přes téměř čtyřicetiletou historii jej televizní stanice neustále opakují a proto si i dnes nachází nové a nové fanoušky. Hawkeyeovi ztřeštěné nápady, sladká nevědomost Henryho Blakea, dětská naivita Radara O'Reillyho nebo pseudohrdinství Franka Burnse, to vše zabalené do vynikajícího scénáře a nezvyklého humoru mě okouzlo také. Jako předmět bakalářské práce jsem si proto vybral právě tematiku M*A*S*H, která se k mému překvapení ukázala z teoretického pohledu jako doposud příliš neprozkoumané pole. Dva zásadní odborné tituly se věnují vývoji samotného seriálu, žádný další se však nepřiklonil ke srovnání obou příbuzných audiovizuálních děl. Proto jsem se přiklonil právě k tomuto prázdnému místu a pokusím se jej zaplnit. Chtěl bych najít možné rozdíly mezi zpracováním filmu a seriálu tkvící nejen z rozdílných hlavních představitelů, ale i po stránce motivů nebo narativní stavby. Podobně chci osvětlit i konstrukci a postupný vývoj populárního seriálu.

1. Shrnutí dostupné literatury k tématu

Literaturu zabývající se seriálem M*A*S*H můžeme rozdělit do dvou kategorií. Stejně jako u jiných populárních audiovizuálních děl najdeme autory, kteří se zabývali buď serióznějším pohledem na seriál a spíše než na fotografie se soustředili na komplexní informace o významu jednotlivých epizod a celých řad, jejich technické zpracování, přijetí diváků nebo analýzu postav. Na druhé straně stojí skupina tvůrců, kteří naopak seriál přibližují hlavně televizním fanouškům a nabídnou jim rozhovory s tvůrci, letmý výčet děje všech epizod, historky ze zákulisí a kvalitní fotografie

1.1. Odborná literatura

Odbornější literaturu zastupuje David Scott Diffrient s dílem *M*A*S*H: TV Milestone Series*¹. Nejprve čtenáře seznámí s knižní předlohou a poté i s úspěšným filmem, který z ní vychází. Jako hlavní téma si určil televizní sérii a s ní pak operuje až do konce. Vypráví příběh jejího zrodu přes tvůrce až po přijetí televizní společností CBS. Podrobně se věnuje hlavním postavám a prostředí natáčení. Rok po roku pak jako vypravěč provází jednotlivými sezónami², ukazuje na ožehavá témata a zasazuje do dobového kontextu. Sám autor komentuje nedostatek odborných studií k tématu: „*K tomuto datu (pozn. - 2008) bylo vydáno přes dva tucty anglicky psaných knih o tomto mezníku lékařské komedie televizní společnosti CBS. Avšak bez krátkého popisu epizod, rozhovorů se štábem, kvízů a dokonce receptů se jen jedna z vydaných publikací – Watching M*A*S*H, Watching America Jamese Wittebolse – pokusila prozkoumat tuhle televizní klasiku z akademického hlediska.*“³

Zmíněný James Wittebols hned v úvodu knihy *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983*⁴ říká: „*Situační komedie je americká stejně jako jablkový koláč.*“⁵ Autor rozebírá historii sitcomu⁶, staví ho do jedné linie se sociálním a politickým vývojem Spojených států amerických té doby a objasňuje příbuzný vztah obou témat, zároveň pokládá otázku, zda-li může být válka vtipná. Krok po kroku pak čtenáře seznamuje s vývojem látky M*A*S*H od knižní podoby, přes film až po seriálovou podobu. V prvních řadách se zabývá nastolenou otázkou korejské války a zasazuje ji do kontextu s předtím probíhajícím konfliktem ve Vietnamu. V pozdějších částech knihy popisuje přesun témat od války k palčivým otázkám v americké společnosti té doby – homosexualitě, rasové nesnášenlivosti, sexismu, náboženství. Každé z nich najde v určitých epizodách a rozebere je v rámci dobové situace. V závěru se věnuje odkazu celého seriálu. Koho ovlivnil, kde můžeme najít jeho stopy, jak změnil

¹ DIFFRIENT, David Scott. *M*A*S*H: TV Milestone Series*. 1st ed. Detroit : Wayne State University Press, 2008. 168 s. ISBN 0-8143-3347-8.

² Termín „sezóna“ použiji jako analogický termínu „řada“.

³ Tamtéž, s. 5.

⁴ WITTEBOLS, James H. *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983 Television Series*. 2nd ed. Jefferson : McFarland, 2003. 284 s. ISBN 0-7864-1701-3.

⁵ Tamtéž, s. 1.

⁶ Viz definice pojmu „sitcom“ na straně 39

obraz amerického seriálu a sitcomů obecně. Autor připojil i stručný výčet epizod, jejich popisů, tvůrců, herců i vysílacích časů.

V menší míře M*A*S*H zmiňují i ostatní autoři, hlavně ve spojitosti se zrodem a vývojem sitcomu. Celou jednu kapitolu se seriálu věnuje David Marc ve své publikaci *Comic Visions: Televisions Comedy and American Culture*⁷. Přibližuje v ní hlavně charaktery jednotlivých postav a upřesňuje jejich role v kolektivu.

1.2. Populární literatura

Populárnější ráz mají naopak knihy dalších autorů, které se zaměřují spíše na materiál atraktivní pro fanoušky seriálu jako *The Complete Book of M*A*S*H*⁸ Suzy Kalter (v českém překladu vyšla pod názvem *Velká kniha o seriálu MASH*)⁹ nebo *M*A*S*H: the exclusive, inside story of TV's most popular show*¹⁰ Davida S. Reisse. Knihy obsahují výčet všech epizod a k nim doplňující informace ve formě přiblížení děje i hlavních postav, rozhovory s tvůrci a představiteli hlavních rolí, množství fotografií a pohledy do zákulisí. Reissova kniha je obohacena ještě o detailnější seznamy hostujících hereckých hvězd, režisérů a scénáristů. Dílo Alana Aldy, představitele seriálového Hawkeye, a jeho ženy Arlene *The Last Days of M*A*S*H*¹¹ zase ve fotografiích spolu s komentáři přibližuje poslední natáčecí dny, dvojice přidala i kopie fanouškovských dopisů, výstřižky z novin a komiksové stripy. Několik dalších informací o seriálu se nachází i v životopisech spolutvůrce Larryho Gelbarta (*Laughing Matters: On Writing M*A*S*H, Tootsie, Oh, God!, and a Few Other Funny Things*¹²), Jamie Farra, představitele desátníka

⁷ MARC, David. *Comic Visions : Television Comedy and American Culture*. 1st ed. Boston : Unwin Hyman, 1989. 239 s. ISBN 0-04-445285-3.

⁸ KALTER, Suzy. *The Complete Book of M*A*S*H*. 1st ed. New York : Abradale Press, 1988. 240 s. ISBN 0-8109-8083-5

⁹ KALTER, Suzy; COUFALOVÁ, Zuzana; BŘEZÁKOVÁ, Hana. *Velká kniha o seriálu MASH*. 1. vyd. Praha : Talpress, 1995. 233 s. ISBN 80-85609-91-6.

¹⁰ REISS, David S. *M*A*S*H : The exclusive inside story of TV's most popular show*. 1st ed. New York : Bobbs-Merrill, 1983. 168 s. ISBN 0-672-52762-6.

¹¹ ALDA, Alan; ALDA, Arlene. *The Last Days of MASH : Photographs and Notes*. 1st ed. Verona : Unicorn Pub House, 1983. 170 s. ISBN 0-88101-008-1.

¹² GELBART, Larry. *Laughing Matters : On Writing M*A*S*H, Tootsie, Oh, God!, and a Few Other Funny Things*. 1st ed. New York : Random House, 1998. 276 s. ISBN 067942945X.

Klingera (*Just Farr Fun*¹³), Alana Aldy (*Never Have Your Dog Stuffed: And Other Things I've Learned*¹⁴) a Jeffa Maxwella, představitele kuchaře Igora (*The Secrets of the M*A*S*H Mess: The Lost Recipes of Private Igor*¹⁵).

2. Metodologie

Filmová i televizní verze MASH (respektive M*A*S*H¹⁶) vycházely z rukou jiných autorů, prvním úkolem proto bude objasnění jejich vzájemných vztahů, kde tvůrci seriálu použili původní koncept a kde se naopak vydali jinou cestou. Pro větší přehlednost jsem se proto mimo stručných základních informací uchýlil k vytvoření čtyř analyzovaných kategorií – stavba narativu, použité motivy, konstrukce hlavních charakterů a analýza komiky. Postupně se budu zabývat nejdříve filmem a poté seriálem. Protože srovnávat přes dvě stovky dílů by bylo nad rozsahové možnosti této práce, hledal jsem reprezentativní epizodu, která by obstála ve výše uvedených kategoriích. Měla patřit do dřívějších řad, tedy aby byla co nejméně odkloněna od původního konceptu a zároveň sázela spíše na humornou formu než na osobní vztahy hlavních představitelů. Nejvhodnější pro účely práce se ukázala epizoda z druhé sezóny s názvem *Bombardák Charlie*, která do všech podmínek bez výtky zapadá. Při rozebírání vlastností hrdinů stejně jako v následující analýze humoru použiji některé linie z citovaných audiovizuálních děl, zvolil jsem si proto podobu s českým profesionálním dabingem, abych se případně nedopouštěl chyb v překladu a nedegradoval tak práci scénáristů. Výjimky se dopustím při přezdívkách hlavních hrdinů, kdy dodržím jejich seriálovou formu.

V první kapitole analyzuji narativní strukturu filmu i níže specifikovanou epizodu seriálu, stejně jako jednotlivé použité motivy. Pro přesnější definici mi pomůže kapitola z knihy naratologa Seymoura Chatman *Příběh a diskurz*¹⁷

¹³ FARR, Jamie; KAISER, Robert Blair. *Just Farr Fun*. 1st ed. Clearwater : Eubanks/Donzetti, 1994. 344 s. ISBN 0-9640775-0-7.

¹⁴ ALDA, Alan. *Never Have Your Dog Stuffed : And Other Things I've Learned*. 1st ed. New York : Randon House, 2005. 240 s. ISBN 1400064090.

¹⁵ MAXWELL, Jeff. *Secrets of The M*A*S*H Mess : The Lost Recipes of Private Igor*. 1st ed. Nashville : Cumberland House Publishing, 1997. 268 s. ISBN 1888952415.

¹⁶ Oficiální název filmu je MASH, do názvu seriálu se dostaly symboly hvězd - tedy M*A*S*H.

¹⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz : Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

nazvaná *Jádra a satelity*¹⁸. Podle Chatmanových tezí představují jádra „*momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Jsou to strukturní uzlové body či vazy, rozcestí, na nichž se určuje, kterým ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat. Jádra nelze vynechat bez rozbití narativní logiky.*“¹⁹ Méně významnou událostí autor nazývá satelit, který vychází z jádra a podle autora jej „*lze vypustit bez narušení dějové logiky, ačkoli její vynechání narativ samozřejmě ochudí esteticky. Satelity s sebou nenesou možnost výběru, pouze rozvíjejí rozhodnutí, k nimž došlo v jádrech. Nutně předpokládají existenci jader, nikoli však naopak.*“²⁰. Abych však mohl dobře porovnávat obě díla, musím si v případě filmu upřesnit Chatmanovu definici. Pomocí obsahové analýzy dále určím stěžejní motivy, které díla prostupují a postavím je do kontrastu s obecnými konvencemi komedie.

Další kapitolou bude konstrukce hlavních postav. Pro porovnání a podrobnější analýzu postav filmových a seriálových použiji kapitolu *The Construction of character* ze třetí části díla *Stars*²¹ teoretika Richarda Dyera. Dyer uvádí sedm znaků, díky kterým divák postupně identifikuje jednotlivé postavy a je schopen si je zařadit. Jsou jimi divákova předchozí znalost žánru, jméno postavy, vzhled postavy, objektivní koreláty (tedy typické objekty nebo místa, která jsou pro hrdinu charakteristické), náplň řeči postavy, náplň řeči ostatních charakterů (přesněji co o hlavní postavě říkají), gestikulace postavy, akce (tedy to, co postava v ději zastupuje a jak se chová), struktura (tedy kam postavu v příběhu zařadíme) a konečně mizanscéna (neboli použití kamery, světla, barvy nebo rámování)²². O postavách ze seriálu M*A*S*H se v kapitole *The Sitcom At Literate Peak* své knihy *Comic Visions*²³ zmiňuje David Marc. U většiny důležitých postav ve zkratce popisuje základní charakterové rysy a jejich seriálové osudy, podobně zdůrazňuje i charaktery, které je v průběhu času nahradili. Pro účely práce tedy pomocí několika Marcových definic upřesním charakteristiku analyzovaných hrdinů. Jako vizuální pomůcku pak do příloh umístím portréty představitelů hlavních postav v obou verzích

¹⁸ CHATMAN, cit. dříve, s.54

¹⁹ Tamtéž, s. 54.

²⁰ Tamtéž, s. 55.

²¹ DYER, Richard. *Stars*. 1st ed. London : BFI Publishing, 1998. 221 s. ISBN 0-85170-648-7.

²² Tamtéž, s. 106 – 117.

²³ MARC, David. *Comic Visions : Television Comedy and American Culture*. 1st ed. Boston : Unwin Hyman, 1989. 239 s. ISBN 0-04-445285-3.

Zabývat se budu tedy i rozbohem filmové komiky v kontrastu se seriálovou. V jejím rámci budu vycházet z děl *Kniha o komedii*²⁴ Zdeňka Hořínka, *Teorie komiky*²⁵ kulturologa Vladimíra Boreckého a v neposlední řadě *Popular film and television comedy*²⁶ dvojice autorů Steve Neale – Frank Krutnik. První dvě knihy se zabývají obecným rámcem humoru, příklady nebo jeho historií, pro účely analýzy bude stěžejní jejich první část - definice. Podle nich upřesním probírané žánry humoru a doplním je souvisejícími ukázkami z filmu případně vybraného seriálového dílu, dále určím i změnu směru komiky mezi oběma verzemi.

Druhou částí práce bude rozebrání podstaty žánru hybridní komedie, jakožto základní definice seriálu M*A*S*H. Vycházet budu ze studie *Popular film and television comedy* od dvojice autorů Stevea Nealea a Franka Krutnika, s žánrovostí si v části své knihy *Television genres*²⁷ pohrává i Glen Creeber. Pro úvodní definici použiji specifika obou základních žánrů tedy sitcomu a nemocničního dramatu. Poté sečtu společné znaky obou žánrů, které jsou určující i pro analyzovaný seriál a na kostře definice pojmu dramedy z díla Richarda Taflingera *Sitcom: What It Is, How It Works*²⁸ odhalím jednotlivé aspekty tohoto hybridního žánru na příkladech z M*A*S*H. V případě citací literárních děl platí narozdíl od audiovizuálních opačný postup – kvůli jejich akutnímu nedostatku v českém jazyce budu vycházet v absolutní většině z originálních, anglicky psaných knih a dalších zdrojů, které kvůli větší srozumitelnosti přeložím do češtiny.

V poslední části dostane prostor druhá transformace v M*A*S*H univerzu, vývoj seriálu v průběhu jeho vysílání. Cynický ráz MASH se vlivem politických i dobových změn utlumil a do seriálu se začaly více promítat vztahy hlavních aktérů nebo aspekty války, tedy spíše pocitová témata. Každá sezóna však byla

²⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Kniha o komedii*. 1. vyd. Praha : Scéna, 1992. 160 s. ISBN 80-85-214-12-1.

²⁵ BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha : Hynek, 2000. 212 s. ISBN 80-86202-65-8.

²⁶ NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular film and Television comedy*. 1st ed. London : Routledge, 1990. 304 s. ISBN 0415046920.

²⁷ CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. 204 s. ISBN 0-85170-849-8.

²⁸ TAFLINGER, Richard. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: < <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/sitcom.html/>>.

obecně podobně konstruovaná – v jejím trvání se objevily jak epizody s větším důrazem na humor, tak i epizody s důrazem na dramatickou stránku a emoce. Často došlo i ke kombinaci obou kritérií, ze kterých vyšly epizody vyvážené. Proto navrhuji vlastní rozdělení jednotlivých dílů podle tří hlavních kategorií a dalších podkategorií:

1. Epizody komediální
 - a. Hrdinové uprostřed války
 - b. Hrdinové proti armádě nebo systému
 - c. Epizody obecně komediální (tedy beze vztahu k politice)
2. Epizody vyvážené
 - a. Epizody obecně vyvážené (tedy s jednou dějovou linií komediální a druhou dramatickou, případně naopak)
 - b. Epizody dopisní (každá z postav píše dopis svým blízkým, kde popisuje atmosféru v táboře)
 - c. Epizody narativně přelomové (tedy důležité pro vývoj seriálu)
3. Epizody pocitové
 - a. Se zaměřením na osud jedince
 - b. Se zaměřením na skupinu osob s vlastním mikroklima
 - c. Hrdinové a následky války
4. Epizody speciální – díly, které se od ostatních liší strukturou narativu

Vycházet budu z titulu *Watching M*A*S*H, Watching America: A Social History of the 1972-1983* od Jamese Wittebolse, který jednotlivé sezóny řadí do dvojic a popisuje jejich vývoj. Každou změnu zároveň demonstruji na příkladech vzorových epizod, jejichž názvy uvedu v české distribuční verzi, kompletní výčet použitých epizod s číslováním i originálními názvy bude součástí seznamu citovaných pramenů.

3. **Vzájemné vztahy celovečerního filmu a televizní série**

3.1. **Úspěch filmu a počátky seriálu**

Celovečerní film MASH vycházel z původní knižní adaptace Richarda Hookera *MASH: A Novel About Three Army Doctors*, který v knize shrnul své zážitky z pozice armádního doktora ve vojenské nemocnici v Korejské válce. Hooker ve své knize nešetřil odkazy na vojenskou neschopnost nebo sexualitou, proto se z námětu pro film stalo velmi kontroverzní téma. Producent Ingo Preminger si k vytvoření scénáře najal neméně kontroverzního Ringa Lardnera ml., scénáristu, který byl v Hollywoodu v době McCarthyismu²⁹ na černé listině. Hotový scénář odmítlo patnáct režisérů, než se jej ujal Robert Altman a připravil pro uvedení do kin na podzim roku 1970.³⁰

Děj filmu se odehrává stejně jako v knize v padesátých letech 20. století na válkou sužovaném Korejském poloostrově. Do mobilní armádní nemocnice s označením 4077 přijíždí dva noví chirurgové, kteří mají za úkol nahradit odejité kolegy. Díky svému rebelství, neúctě k příkazům a skoro magnetické přilnavosti k opačnému pohlaví jsou neustále zdrojem zmatků a pohrom. Stejně tak jsou ovšem vynikajícími a svědomitými pracovníky na sále, kde svou práci odvádějí vynikajícím způsobem. Výsledek se setkal s úspěchem. Film vidělo 14 miliónů lidí, vydělal 36 miliónů dolarů. Z pěti nominací na ceny filmové akademie Oscar proměnil jednu – paradoxně za Lardnerův scénář.

V úspěšném snímku se zhlédl William Self, producent společnosti 20th Century-Fox. Pro vytvoření pilotního dílu plánovaného sitcomu si najal Genea Reynoldse, producenta se solidním profilem z minulosti.³¹ Reynolds zároveň

²⁹ Doba po druhé světové válce zaštitěná jménem republikánského senátora Josepha McCartyho, předního představitele amerického poválečného strachu z komunismus, který se dostal i do Hollywoodu. V roce 1947 začal Výbor pro neamerickou činnost (House Un-American Activities Committee, HUAC) vyšetřovat komunistické aktivity v USA. Z Hollywoodu se k nim dostalo několik hlasů, které byli ochotni označit komunisty ve filmovém průmyslu, hlavně ve Sdružení hollywoodských scénáristů (Screen Writer's Guild). Deset vyslychaných scénáristů se odvolalo na svobodu projevu jako součást prvního dodatku ústavy. Po krátkém uvěznění byli umístěni na tzv. černou listinu – pod svými jmény nesměli v Hollywoodu pracovat.

³⁰ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 14.

³¹ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 16.

přesvědčoval Larryho Gelbarta³², aby se spolupodílel také jako producent a scénárista. Gelbart nakonec souhlasil, ale v seriálu „vyžadoval realistické scény z operačního sálu - tedy to, co vedení CBS zuřivě odmítalo. Věděl, že úspěch sitcomu z tak tragického prostředí leží v nalezení hlavních kazů konfliktu v očích veřejnosti a jejich překlenutí.“³³ Probíhající válka ve Vietnamu se stala klíčem k odhalení seriálových námětů. Zatímco zbytek Hollywoodu se na ni neodvážil odkazovat, M*A*S*H našel způsob, jak v televizi přiblížit vietnamská témata - pomocí válečné komedie z Koreje³⁴. „M*A*S*H použil minulou válku, aby komentoval tu současnou.“³⁵ Podle Wittebolse se na seriálu podepsala celonárodní frustrace z průběhu už pomalu nenáviděného střetu. Veskrze apolitický film se tak změnil v celek, který alespoň naznačovala určitou kritiku armády USA a imperialistický přístup k dalším zemím. „Na druhou stranu, realistické a brutální záběry z operačních sálů z filmu byly v seriálu zmírněny,“³⁶ doplňuje Wittebols.

Po konci války se tvůrci přeci jen přesunuli k jiným tématům, které tehdy hýbaly Amerikou. Zmíním je v druhé části práce. Seriál se začal vysílat v září roku 1972 a po prvních neúspěších se pomalu vyšplhal až do skupiny nejpoblábnějších televizních pořadů v historii. Skončil v roce 1983 po jedenácti řadách, dvou set padesáti jedna dílech a čtrnácti televizních cenách Emmy. Poslední díl seriálu s názvem *Nashledanou, sbohem a amen* byl až do února 2010 nejsledovanějším pořadem v americké televizní historii, k obrazovkám přilákal až 125 miliónů diváků.³⁷³⁸

³² Larry Gelbart před Reynoldsem spolupracoval se jmény jako například Bob Hope, Neil Simon, Mel Brooks nebo Woody Allen.

³³ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 16.

³⁴ Tamtéž, s. 16.

³⁵ Tamtéž, s. 16.

³⁶ Tamtéž, s. 16.

³⁷ Tamtéž, s.138.

³⁸ Na druhé místo ji odsunul přímý přenos finálového zápasu ligy amerického fotbalu Super Bowl XLIV. Podle informací televizní stanice CBS jej celkově sledovalo 153,4 miliónu diváků, průměrně 106,5 miliónu lidí, zatímco Goodbye, Farewell and Amen „jen“ 105,97 miliónu.

3.2. Narativní struktura

Považovat narativní stavbu filmu a seriálového dílu MASH za dva srovnatelné celky lze jen velmi těžko. Nejen kvůli podstatnému rozdílu ve stopáži, ale i různému stylu vyprávění a zapojení postav do příběhu. Ve dvou následujících oddílech se jim proto budu věnovat zvlášť.

3.2.1. Narativ ve filmu

Narativ filmové verze MASH je postaven na epizodické struktuře. Jeho děj se rozděluje na celkem osm částí, které rámuje příběh jedné z vojenských nemocnic v Korejské válce. Jednotlivé miniepizody mají několik společných vlastností – jsou bezvýhradně vyprávěny chronologicky, nepřekrývají se a následují těsně po sobě. Od sebe jsou rozděleny rozhlasovým intermezem – na začátku každé z miniepizod se z táborového rozhlasu ozve místní hudba nebo satirická zpráva táborového hlasatele (novinky o dostupných zpěvnících, vzorcích moči nebo nebezpečnosti marihuany). Režisér současně dbal na jejich vyváženost, každá z miniepizod obsahuje jak komický moment, tak i scénu z operačního sálu.

Ve filmu neexistuje externí vypravěč, všechny příběhy jsou tvořeny samotnými postavami. Divák je ovšem nezná od začátku, protože hlavní hrdinové se představují postupně. Proto i narativ má kumulativní charakter, který se díky měnícím se vztahům hrdinů vyvíjí, i když je od prvních minut postaven hlavně na názorovém střetu dvou znesvářených stran. Protiválečný Hawkeye tak po prvním setkání s Margaret ještě nedokáže vytušit, že obdivovatelka armádního řádu na konci stane na stejné straně jako on.

Pokud se přikloním k Chatmanovi a jeho tezi nazvané *Jádra a satelity*, hlavní momenty v narativu musí logicky korespondovat s příchody, odchody a měnícími se vztahy hlavních postav, ze nichž pak vycházejí satelity. Mezi jádra řadím samotný příjezd Hawkeye Pierce a Dukea Forresta do tábora, stejně jako příjezd Trappera Johna. Tato trojice se stala základním nosným prvkem filmu, narušuje dosavadní chod ve 4077. Další jádro je v příletu Margaret Houlihanové, kdy s Frankem Burnsem vytvořili proti zmíněné trojici názorový protipól, stejně jako její první slovní konfrontace s Hawkeyem v jídelně, kde navzájem pocítili svou

odlišnost. Jejich rozpor se stal základním konfliktem i ve filmu a postupně se vyvíjel. Dalším zásadním momentem je Frankův odjezd z tábora. V tento moment se ústřední konflikt začíná stáčet na stranu doktorů, kteří stojí proti osamocené Margaret. Poslední jádro leží v názorovém přesunu samotné majorky. Ta se po nátlaku protistrany a milostnému vzplanutí k jednomu z nich nakonec přesune na stranu doktorů a konflikt se v předposlední části filmu rozvine do větší šíře. Trojici Hawkeye – Trapper – Duke nahradí celá 4077, jež se ve finálním fotbalovém souboji postaví týmu zastupujícímu armádu. Podceňování doktoři armádu slavně poráží.

Satelity potom vycházejí z jader. Jedná se hlavně o výpady strany doktorů – trojice zařídí rádiový přenos z Frankovy návštěvy Margaretina stanu; strhnou sprchový stan, kde se Margaret ve stejnou chvíli sprchuje. Dalším satelitem je cesta Hawkeye a Trappera do Japonska nebo pohřeb zubaře Waldowskiho.

3.2.2. Narativ v seriálu

Narativ vybraného seriálového dílu je narozdíl od celovečerního filmu přísně lineární. Pracuje s pro sitcom známou sériovou strukturou – počáteční status quo je narušeno, hrdinové se snaží o nápravu, dostanou rituální lekci a pak se všechno vrátí znovu do statu quo. A zatímco ve filmu jednotlivé epizody následují za sebou, v seriálu vedle sebe koexistují dvě dějové linie. Obě jsou nejčastěji obsazeny názorově protichůdnými stranami v táboře, tedy Hawkeyem a Trapperem, proti nimž stojí Frank a Margaret. Každá z dvojic zastupuje jednu z linek, které se v průběhu epizody, podobně jako ve vybraném díle, několikrát protnou. V menšině případů však mohou být na sobě i vzájemně nezávislé.

Další narativní odlišnost souvisí s postavami. Seriálový M*A*S*H od svého začátku pracuje se známými charaktery, a tak soustřeďuje se přímo na jejich dílčí střety, přičemž do něj zapojuje i měnící se vedlejší postavy. Dvě zmíněné skupiny pak stojí proti sobě ve většině epizod. Nejinak je tomu i v analyzovaném díle, kde je záminkou pro jejich střet nešikovné snažení korejského letce o zničení skladu munice vedle tábora.

Jádra se ve výsledku nevztahují na samotné postavy, ale na události, jež jejich střet ovlivňují. Prvním jádrem je tak úvodní expozice, kdy zbývá několik minut do

dalšího náletu Bombard'áka Charlieho. Hawkeye s Trapperem si vsází na jeho přesnost, Frank a Margaret zaujímají opačný pohled a v helmách přihlížejí náletu. Druhým jádrem je inspekce generála Claytona, kdy pilot nešťastnou náhodou trefí důstojníkův džíp. Generál přehodnocuje svůj prvotní postoj a půjčuje do tábora protiletadlové dělo. Dvojice Hawkeye a Trapper pochopí vážnost situace a naléhá na odklizení skladiště, Frank a Margaret naopak generálovu iniciativu vítají a připravují se na Korejcovo sestřelení. Posledním jádrem je rada zubaře Cardoza, díky které se Hawkeye a Trapper zbaví nejen skladiště, ale také děla a jednou provždy Charlieho. Satelitní situace pak zahrnují sázky na letcovu přesnost zastoupené v první půlce příběhu nebo příprava závěrečného plánu na odsun skladiště.

3.3. Hlavní motivy

3.3.1. Použité motivy ve filmu

K vytyčení jednotlivých stěžejních motivů, které jsou filmem protkané, je nutno analyzovat každou z jeho epizod zvlášť, v nichž na příkladech vybraných scén osvětlím zmiňované motivy.

Společnými dějovými prvky všech miniepizod je místo děje, tedy tábor MASH 4077, celková doba šesti měsíců od nástupu dvou hlavních hrdinů, kapitána Benjamina „Hawkeye“ Pierce (dále jen Hawkeye) a kapitána Augustuse „Duke“ Forresta (dále jen Duke), až po doručení jejich propouštěcích rozkazů v průběhu Korejské války a parta doktorů a sester, kteří se snaží zachraňovat zraněné vojáky.

a) Úvodní expozice

Tvůrci už od prvních minut seznamují diváka s hlavními tématy – hrůzy války v jejich naturalistické podobě, ale zároveň černý humor, sexismus, rasismus a podkopávání pravidel vojenského systému, byrokracie a náboženství. Ať už jde o bezdůvodný prudký výpad černošského vojáka vůči Hawkeyeovi v úvodní scéně

příjezdu do Koreje, který jeho chování vzápětí komentuje oslovením „*Rasisto*“ nebo následné pronásledování ukradeného džípu, které skončí pro vůz vojenské hlídky skončí propíchnutou pneumatikou a výstupem jako vystříženým z grotesek Charlese Chaplina. Slavnostní úvodní pochod skladatele Johnnyho Mandela, citáty známých amerických generálů a záběr na Hawkeye vystupujícího z důstojnické latriny jen podtrhují parodii na velkolepý nástup hlavního hrdiny.

Druhá očividná záliba obou doktorů, seznamování s ženami, dostane prostor hned po příjezdu do tábora. Ještě ani nestihne vychladnout motor ukradeného vozidla a oba výtečníci už v jídelním stanu navazují kontakty se sestřičkami. První záběry z operačního sálu mimo krve a profesionality přítomných odhalí i černý humor. Nejprůkaznější je právě jedna z úvodních scén na sále – Hawkeyeova prosba k sestřičce o poškrábání nosu, zatímco z pozadí se ozývá zvuk pily, kterou odřezává pacientovi poraněnou končetinu.

Ve stanu pak oba doktoři najdou v osobě majora Franka Burnse a dají vzniknout konfliktu mezi zaslepeným patriotismem, vírou a nenapravitelným rebelantstvím. Burns učí číst svého korejského sluhu Ho-Johna za pomoci výňatků z Bible. Duke usoudí, že mladý chlapec by se neměl učit na takové knize, proto mu ji vymění za lechtivý časopis a pošle ho pryč. Druhým trnem ve Frankových očích je jejich následné přeučování mladého Korejce na barmana i zesměšňování jeho nábožnosti, kdy se modlí i za armádu. Morálka se změní i z venku stanu, kdy jeho čisté dřevěné dveře hned v dalším záběru pokryje červený symbol³⁹ spolu s nápisem Swamp (v čes. překladu Bažina), jeho novým názvem.

b) Příjezd Trappera McIntyrea

Hlavním úkolem druhé části je připojení třetí postavy ke dvojici doktorů. Do tábora přijíždí zprvu nemluvný hrudní chirurg John „Trapper“ McIntyre (dále jen Trapper). Ještě jako nepoznaný se Trapper identifikuje svojí zálibou v alkoholu, což je dalším dvěma doktorům po chuti. Připravený gin nepovažuje za kompletní bez přidané olivy, kterých za údivu kolegů vytáhne z pod kabátu celou sklenici. Na operačním sále se stane jednou z hlavních postav. Hawkeye Trappera pak po

³⁹ Symbol pochází z obalu knihy *The Razor's Edge* od Williama Somerseta Maughuma, která podobně jako *MASH* pojednává o traumatech z války.

prvních peripetiích pozná jako fotbalového hráče konkurenčního univerzitního týmu a nazve jej jediným člověkem, který si kdy užil na dámském záchodku vlaku bostonských železnic. Odhalí tak druhou Trapperovu vlastnost společnou pro všechny tři – zálibu v ženách.

c) Příjezd Margaret Houlihanové

Do tábora se dostává i nová vrchní sestra, major Houlihanová, která se od prvních minut staví po bok Franka Burnse v patriotismu, vojenské pýše a řádu. Margaret je ale i vášnivá, krásná a zpočátku nepřístupná žena, která si pro svou povahu vyslouží mnoho obdivných hvizdů, stejně jako posměšných poznámek a na pozici nejžádanější ženy v táboře. Ihned se také dostane do konfliktu s chirurgy (mimo Burnse samozřejmě), kteří ji urážejí svojí rebelií, cynismem, bezstarostností a absolutním nepochopením pro vojenské regule a způsoby. Spojence nachází právě v majoru Burnsovi, kterého podpoří i v bitce s Trapperem. Ostatní chirurgové stojí za Traperem a obviňují Franka z nekompetence. Velící Blake pomalu ustupuje ze vzájemného konfliktu obou stran.

d) Hot Lips

Ve čtvrté části se naplno projeví soudržnost posádky v táboře v kontrastu se spojenectvím Burnse a Houlihanové, kteří jako jediní dva stojí proti uvolněné náladě ostatních a pracují na stížnosti generálovi. Sexuální napětí mezi oběma se vystupňuje a Frankova proklamovaná pobožnost při románu s Margaret utrpí. Toho samozřejmě využije i škodolibé osazenstvo tábora a zařídí rádiový přenos z intimní chvíle obou majorů. Otec Mulcahy je pak už jako několikrát předtím svědkem porušení příkázání Nezesmilniš a jako hlavní představitel naivní komiky ve filmu odchází se studem ve tváři z místa činu. O den později končí filmová pouť Franka Burnse, který nevydrží Hawkeyeovy rýpavé poznámky a beze smyslu se na něj vrhne. Scéna, kdy je odvážen dvojicí vojenských policistů ve svěrací kazajce, je první symbolickou výhrou nad morálním zlem.

e) Sebevražda přináší změny

Miniepizoda o zubaři Waldowskim, jeho milostných problémech a inscenovaném pohřbu přinesla do filmu jeden z nejvíce kritizovaných námětů – asistovanou sebevraždu. Celá smuteční slavnost od plánování až po průběh je opět konstruována hlavně pomocí satiry a černého humoru. Autoři se nevyhnuli ani častému spojení s náboženstvím – otec Mulcahy odmítá udělit zubaři poslední pomazání a zděšeně sleduje počínání tuctu doktorů, kteří při rozloučení s Waldowskim zaujímají u dlouhého stolu stejné pozice, jako dvanáct apoštolů na obraze Poslední večeře od italského renesančního umělce Leonarda da Vinciho. Waldowski potom sedí uprostřed podobně jako Ježíš Kristus. Původně vážený proces se po spolknutí zdánlivě smrtelné pilulky a zalehnutí do rakve změnil na parodii, když za slov graduující úvodní písně „*Suicide is painless, it brings on many changes*“⁴⁰ přicházejí zúčastnění, loučí se s „umírajícím“ a do rakve mu přiřazují vzpomínkové předměty jako lechtivé časopisy, pikové eso, láhev s alkoholem nebo doutníky. Nechybí ani happy end, kdy se mimo kameru Waldowski probudí vedle krásné sestry. Ráno je už ve skvělé náladě a sestra se zmámeným úsměvem odlétá pryč.

f) Přírodní blondýnka

Další miniepizoda pojednává o sázce na přírodní barvu vlasů vrchní sestry Houlihanové a odvážnému plánu k jejímu zjištění. Její význam by se dal vysvětlit dvěma způsoby. Tím prvním by bylo znázornění neúcty hlavních postav k ženskému pokolení. Nasvědčovalo by tomu zboření stanu se sprchami s myjící se Margaret uvnitř kvůli zjištění výsledku sázky. Teorie se však zadržává na charakteru Houlihanové, která zde, spíše než jako klasická zástupkyně něžného pohlaví, působí v pozici vojenského hlídacího psa. Druhým, reálnějším vysvětlením proto bude postupné získání převahy rebelantských chirurgů, které v jejich drsných vtipech nemírní už ani zprvu snažící se Henry Blake. Vláda armádních regulí znázorňované major Houlihanovou pomalu ustupuje.

⁴⁰ V překladu „Sebevražda je bezbolestná, přináší mnoho změn“. Ve verzi s českým dabingem nejsou přeložena slova písní.

g) Japonská mise

Předposlední miniepizoda vyzdvihuje humorem nalomenou profesionalitu doktorů nad dalším strašákem americké armády, xenofobií. V tokijské nemocnici operují přes zákaz jejího velitele, plukovníka Merilla, malého potomka amerického vojáka a japonské ženy. Vyvažujícími prvky jsou honba za odpočinkovým golfem po vykonané práci stejně jako scéna s omámeným Merillem nastrčeným do postele s prostitutkou jako nucená protiváha za jeho mlčení. Doktoři hájí Hippokratovu přísahu a staví ji na první místo před všechno ostatní – osobní zájmy, povinnosti i nařízení – a definitivně padají do škatulky kladných hrdinů. Původně prosazované hodnoty prochází u Margaret vývojem směrem k názorům doktorů. Po návratu z Japonska ji Hawkeye a Trapper najdou ve stanu s Dukem v diskrétní situaci.

h) Fotbalový zápas

Fotbalová část nabídne další triky doktorského tria, které mezi sebe přijme kvůli zápasu s týmem armády dalšího chirurga, Spearchuckera Jonese. V jeho příchodu najdeme i možný důvod, proč se Dukeova postava nedostala přes hranice filmu do seriálu. Své dva kolegy totiž zarazí obavami, zda-li nebude osazenstvu tábora vadit, že je Jones Afro-Američan, přičemž znechucený výraz se odráží hlavně v jeho vlastní tváři. Rasismus je ostatně dalším motivem, který tvůrci do filmu dostali, byť okrajově, a přijetím Afro-Američana vyvážili převahu bělochů v táboře. Samotný fotbalový zápas je parodií na závěrečný epický boj hrdinů proti zelenému zlu, v němž se utkají týmy složené z doktorů 4077 a mariňáků. Nechybí rychlé střihy z několik akcí obou týmů nebo uvolněnější část, kterou obstarají podvádějící doktoři například odpravením nejlepšího hráče soupeře injekční stříkačkou plnou sedativ a jeho následným delirickým blábolením. Doktoři po tuhém boji vítězí.

i) Odjezd domů - finále

Na fotbalový zápas navazuje závěrečné finále, kdy se Duke a Hawkeye dozvědí o svých propouštěcích rozkazech, které působí jako osvobození z pekla. Není divu, že oba doktoři odjíždějí s rozpolcenou náladou. Opouštějí sice místo svých nejhorších životních chvil, ale i nově nabytá přátelství, která vznikla i v tak nepřátelském prostředí, jakým válka bezesporu je.

3.3.2. Použité motivy v seriálu

Zápletka zvolené epizody je oproti filmu podstatně skromnější. Celý děj zvolené epizody se odehrává kolem šest týdnů trvajících náletů nešikovného severokorejského letce, který se každý den v pět hodin odpoledne snaží vyhodit do vzduchu sklad materiálu vedle tábora. Osazenstvo 4077 jej překřtilo na Bombardáka Charlieho a každý den si vsází na vzdálenost, na jakou se letec ve svém útoku přiblíží k inkriminovanému místu. Proti názoru ostatních se staví majori Frank Burns a Margaret Houlihanová, kteří pilota považují za ohrožení tábora a chtějí jej z oblohy sestřelit. Nechápu však, že násilí přiláká další násilí a na nechráněný tábor může přivést severokorejský útok.

Zastánci mírovějšího řešení nepovažují Charlieho pokusy za vážné ohrožení. Nahrává jim i groteskní forma, s jakou jsou nálety zobrazovány – vrtulové letadlo se při letu komíhá ze strany na stranu, motor podle zvuku pravidelně vynechává, Charlie bombu vyhazuje ručně z kabiny a pouze odhadem. Táborový rozhlas jeho neschopnost trefit cíl ještě prohlubuje zprávou o pilotově oční vadě: „*A nyní, rovnou ze Severní Koreje, šestý týden na programu: Bombardák Charlie, jeho letadlo a jeho astigmatismus.*“ Monotónnost probíhajících dnů v nemocnici, stálý příliv raněných a skoro nulová možnost odreagování mění Charlieho banální pokusy na celotáborovou hru o peníze. Doktoři a sestry chodí každý den za úředníkem Radarem O'Reillym a vsázejí na letcovu přesnost. Vždy v pět hodin odpoledne se seřadí na místě s dobrým výhledem a dostatečnou vzdáleností od skladu a napjatě jej očekávají. Po akci se ozve opět rozhlas se slovy: „*A to bylo dnešní vystoupení Bombardáka Charlieho. Doufáme, že se vám líbil stejně jako Severní Koreji nápad poslat ho k nám. Výsledky sázek vyhlásíme za pár minut. Až do té doby – příjemnou válku.*“

Pro první skupinu je tedy Charlie vítaným zpestřením stereotypu, celý výjev je převeden do absurdní roviny, která by v reálném konfliktu nemohla nastat.

Zabsurdnění kritické situace je společné i pro ostatní díly seriálu v prvních řadách, které se přímo dotýkaly války ve Vietnamu. Největšími zastánci Charlieho pokusů jsou Hawkeye Pierce a Trapper John, kteří se na nálet v úvodu dílu vystrojí podle tradice anglických gentlemanů vlastní interpretace – oba jsou oblečeni v nezbytných županech, Trapperovi nechybí baret, monokl, termoska s ginem a dvěma sklenicemi. Hawkeye nezapomněl na bílou šálu, britskou pouštní helmu a golfovou hůl. Spolu s oblečením parodují i britský přízvuk a slovní zásobu, mluví o krásném dni pro dostihy.

Druhou skupinou jsou majoři Burns a Houlihanová. Oba považují nešikovné nálety za přímé ohrožení bezpečnosti tábora. Urgují proto Blakea, aby jim generál Clayton do tábora půjčil jedno z protiletadlových děl. Frank Burns se zároveň hlásí i na jeho obsluhu a to i přes Hawkeyeovo a Traperovo domlouvání, že dělo přinese táboru jen problémy a dost možná i silnější odezvu severokorejského letectva. Opačný názor obou důstojníků souvisí s jejich odlišným pochopením role vojenské nemocnice ve válečném konfliktu. Kde ostatní chtějí jen v bezpečí přežít kritickou dobu a pomáhat raněným, tam Burns a Houlihanová cítí důležitou spojnici s bojovým tažením jako vystříženou z válečných kinotýdeníků, čemuž nasvědčuje i rozhovor dvojice kapitanů a majora Burnse v Henryho kanceláři: „*Podívej, Franku, generál sem jede, copak ti to nestačí? Co vlastně chceš?*“ „*Chci, aby tady všichni pochopili, že je válka. A válka je volání do zbraně!*“

Po druhém Charlieho náletu a zničení generálova džípu je do tábora přeci jen posláno dělo. Děj se rozdělí do dvou linií – Hawkeye a Traper chtějí odsunutí skládky munice, Burns a Houlihanová chtějí stále sestřelení korejského letadla. Frank v promluvě k nové posádce děla sestavené z jihokorejských vojáků projevuje sklony ke xenofobii a rasismu („*Nepřítel naivně útočí každý den ve stejnou dobu. Není okamžik překvapení. Ten muž nemá za mák zdravého myšlení, což ukazuje omezenost orientálního myšlení.. bez urážky.*“).

Hawkeye a Traper poznají, že svého nedosáhnou po dobrém. Za pomoci alkoholové infuze a návštěvy stanu sester vymyslí plán, jak Charliemu umožnit trefení cíle. Napadne je také, že na Franka by se mohlo usmát štěstí a trefil by letce dřív než letec skládku bombou. Proto vytvoří z prostěradel a dezinfekce jak šipky tak terč na střeše objektu. Při posledním Charlieho přiletu pak systematicky matou posádku děla. Vyjde najevo, že letcovy schopnosti přecenili, bomba končí opět mimo. Vykořeněná obsluha děla ovšem nakonec nevědomky zamíří na sklad,

vystřelí a objekt vyhodí do vzduchu. Poslední záběry ukazují nudící se doktory, kteří v Bažině vzpomínají na Charlieho. Alespoň na chvíli se usmíří s Frankem a vše se vrací zpátky do statu quo.

3.4. Konstrukce postav

Hlavní a vedlejší postavy jsou jednou z nedůležitějších součástí MASH v obou verzích. Z jejich úst vychází svébytný humor, kritické poznámky nebo svědectví o úmrtích vojáků na operačních sálech. Právě díky tomu je hlavně seriálový MASH označován jako Gang comedy, která „klade důraz na budování ovlivňujících se charakterů než na upřednostňování jedné hlavní hvězdy.“⁴¹ I je však poznamenal přechod od filmu k seriálu. Všechny z nich, až na jednu výjimku, změnil své hlavní představitele. Velká většina charakterů podědila primární vlastnosti po svých předchůdcích a do vlnky získala několik nových. Nejvíce je ovlivnil fakt, že seriál byl zaměřen na jiné publikum než film, který měl hlavně šokovat. Prioritou této části bude srovnat konstrukci postav ve filmu a v seriálu a zároveň zmapovat jejich vývoj. Logicky se proto budu zabývat postavami, které prošly určitým vývojem a zároveň se objevily v obou verzích, jmenovitě: Hawkeye Pierce, Trapper John, Radar O'Reilly, Frank Burns, Margaret Houlihanová, Henry Blake a hlas táborového rozhlasu.⁴²

3.4.1. Hawkeye Pierce

Kapitán Benjamin Franklin Pierce⁴³ je základní postavou MASH mytologie. Zvláště co se týče jeho působení v seriálu v podání Alana Aldy, pro který se stal hlavní tváří a vývozním artiklem. Ve filmu je ovšem Pierce (ztvárněný Donaldem Sutherlandem) vedle Trappera Johna a Dukea Forresta „pouze“ jeden ze tří.

Základní atributem jeho postavy je jméno, kterým mu paradoxně nikdo neřekne. On sám se představuje jako Hawkeye, tedy přezdívkou, kterou mu dal

⁴¹ MARC, cit. dříve, s. 207.

⁴² K úplnému výčtu postav obou verzích by patřil ještě Spearchucker „Oštěpař“ Jones, ale ten se i přes přítomnost v knize i filmu v seriálu objevil jen v prvních několika dílech. Producenti jej vyškrtli, aby se mohli soustředit hlavně na postavy Hawkeye a Trappera. Podobně na tom byl i anesteziolog „Plynař“ John Black, poručík Dishová, nebo korejský chlapec Ho-Jon.

⁴³ Viz. Obrazová příloha na straně 71 – obr. č.1 a 2

otec podle Posledního Mohykána jediné knihy, kterou kdy četl.⁴⁴ Poznávacími znameními „filmového“ Hawkeye Pierce jsou mimo ležerně oblečených khaki svršků i apertního vojenského klobouku a dioptrické brýle. Aldův Hawkeye si naopak klobouk ponechal jen v prvních epizodách a brýlí se zbavil úplně. Zůstal jen identický stav oblečení ve vojenské zelené. Vzorová epizoda ukazuje i jeho vůbec nejoblíbenější model – červený dlouhý župan, který je trnem v oku hlavně Frankovi a Margaret, předním představitelům vojenské disciplíny v táboře.

Župan sám o sobě není v Hawkeyeově případě pouze oblíbený kus oblečení, ale i jedním z jeho objektivních korelátů. Rudý kus oblečení staví hrdinu do role toreadora, který jím jako muletou dráždí nejen oba majory, ale i další pedantské důstojníky. Dává jim na odiv své rebelství a neústupnost a zároveň reprezentuje hrdinův postoj k celému vojenskému konfliktu, který ze srdce nenávidí. Ve filmu Hawkeye nosí podobně laděné oblečení, jako například golfovou výbavu z epizody odehrávající se v Japonsku nebo všudypřítomné kraťasy očividně vytvořené z kalhot. V jeho případě se však spíše jedná o zvýraznění humorné stránky filmu než o politický postoj. Oba kusy oděvu totiž nejsou tak stálé a tak hojně používané jako zmíněný župan.

Hawkeyeův výrazný zevnějšek odráží i jeho mluvu a chování. Převládající témata nejsou tak zajímavá jako způsob jejich podání s převládající humornou formou. Sutherlandův Hawkeye totiž nejvíc používá ironii a černý humor, zatímco mluva Aldova Hawkeye je založena spíše na slovní komice a absurditě. Filmový Hawkeye je tišší, mnohem rozvážnější osobou, která doplňuje expresivnějšího Trappera Johna, zatímco seriálový Hawkeye je zase akčnější a výraznější. Svým postavením se nejvíce blíží jinému hrdinovi americké kinematografie, kníratému rebelovi Groucho Marxovi. Stejně jako Marx je totiž v seriálu morálním vůdcem. Tudíž zatímco ve filmu je Hawkeye k sestřičkám pouze přístrkován a pro ostřejší slovo⁴⁵ nejde daleko, v seriálu je naopak sám vyhledává a pohrává si s nimi, i když je často odmítán:

⁴⁴ Zmínka o původu přezdívky se ve filmu neobjevuje, na povrch se dostane až ve dvanácté epizodě třetí série Všední den (A Full Rich Day), kdy o ní mluví sám „seriálový“ Hawkeye. V pozdější šestnácté epizodě desáté série s názvem Kde je vůle, tam je i válka (Where There's a Will, There's a War) svoje tvrzení rozvíjí. Podle něj nejde o otcovu jedinou přečtenou knihu, ale o jeho nejoblíbenější dílo.

⁴⁵ Anglické vulgární slovo „Fuck“ se na stříbrném plátně vůbec poprvé objevilo právě ve filmu MASH.

Hawkeye: *Sestro, máte rozepnutou uniformu!*

Sestra: *Kde?*

Hawkeye: *U mě ve stanu za pět minut*

(Sestra kroutí hlavou a odchází pryč)

Hawkeyeova role v obou verzích MASH je už od prvních minut jasná. Nástup hlavního hrdiny od důstojnických latrín respektive důkladná příprava na Charlieho představení jej ukazují jako jednoho z rebelujících jedinců, kteří se vzpírají proti válce a pravidlům a dělají jen svou práci. Zde najdeme poslední odlišnost – seriálový Hawkeye je válkou zasažen mnohem více a absolutně ji nenávidí. Zatímco filmový Hawkeye vlastně dělá jen svou práci, seriálový mimo toho nezapomíná kritizovat vládu a vpád do Koreje, jeho výstupy dostávají politickou nálepku, jak je tomu i ve vybraném díle:

(Před nově dovezeným protiletadlovým dělem)

Frank: *Myslím, že nás nic neopravňuje předvést takový frivolní zlehčující přístup před našimi korejskými spojenci!*

Hawkeye: *Ale, Franku, copak to nechápeš? Střelba přitahuje střelbu! Sestřel tu věc a příští den tu budou skutečné MIGy bombardovat naše raněné! Možná sis toho na sále nevšiml, ale máme raněné!*

Trapper: *Kombinace nedbalosti a silného pocení mu zastírá zrak.*

Frank: *Vím, co je má povinnost a hodlám ji splnit!*

3.4.2. Trapper John

Kapitán John Francis Xavier McIntyre řečený Trapper John⁴⁶ je spolu s Hawkeye Piercem dvojicí vzpurných doktorů, kteří se neustále pokoušejí obcházet vojenské řády a povinnosti.

Trapper doplňuje Hawkeye ve většině podstatných věcí. Ve filmu nepohrdne pestrou havajskou košilí ani golfovým úborem, v seriálu naopak chodí hlavně ve žlutém županu, který je výrazem vzdoru stejně jako Hawkeyeův. A stejně jako Hawkeye i postava Trappera prošla změnami. Filmový představitel, Elliot Gould, byl s velkým knírem, nepoddajnými černými vlasy a hrubou mluvou výrazněji a

⁴⁶ Viz. Obrazová příloha na straně 71 – obr. č.3 a 4

přímější než Donald Sutherland. V seriálu je naopak vlídnější Wayne Rogers „Hawkeyeovým ideologickým spojencem, který poskytuje stylistický kontrast k jeho cynickému důvtipu. Je přemýšlivým já k Hawkeyeově expresivitě.“⁴⁷ Ani Rogersův Trapper John se nevyhýbá družbám se sestřičkami přestože se často nezapomene zmínit o lásce ke své ženě a dvěma malým dcerkám. Spolu s Hawkeyem nevynechá jedinou příležitost, aby provedl Frankovi další kanadský žertík. Pokud by byl Hawkeye Grouchem Marxem, seriálový Trapper by zaujal pozici pokračovatele jiného z bratří Marxů, Harpa. Nejen pro jejich fyzickou podobnost, ale také pro schopnost podpořit svého komediálního partnera dobře mířeným vtípem v ideální dobu.

3.4.3. Radar O'Reilly

Představitel Waltera O'Reillyho⁴⁸, Gary Burghoff, byl mezi herci výjimkou, protože se podílel jak na filmu, tak na seriálu. Jeho ikonickou přezdívkou je Radar, kterou ho oslovuje naprostá většina obyvatel tábora a kterou získal díky své výjimečné schopnosti. Radarovým primárním rysem je totiž úžasně citlivý sluch, který už z dálky zachytí přilétající vrtulníky se zraněnými stejně jako vzdálené soukromé hovory ostatních lidí. Ve filmu se ovšem nejčastěji projeví jeho schopnost vytušit, co se jeho velitel, podplukovník Blake, chystá říct. Ve výsledku tak shazuje Blakeovu vedoucí pozici, protože všechny jeho rozkazy oznámí o několik sekund dřív, stejně jako jeho ostatní rozhodnutí. Výjimečná vlastnost je však vykoupena horším zrakem, díky němuž Radar nikdy nesundá své dioptrické brýle.

Radarův charakter se naplno rozvíjí až v seriálové podobě. Ostrý sluch a nejasný zrak mladého muže doplní vesnická naivita a ostýchavost k ženám. David Marc doslova píše: „*Úředník jednotky, desátník Radar O'Reilly, je stydlivým farmářským chlapem, který se v srdci války snaží dospět.*“⁴⁹

Úředníkovým objektivním korelátem je zajisté plyšový medvěd, jím opatrovaný poklad. Plyšové zvíře stále připomíná Radarovu dětskou a naivní povahu a je mu nerozlučným společníkem hlavně při společném usínání.

⁴⁷ MARC, cit. dříve, s. 194.

⁴⁸ Viz. Obrazová příloha na straně 72 – obr. č.5 a 6

⁴⁹ MARC, cit. dříve, s. 195.

3.4.4. Frank Burns

Absolutním protikladem Hawkeyee a Trappera McIntyrea je jejich spolubydlící v Bažině, major a doktor Frank Burns⁵⁰.

Ve filmu jej představoval Robert Duvall jenž dokázal své postavě dodat trochu grácie, zatímco seriálový Frank, Larry Linville, byl naopak jako stvořený pro postavu na jedné straně zapáleného patriota, ale stejně tak i chronického zbabělce a pokrytce, který je stejně velký strašpytel jako špatný chirurg. Z Duvallova mužného vzhledu dokázal Linville vytvořit podlézavého jedince, jehož objektivním korelátém je samotný obličej. Seriálový Frank má totiž nápadné hlodavčí rysy, díky kterým je po táboře znám jako „Kuní ksicht“ („Ferret Face“⁵¹).

Ani Burnsovy myšlenkové pochody nezůstaly formátovým přechodem poznamenány. Duvallův Burns byl vesměs velmi nábožensky založený muž a „nešikovný doktor“⁵², jenž si až do příjezdu Margaret hleděl svého, potichu nenáviděl bohémský způsob života kolegů a svoji neschopnost při operaci omlouval Božími úmysly.

Major Houlihanová s ním vytvořila podobně kompaktní dvojici, jako byli Gomez a Mortycia Adamsovi v seriálu Addamsova rodina ze šedesátých let, i když samozřejmě jiným, vlastenečtější způsobem. Jejich vzájemnou láskou byl neutuchající obdiv k válce, armádě a jejím představitelům, který nikdo mimo ně nedokázal pochopit.

Frankovo pokrytectví však odhaluje, že výše zmíněným smyslem pro patriotismus a vlastní americkou duší částečně zakrývá svou další výraznou vlastnost, xenofobii⁵³, kterou si s láskou pěstuje napříč svým působením v seriálu. Frankův vysněný svět by se skládal z jeho značně posíleného já na vedoucí pozici ve vládě nebo v armádě, která by vládla Spojeným státům rozšířeným po celé zeměkouli.

⁵⁰ Viz. Obrazová příloha na straně 72 – obr. č.7 a 8

⁵¹ Frankova přezdívka měla očividně dlouhou tradici, v osmnáctém díle první série je odhalen její původ – vymyslel ji sám Frankův bratr.

⁵² Jak jej popisuje Hawkeye Pierce při rozhovoru s Margaret v jídelním stanu.

⁵³ Viz Frankova citace, s. 22. této práce.

3.4.5. Margaret Houlihanová

Major Margaret Houlihanová⁵⁴ je zástupcem klasického vojenského dítěte, jež se narodilo do armádního prostředí a považuje jej za svůj jediný domov i smysl života.

Seriálová Margaret ztvárněná Loretou Swit se od svého předobrazu (původní představitelka Sally Kellerman) zase tolik neodlišila. Stále je nejzářivější ženou v táboře nejen svou hodností a zodpovědností, ale také svým oslnivým vzhledem a povahou. Představuje ženu, kterou by si přál zkrotit každý muž v táboře kvůli jejím světlým vlasům a modrookému pohledu stejně, jako kvůli její vášnivosti a nespoutanosti. Proto také získala přezdívku „Šťabajzna“.

Major Houlihanová je zároveň jedinou postavou, která ve filmu projde vývojem a změní svůj postoj. Zpočátku ctí stejně jako Frank Burns své původní hodnoty, později je zlomena Frankovým symbolickým odjezdem ve svěrací kazajce. Zvítězí její prvotně potlačovaná rozvernost a smysl pro zábavu, což se promítne na jejím vzplanutí k nejdříve opovrhovanému Dukeu Forrestovi, podobně jako vedení roztleskávaček, ve které se sestřičky proměnily při závěrečném fotbalovém zápase.

3.4.6. Otec Mulcahy

Francis Mulcahy⁵⁵ je táborovým pastorem, člověkem, jenž je pro všechny ostatní jedinou opravdovou svátostí a neposkvřenou čistotou v krutosti války.

Stejně jako ostatní, i otec Mulcahy prošel vnitřním vývojem. Navenek se mezi oběma knězi změnilo jen málo. Filmový René Aberjonois a seriálový William Christopher⁵⁶ byli podobnými typy, Christopherův pastor přišel o přezdívku Dago Red, která značila druh levného vína a naopak se obohatil o brýle a častější nošení taláru. Aberjonois však ve filmu zastupuje spíše dobře nastrčenou figurku, která se pokaždé vyskytne na pro něj nejnevhodnějším místě povážlivě hýbajícím svatým desaterem. Tak se otec Mulcahy náhodou vyskytne v Radarově kanceláři u přenosu z dostaveníčka obou majorů nebo bázlivě nakukuje do stanu, kde právě probíhá inscenovaný pohřeb zubaře Waldowskiho.

⁵⁴ Viz. Obrazová příloha na straně 72 – obr. č.9 a 10

⁵⁵ Viz. Obrazová příloha na straně 73 – obr. č.11, 12 a 13

⁵⁶ Táborovým pastorem byl v pilotním díle seriálu George Morgan, až od druhého dílu se připojil William Christopher. Francis Mulcahy je tak jedinou postavou, která měla celkem tři představitele.

Christopherův Mulcahy je naopak pravou posvátnou osobou, která se v táboře těší úctě všech bez rozdílu vyznání i hodnosti. Stal se mnohem lidštější osobou - jeho roztomilá naivita zůstala zachovaná, na úkor úsměvné hlouposti přibyla světská moudrost. Jak píše David Marc, Mulcahy „zrazuje znaky etické výchovy spojené se svým katolickým kolárkem v obdivu k bezbožným samaritánským chirurgům.“⁵⁷ S chutí se proto zapojuje do společných aktivit, podobně jako ve vybraném díle:

(U Mulcahyho ve stanu sedí neznámý voják)

Mulcahy: *Musíte se s tím vyrovnat. Vzpomeňte si, že dokonce i jeden ze svatých dostal kopačky.*

Táborový rozhlas: *Pozor, pozor, za tři minuty Charlie!*
(Mulcahy vybíhá ze stanu k Radarovi)

Mulcahy: *Vzal si už někdo čtyřicet yardů, Radare?*

Radar: *No.. ne, otče, je to volné.*

Mulcahy: *Tak dobře. Když budu mít štěstí, koupíme za to nové bible!*

3.4.7. Henry Blake

Vedoucím důstojníkem v MASH 4077 je podplukovník Henry Blake⁵⁸. Blake byl ve filmu zpodobněn Rogerem Bowenem jako nevýrazná, skoro vedlejší postava. Ve své neopomenutelné rybářské čepici se doslova jen snaží o velení. Jeho rozkazy jsou však jako první slyšet z úst úředníčka Radara O'Reillyho, který tak využívá svou pozoruhodnou schopnost a ve výsledku nechává Henryho navenek pouze opakovat slova. Podobně ironicky vyznívá i jeho neústupnost, ve kterou nejspíš sám věří, ale prakticky ji neoplývá, po mírném nátlaku plní jakékoliv přání ústřední trojice:

(Plukovníkova kancelář)

Blake: *Co zase máte?*

Hawkeye: *Ten flandák, musíš ho nějak vypudit z našeho stanu.*

⁵⁷ MARC, cit. dříve, s. 194.

⁵⁸ Viz. Obrazová příloha na straně 72 – obr. č.14 a 15

Blake: *Z vašeho? Já nejsem dnešní, hoši, a vím, o co vám jde, hoši, ale mě jen tak snadno nedoběhnete.*

Hawkeye: *Henry, my a snažit se tě doběhnout? Ale je tu jinej problém. Když už o tom mluvíš, dej nám machra na hrudníky.*

Blake: *Vyloučeno, žádný polní špitál nemá specialisty, nikdo nám ho nedá.*

(Přichází Radar a informuje o zvýšeném počtu raněných na předoperačním oddělení a kapitáni si opět stěžují na Frankovu neustálou motlitbu)

Blake: *Major Burns váš stan opustí do čtyřadvaceti hodin.*

Hawkeye: *A co ten machr na hrudníky?*

Blake: *Ne!*

Blake (po chvílce ticha): *No tak zkusím to, hergot, co víc ode mě můžete chtít*

Stejně tak stojí v pozadí primárního konfliktu mezi skupinou okolo Hawkeye Pierce a dvojicí Burns/Houlihanová, do kterého se za tichého přihlížení nezapojuje, ač by jako velitel měl. Následující scéna jeho vedoucí inkompetenci potvrzuje:

(Filmová epizoda Přírodní blondýnka - Do Blakeova stanu přibíhá znemožněná major Houlihanová, Henry leží v posteli se sestrou)

Margaret: *Tohle není nemocnice! To je hampejz, cvokárna! A je to vaše vina, že to všechno mlčky trpíte a nic proti tomu neděláte!*

Blake: *A co mám jako dělat?*

Margaret: *Dát je zavřít! On jim už polní soud spočítá ten jejich chlad a chuligánství! Nejdřív mi začnou říkat Hrmo a vy jste jim to klidně toleroval! A teď si myslí, že jim projde úplně všechno! Jestli je nepředáte vojenské policii, a to ihned, tak položím svou funkci!*

Blake: *Krucinál, Hrmo, tak rezignuj na tu svou pitomou funkci!*

Margaret: *Pitomou funkci? Pitomou funkci..*

(Margaret s pláčem odchází)

Blake: *Ještě trochu vína drahá?*

V seriálu mu herec McLean Stevenson propůjčil přece jen mužnější podobu a váženější postavení. Tábor drží v rukou o něco pevněji, jinak se Blake nemění, je „váhavým velícím důstojníkem, který sní o návratu do své středozápadní lékařské

*praxe, venkovského klubu a dokonce i nevěrné ženě,*⁵⁹ stejně jako vojákem, který se nestydí ohnout svůj hřbet před nadřízeným až na zem:

(V jeepu před Charlieho příletem)

Generál Clayton: *Nemyslím, že dělo je tu opravdu nutné. Co, Henry?*

Blake: *Určitě.. pokud si nemyslíte, že bych si měl myslet. Ne, nemyslím.*

3.4.8. Táborový rozhlas

Hlas z táborového rozhlasu je asi nejmystičtější „postavou“ ze všech. Ve filmu má pouze vedlejší roli jako rozdělovač epizod a posel bizarních zpráv o marihuaně nebo zkumavkách moči, které oznamuje v momentech nejsyrovějších záběrů z operačních sálů.

V seriálu se rozhlas proměnil na vyšší entitu, která bdí nad všemi ostatními. Je to ironický vypravěč, odtělesněný soudce osudu všech zúčastněných.⁶⁰ Ve vybrané epizodě oznamuje každý z Charlieho příletů a mění tak život všem v táboře. Jakmile Charlie přilétá, všechno jde stranou a nezbývá než si přát, ať bomba spadne na místo, kde je vsazeno.

3.5. Analýza komiky

MASH ve své podstatě skrývá řadu různorodých komických situací. Abychom se mohli věnovat analýze komiky ve filmu i seriálu, je nutno si nejdříve objasnit, jaká jsou specifika jednotlivých komediálních žánrů. Stejně tak je potřeba zdůraznit, že žánry se ve své čisté formě v obou narativech objevují jen velmi zřídka, mnohem častější je jejich vzájemná kombinace.

Základním stavebním kamenem obou podob Korejské války je satirická komedie. Ta podle Zdeňka Hoříňka vychází z pojmu satira, používanému ve dvojitým významu: jako druh komična (satiričnost) i jako žánr (literární, divadelní, filmový, výtvarný) v němž tento druh komična převažuje. Podstata satiričnosti

⁵⁹ MARC, cit. dříve. s. 194.

⁶⁰ Tamtéž, s. 195.

spočívá v kritickém výsměchu individuálním a hromadným lidským vadám a nedostatkům, které jsou společensky škodlivé, ba nebezpečné.⁶¹ Charakteristickým prostředkem satirického zesměšnění je podle Hořínka „*degradace negativního jevu jeho schematizací (karikaturou, redukcí na jednu, z hlediska satirického soudu nejzávažnější stránku) a zveličením (hyperbolou, nadsázkou) – v podmínkách, v nichž zřetelně vystoupí najevo jeho zvrácená povaha.*“⁶² Podobně se vyjadřují a Steve Neale a Frank Krutnik, kteří jako zaměření satiry jmenují primárně sociální konvence, které používá v rámci svých oborů jako základ, podle něhož vyměřuje odchylky: „*Někdy jsou napadeny samy odchylky a to zejména v případě, kdy je nedodržují ti, kteří by je měli dodržovat nejvíce. Někdy jsou napadeny normy - ve jménu jiných, méně běžných společenských hodnot.*“⁶³ Dvojice autorů se mezi příklady otírá i o středobod této práce: „*M*A*S*H (film i seriál) využívá demokratických a lidských hodnot, v jejichž jméně se v Koreji (a analogicky samozřejmě i ve Vietnamu) bojovalo, jako sbírku samozvaných norem, které fungují jako měřítko nedemokratických a nehumánních praktik zejména americké armády i vlády a samotné války obecně.*“⁶⁴

Že je MASH nejvíce ze všeho satirickým dílem dokazuje v obou svých verzích. Nejčastěji se objevuje ve spolupráci s parodií, i když se, jak podotýkají Neale a Krutnik, jedná o dva trochu jiné žánry: „*Kde se satira zaměřuje sociální konvence, tam se parodie zaměřuje na ty estetické.*“⁶⁵

Ve výsledku tak může jako příklad posloužit vůbec jedna z prvních scén ve filmu, Hawkeyeův vstup do příběhu. Už od důstojnických latrín si pyšně vykračuje za asistence na obrazovce se objevujících soudobých citátů generálů MacArthura a Eisenhowera společně s pochodovou hudbou. Mezi dalšími příklady můžeme uvést i zesměšňování fanatického náboženského vyznání majora Burnse oběma novými chirurgy nebo časté záběry s alkoholem v hlavní roli. Analyzovaný seriálový díl se setkává se satirou v podobném duchu. Počínaje vizuální přeměnou Hawkeye a Trappera na anglické gentlemany, kterou samozřejmě doplňuje i parodie slovní zásoby, přes sledování a vsázení na

⁶¹ HOŘÍNEK, cit. dříve, s. 65.

⁶² Tamtéž, s. 65.

⁶³ NEALE, KRUTNIK, cit. dříve, s. 19.

⁶⁴ Tamtéž, s. 19.

⁶⁵ Tamtéž, s. 18.

bombové pokusy korejského pilota, až po vojenský pochod Radara a obou hrdinů vstříc dialogu s Frankem Burnsem u zapůjčeného protiletadlového děla. Devízou seriálové satiry je narozdíl od filmu plynulé přecházení do absurdní slovní komedie, již podle Hoříňka „předvádí svět a některé jeho stránky jako nesmyslné, absurdní“⁶⁶. Všechny zmíněné scény jsou gradovány až do absurdních pozic⁶⁷, kdy na sebe hlavní postavy přetahují na úkor hlavního tématu veškerou pozornost. Frankův úvodní strach a nadnesená potřeba bránit se je pro dvojici doktorů oprávněnou hrozbou, kterou vyřeší průběžnými výměnami jeho služební zbraně za jiné předměty. V pouzdru se tak místo opravdové pistole objeví postupně vodní pistole („*Kdo mi dal vodu do pistole?*“ „*Jak víš, že je to voda?*“), sešívací pistole („*Tady jsou peníze, nesvorkuj nás!*“) a záchodový zvon („*Pašák, Franku, spláchni je z oblohy!*“) a atrapa zbraně.

Podstatnou součástí filmové verze je i černá komedie, subžánr satiry. Encyklopedie Kolumbijské univerzity ji nazývá „*groteskním nebo morbidním humorem používaným k vyjádření absurdity, necitelnosti, paradoxu a krutosti moderního světa* Obyčejné charaktery nebo situace jsou obvykle zveličeny daleko za hranice obvyklé satiry a ironie, Černý humor používá prostředky často spojované s tragédií a někdy je s ní i srovnáván.“⁶⁸ Narativ manipuluje s černým humorem nejčastěji ve scénách z operačního sálu, ale i v dalších epizodách. Hned na začátku při operaci prosí Hawkeye sestru, aby jej poškrábala na nose, která tak učiní za doprovodu zvuku pilky odřezávající kost. Dalším černočerným momentem je i nažehlená a barevná golfová výbava Trappera a Hawkeye, ve které po svém příjezdu z Japonska oba operují, což kameraman nezapomene prostřednictvím detailních záběrů zdůraznit, přičemž oba nevycházejí z koncentrace („*Potřebuji další jehly,*“ nebo „*Nemůžu zastavit to krvácení*“). Vrcholem černého humoru je celá pohřební epizoda – od rozmluv o způsobech sebevraždy, přes vlastní ceremoniál až po Radarovu větu: „*Byl to hezkej mejdan, díky za pozvání!*“

Seriál pracuje s černým humorem v mnohem umírněnější formě. Drastických záběrů ubylo na úkor již zmíněné absurdity. Z náznaky se setkáme zase na

⁶⁶ HOŘÍNEK, cit. dříve, s. 75.

⁶⁷ Viz s. 35. této práce.

⁶⁸ Black humor. In *The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition* [online]. 2010 [cit. 2010-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-blackhum.html>>

operačním sále, kde se Henry Blake při operaci baví se sestrou o sázce na Charlieho:

Blake: *Vůbec nic nevidím, Richardsonův retraktor, ten velký. Ten kluk má v sobě víc železa než na skládce, to je hrůza.*

(Táborový rozhlas: Pozor, pozor, za minutu Charlie, přijímání sázek je zastaveno)

Blake: *A už ten amatér letí, přesně na čas. Na kolik si vsadila, Ginger?*

Ginger Rogersová: *32,5 yardu.*

Blake: *Zapomeň na to, zlato, nemáš šanci. Svorky.*

Častou složkou MASH komedie je i naivita. Podle kulturologa Vladimíra Boreckého představuje hrdinovu nevědomost: „*Subjekt vytváří komiku bezděčně, aniž by si toho byl vědom. Stává se tak předmětem smíchu pro druhé, jímž je komika zřejmá.*“⁶⁹ Právě takto reaguje filmový divák na postavu pastora Francise Mulcahyho, který je do humorných situací vrhán právě konfliktem své náboženské podstaty a sexuálním apetitem ostatních hrdinů. Jako příklad může posloužit hned několik scén. Mulcahy se kupříkladu naskytne u vyběhnutí Hawkeye a sestry z Důstojnickém klubu, kdy je divákovi jejich předchozí činnost zřejmá. Sestře však nevědomky vypadne z uniformy ledabyle zastrčené Hawkeyovo spodní prádlo a to spadne přímo před pastorovy nohy. Mulcahy je zvedne, pohledem pátrá po sestře, ale jakmile si uvědomí, co drží v ruce, překotně je hned zahodí zpět do stanu. Stejně tak v Radarově kanceláři spolu s ostatními poslouchá již zmíněné „sblížení“ Franka a Margaret přes mikrofon umístěný v jejím stanu, než mu dojde, že nejde o jeho oblíbenou rozhlasovou show Pod duchnou, ale o fyzický akt lásky v přímém přenosu. Pak urychleně odchází.

Naivita se přesunula i do seriálu, není však plně postavena na Mulcahym. Jak jsem již psal v předchozí kapitole – narozdíl od filmu se těší všeobecnému respektu táborových usedlíků, kteří se mu za pronesené sexuální narážky v jeho přítomnosti narozdíl od filmu omlouvají. Hlavní terčem těchto narážek se stal Radar O'Reilly, jehož chování vycházelo z rozšířeného charakteru naivního hochy

⁶⁹ BORECKÝ, cit. dříve, s. 40.

z maloměsta. Ve vybraném díle je to vidět při zastavení parodického pochodu u protiletadlového děla a následném řazení:

Trapper: *Rozpočítat!*

Radar (k Hawkeyeovi): *Vy jste první?*

Hawkeye: *Ano a ty?*

Radar (nasupeně): *To není legrační!*

S naivitou souvisí i základ seriálových dílů, absurdní komedie, což je ostatně vidět i z výše citovaných slov Hawkeyeovi dvojsmyslné narážky na Radara. Podle Boreckého⁷⁰ nemá absurdita narozdíl od naivity rysy nevědomosti a nevinnosti, ale právě prostřednictvím naivity se osvobozuje od ironického či humorného zaměření. „*Operuje s nesmyslem záměrně jako s určitou metaforou světa a je si plně vědoma své absurdity.*“⁷¹ Hořínek mluví hlavně o dvou způsobech zabsurdnění: „*Východiskem je buď normální situace, která se v průběhu děje zabsurdňuje, nebo je člověk přímo vržen do absurdní situace a musí jí čelit. Oba způsoby lze různě variovat.*“⁷²

Ve srovnání s filmovým scénářem nahradila kombinaci satira-černý humor právě satira-absurdita. Seriálem je doslova protkaná a nejinak je tomu i ve zvoleném díle. O absurditu se otře naprostá většina postav. Henry Blake ji například použije v konfrontaci s Burnsovými stížnostmi na Charlieho útoky („*Tak, tedy..!*“ „*Ne, Franku, Charlie je jako náš. Jak bychom jinak věděli, že je pět hodin, kdyby se nesnažil tu skládku vyhodit do vzduchu,*“ nebo „*Tohle je úchylné! Nikdo nevsázel na Bitvu o Británii! Ten, kdo ovládá oblohu, ovládá i válku, řekl Herman Goering!*“ „*Ano, ale taky psal verše a vyjídal cukrárny.*“). Nevědomky se k ní uchýlí i majori v rozhovoru s generálem Claytonem:

Margaret: *Chtěli jsme s vámi mluvit o tom dělu.*

Frank: *Je tu válka, generále!*

Clayton: *Čtu taky noviny.*

⁷⁰ BORECKÝ, cit. dříve, s. 35.

⁷¹ Tamtéž, s. 35.

⁷² HOŘÍNEK, cit. dříve, s. 75.

Margaret: *Major a já, my dva majori máme pocit, že plukovník a dva jistí kapitáni..*

Frank: *..dva majori proti dvěma kapitánům a..*

Margaret: *..major se jen snaží říct, generále, že máme pocit..*

Frank: *..že plukovník a dva kapitáni..*

Margaret: *..vás budou chtít ovlivnit proti dělu!*

Nejčastějšími původci prvoplánově nesmyslných dialogů jsou Hawkeye a Trapper. Jako příklad poslouží scéna jejich rozhovoru s majory při očekávání Charlieho náletu ve skládacích židlích stejně jako vzájemné rozhovory obou aktérů:

Frank: *Jak tu můžete sedět a nechat se bombardovat, sakra!*

Hawkeye: *Jedna bomba zasluhuje druhou.*

Trapper: *Šup tam s ní!*

Hawkeye: *Člověk by ho neměl nikam brát.*

...

(Ve stanu)

Hawkeye: *Jářku, Reggie, chodíte sem často?*

Trapper: *Pouze, když mi běží můj kuň!*

...

(Při příletu letadla)

Hawkeye: *Ahoj Charlesi!*

Trapper: *Poslyš, on má dnes kašel nebo co?*

Hawkeye: *Doufám, že to není nic vážného!*

Trapper: *Vypadá poněkud unaveně..*

Hawkeye: *..zdá se.*

4. Seriál M*A*S*H – hybrid sitcomu a dramatu, jeho žánrový posun mezi sezónami

V druhé části upustím od filmového předlohy a přejdu k samotnému seriálu M*A*S*H. Ten se ve svém dlouhém vysílání neomezil pouze na jednu formu, ale postupně měnil svou podobu. M*A*S*H je tak příkladem hybridizace několika žánrů do jednoho celku, což bude tématem první kapitoly druhé části. Ve druhé kapitole se pak budu věnovat postupné transformaci seriálu, který v průběhu jedenácti let vlivem měnících se okolností postupně změnil identitu a původně komický základ posunul do emocionálnější roviny.

4.1. Žánr a hybridizace

Abych se mohl plně věnovat tématu hybridizace v seriálu M*A*S*H, měl bych na začátku objasnit její základní předpoklady, které se s ní bezprostředně vážou. Vedle samotného principu hybridizace se proto obrátím na specifikaci žánru, jakožto základního bod celého procesu. Stejně tak uvedu vymezení jednotlivých žánrů, které tvoří kostru seriálu. Posledním bodem bude vytyčení společných bodů.

4.1.1. Pojem žánr v televizním vysílání

Žánr je v dnešním televizním světě jednou z primárních možností, jak mezi sebou rozpoznat jednotlivé televizní pořady. Podle Stevea Nealea vychází slovo „žánr“ z francouzského „genre“, které znamená „druh“⁷³.

Protože taková charakteristika by určitě nestačila, opřeme se ještě o slova Nicka Laceyho. Žánr je podle Laceyho repertoárem prvků, které slouží k identifikaci jeho obsahu pomocí rozdílných charakterových typů, scénérie, ikonografie, narativu a stylu.⁷⁴ Sám však připouští, že definice sedí hlavně na filmovou a seriálovou tvorbu jako westerny, melodramata nebo policejní pořady.

⁷³ NEALE, Steve. Studying genre. In CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. s. 3. ISBN 0-85170-849-8.

⁷⁴ LACEY, Nick. *Narrative and Genre : Key Concepts in Media Studies*. 1st ed. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000. s. 133 ISBN 0312230133.

Pokud dojde na, pro dané médium, mnohem specifitější pořad s méně jednoznačným nebo žádným narativem, pak mohou vzniknout nesrovnalosti. Jako příklad uvádí televizní hry, talkshows nebo hudební videoklipy, kde se forma a styl jako nejdůležitější součásti mění dílo od díla.⁷⁵

Kde se Laceyho definice rozpadá se zvětšující se komplexností televizního vysílání, tam se připojuje Jeremy Butler. Butler výše zmíněné druhy pořadů shrnuje pod hlavičku tzv. nenarativních programů, které stejně jako u narativních protějšků (telenovela nebo sitcom) kategorizuje do čtyř žánrů: televizních zpráv, sportovních programů, televizních her a reality tv. Sám Butler si uvědomuje ještě větší rozmanitost vysílacího obsahu (talk show, vědecké pořady atd.), ale pro jeho vykreslení mu stačí čtyři jmenované.⁷⁶

Svou definici připojuje i Graeme Turner: *„Žánr je způsob ovládnání neblaze proslulé rozsáhlosti televize jejím rozbíjením do oddělenějších a konkrétnějších částí.“*⁷⁷ Turner soudí, že je velmi složité zkoumat televizi samu o sobě. Televizní studia proto už od začátku nahlížela na médium přes specifikace jednotlivých žánrů, tedy *„raději přes zprávy nebo telenovelu než na televizi jako celek.“*

Vztah televize a žánru se obecně dostal během dvou posledních desetiletí do mnohem užší roviny než je tomu i filmu. Žánry přesahují své hranice a přelévají se jeden do druhého (podobně vzniklo docudrama, minisérie, autobiografické pořady nebo rodinné ságy), lákají různou sortu inzerentů. Mimo žánrově zaměřené vysílání vznikají i úzce zaměřené stanice, které svým divákům vysílají každodenní porci komedie (Comedy Central), sci-fi (Sci-Fi Channel) hudby (MTV, Óčko) nebo sportu (ESPN, Eurosport). Turner s tímto fenoménem spojuje i vznik placených televizí právě pro diváky, kteří svou pozornost směřují jen na určité žánrové spektrum.

Narozdíl od filmu postihuje televizní žánr jeden podstatný fakt. Televizi začala prostupovat interakce, podobu vysílaných pořadů tak dnes často ovlivňují samotní diváci. Producenti mění jejich podobu na základě diváckých připomínek: *„Charaktery mohou být odstraněny nebo naopak zvýrazněny, moderátoři odsunuti*

⁷⁵ Tamtéž. s. 206.

⁷⁶ BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 3rd ed. New Jersey : Routledge, 2006. s. 99. ISBN 0805854150.

⁷⁷ NEALE. In CREEBER, cit. dříve, s.5.

*z primetimeu do pozdní noci, víkendu nebo dokonce úplně mimo obrazovku.*⁷⁸ Opakované úpravy formátu a obměňování obsahu někdy vedou k transformaci samotného žánru. Neale uvádí příběh na pokračování, jež byl součástí australského televizního dramatu a při dějové gradaci změnil formu na seriálovou. Tenhle posun jde často ruku v ruce se zhoršením kvality příběhu i produkce.⁷⁹

4.1.2. M*A*S*H jako hybridní žánr

4.1.2.1. Konvence žánru sitcom

Největší podíl na žánrové podobě seriálu M*A*S*H má bezpochyby sitcom, stejně jako je jednou z primárních součástí většiny televizních stanic. Jeho definici nabízí dvojice Neale-Krutnik: „*Termín sit-com označuje komediální sérii s kratším narativem, obecně mezi dvaceti čtyřmi a třiceti minutami dlouhou s obvyklými charaktery a v obvyklém prostředí.*“⁸⁰ Hartley jej řadí na pomezí skečové komedie a situačního dramatu.⁸¹

Na začátku situační komedie stála epizodní série. Jejím principem je opakování a obměňování narativního vzorce, jež naznačuje David Marc: Epizoda - stav klidu => rituální chyba => rituální ponaučení => stav klidu⁸². Konec epizody tak znamená návrat do výchozí pozice, takové, která byla na jejím začátku. Neale-Krutnik zde obě dvě formy odlišují od seriálových žánrů jako soap opera, jejichž dějové linie naopak prostupují celou délkou vysílání. Sitcom zachovává pouze prostředí a postavy, příběh se podle určených pravidel generuje znovu a znovu.

Sitcomy jsou rozdělovány do dvou skupin. Na jedné straně stojí rodinné (domácí) sitcomy, které se specializují na jednotlivé postavy – rodiče, děti a příbuzné, stejně jako na jejich vzájemné vztahy. Podle Hartleyho ani nezáleží na tom, jestli jsou rodiny reálné (jako v Roseanne) nebo jen metaforické (jako v Cheers). Hlavním hybným motorem jsou podle Nealea a Krutnika rozpory uvnitř

⁷⁸ NEALE. In CREEBER, cit. dříve, s.6.

⁷⁹ Tamtéž. s. 6.

⁸⁰ NEALE, KRUTNIK, cit. dříve, s. 233.

⁸¹ HARTLEY, John. Situation comedy, Part 1. In CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. s. 65. ISBN 0-85170-849-8.

⁸² MARC, cit. dříve, s. 194.

rodiny, která je často zjednodušuje a distancuje se od vážnějších problémů, nebo snadno odvrátitelné průniky z okolí⁸³. Rodinné sitcomy nazývá těmi, jež malé diváky učily dvě důležité schopnosti: Jak sledovat televizi a Jak žít s rodinou ve vzájemně snášenlivém prostředí bez hádek: „*Jedno z potěšení při sledování sitcomů bylo prozkoumávání bizarnosti některých rodin, přičemž vůbec nezáleželo, jestli jejich úsměvy prozrazují něco o rodinných hodnotách.*“⁸⁴ Složení se také měnilo podle sérií: Matka a otec, každý se třemi dětmi v Step by step, matka a otec se dvěma dětmi a mimozemšťanem v American Dad nebo otec a dospívající dcera v aktuálním Comebacku. Nezáleží vlastně ani na původu rodiny. Hartley uvádí rodinu plnou monster v The Munsters, vampířskou v The Addams family nebo dokonce mimozemskou v Third Rock from the Sun. Užití všech postupů k nauce o rodinném životě při sledování komických situací a sympatických hrdinů způsobil sestup formátu z hlavního vysílacího času k dětským divákům. Objevily se sitcomy, kde hlavní roli nehrála celá rodina, ale divák vše sledoval z pohledu dětí. Mezi zástupci najdeme Sabrina, the Teenage Witch, Full House nebo Father Knows Best.

Druhou skupinou sitcomů jsou sitcomy z pracovního prostředí. Podle Hartleyho často „*vyvinuly akce nebo charakteristiky, které podkopaly samotnou nastolenou situaci. Dokonce i v případě jednoduchého sociologického faktu, že sexuální partnery si často hledáme mezi svými kolegy. Sitcomy z pracovního prostředí vypadají, jakoby byly obecně hnány sexuální chemií spíše než nastoleným místem zaměstnání. Naprosto běžně upírají pozornost na situace, které se objeví ve vzájemných vztazích než na pracovišti jako takovém.*“⁸⁵

Hartley však zmiňuje i hybridní celky, jež jsou kombinací rodinného i pracovního prostředí. Příkladem je mu dobře známý sitcom Friends, který kombinuje blízkost hlavních představitelů v osobním životě, kam si přenáší i pracovní problémy.

Jane Feuer shrnuje předchozí teze do tvrzení, že ať se jedná o pracovní nebo rodinný sitcom, divák k zábavě potřebuje alespoň náznak rodinného uspořádání, protože se vlastně stává jejím členem⁸⁶. Sitcom, ve kterém účinkuje nukleární

⁸³ NEALE KRUTNIK, cit. dříve, s. 237.

⁸⁴ HARTLEY. In CREEBER, cit. dříve s. 66.

⁸⁵ Tamtéž, s. 67.

⁸⁶ FEUER, Jane. Situation comedy, Part 2. In CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. s. 69. ISBN 0-85170-849-8.

rodina⁸⁷, se ale vyznačuje mnohem větším sklonem ke svárům. „Nukleární rodina je ideologicky považovaná za konzervativní veličinu, podporující stávající stav rodinných hodnot. Založit proto sitcom na nuclear family je spíše potvrzením tohoto stavu a ne jeho zpochybněním. Na základě tohoto úhlu pohledu jsou tedy sitcomy, které se nuclear family vyhýbají, kritikou jejího sociálního uspořádání. Později se vyvíjející alternativní rodiny jsou sociálními alternativami ke klidovému stavu nuclear family.“ The Cosby Show tak můžeme brát jako ideologický krok zpátky, protože se hlásí k hodnotám seriálů z padesátých let a neřadí se do vlny konzervativních sitcomů své doby. Naproti tomu seriál Married ... With Children nešetří na rodinné hodnoty kritikou, i když je na stavbě nuclear family založen⁸⁸.

M*A*S*H je už na první pohled hybridním sitcomem. Pokud se však neústupně postavíme za zmíněná pravidla obou žánrů, pak hlavně v druhé polovině seriálu převažuje stránka sitcomu rodinného. Seriál tak vypovídá o neměnném prostředí a jedné jen málo se měnící skupině, jež za dobu spolu strávenou zcela jistě metaforickou rodinu tvoří. Jedno z pravidel sitcomu pracovního, tedy důraz na utvářené vztahy na pracovišti, ale dodržuje jen z části. Jediným opravdovým vztahem totiž oplývají jen majori Burns a Houlihanová, který je hlavně cílem pro dobře mířené vtipy ostatních. Flirtováním se sestřičkami jsou posedlí kapitáni Pierce a McIntyre. Odchodem McIntyra s Burnsem a příchodem ženatého kapitána B.J. Hunnicata a chladného majora Charlesa Winchestera se flirt omezí jen na krátké záblesky, důraz se přesune na náznaky osobnějších vztahů jak mezi hlavními, tak i obměňujícími se vedlejšími postavami.

4.1.2.2. Konvence žánru nemocniční drama

Úsvit nemocničního dramatu nastal v půlce padesátých let v seriálech jako americký Medic nebo britské Emergency – Ward 10. „Tyhle pořady byly založeny na sesbíraných formátech s na sobě nezávislými, týden co týden vysílanými epizodami a klasických postavách. Byly plné respektu k vzrůstající moci a autoritě zdravotnických institucí a pozorně to ukazovaly na všech výsledcích

⁸⁷ Rodina složená pouze z rodičů a jejich potomků.

⁸⁸ Otec Al, Matka Peggy, dcera Kelly a syn Bud.

*jednotlivých případů – pokrok ve zdravotnictví byl nesmiřitelný,*⁸⁹ komentuje Jason Jacobs. Podle něj se některé pořady snažily rozšiřovat důvěru ve zdravotnická zařízení mezi diváky. Jedním ze způsobů byla konzultace epizod s odborníky z lékařských oborů, kteří kontrolovali správnost a přesnost vysílaných informací, starali se tedy o to, aby bylo jejich povolání ukazováno v dobrém světle. „*Pro tyto authority bylo důležité, že podobné show v divácích nepodporovaly úzkosti a hypochondrii, ale naopak je uklidňovaly,*“⁹⁰ doplňuje Jacobs. Uklidňujícím prvkem byly hlavně postavy neomylných doktorů. Na začátku se kolem nich soustřeďovala veškerá pozornost, ať už šlo o lékaře s vlastní praxí nebo pracující v nemocnici. Stejně tak se dbalo na úplnost všech konaných procedur.

Šedesátá léta obměnila stávající model – z doktora se pozornost přesunula na celý tým doktorů. Ústředními hrdiny byli často mladý lékař a jeho mnohem zkušenější učitel. Jacobs uvádí příklad v seriálu Dr. Kildare (vysílán v letech 1961 - 1966), který představil mladého doktora Kildarea a jeho rádce, doktora Gillespie. V jejich vztahu ve smyslu otec-syn se zkušenosti a rady předávaly mírovou, bezkonfliktní formou. Jacobs to považuje za důležitou vlastnost celého žánru: „*Výuka mladého, idealistického doktora byla pro diváka naučná a také cestou, jak mu v akci ukázat neměnné hodnoty lékařské péče a zdravý rozum. Kildare zároveň nebyl postaven vůči ostatním do odměřené role, ale jako současného profesionála - zavázaného, srdečného a starostlivého.*“⁹¹ Postava mladého Kildarea se stala vzorem pro další následovníky – pacienti byli se svými chorobami hybným prostředkem pro podrobné zkoumání. Na konci šedesátých let se charakter všemocného doktora stal jen těžko udržitelný, pozornost se nově rozmístila na celý lékařský tým. K zániku neomylné postavy přispěla i nově nastupující doba, kdy mladí lidé bojovali se starými pořádky a zosobněnými, jež je reprezentovaly. Stejně tak obecně klesala důvěra ve zdravotnická zařízení, vědu i samotné doktory. Odpověď přinesla televizní stanice CBS se svým seriálem Medical Center z roku 1971, který modifikoval vztah učedník-učitel na vzájemný respekt mezi zástupci starší a mladší generace. Podobně jako další nemocniční

⁸⁹ JACOBS, Jason. Hospital Drama. In CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. s. 24. ISBN 0-85170-849-8.

⁹⁰ Tamtéž, s. 24.

⁹¹ JACOBS. In CREEBER, cit. dříve, s. 24.

dramata ze sedmdesátých let obsahovala i „častá explicitní témata v lékařských i sociálních diskuzích: potrat, homosexualitu, znásilnění, drogovou závislost, umělé oplodnění nebo pohlavní choroby.“⁹² Z předchozí éry šedesátých let se zachoval jen stejný smysl v chápání chorob, tedy šance prozkoumání nejen samotných potíží, ale i lidských vztahů nebo emocí.

Jako zástupce nové vlny doktorských seriálů jmenuje Jacobs právě M*A*S*H: „Zde vůbec poprvé vidíme doktory bez jakékoliv kontroly nad okolním prostředím, léčící pacienty ve válečné zóně, aby se tam vrátili zabít nebo zemřít.“⁹³ M*A*S*H spojil komedii s lidskou beznadějí, proto má ironické i zoufalé poselství. Doktoři nebojovali jen proti nemocem, ale i proti svému nepřátelskému prostředí. Stejný boj se přenesl i do let osmdesátých v seriálech jako Casualty nebo St Elsewhere.

Devadesátá léta pak přenesla starost o zdraví do každodenního života lidí. „Pravidelná zdravotní rizika, teorie rizikové společnosti nebo povýšení zdravého života na morální stejně jako blahodárné pro vlastní zdraví, to všechno přispělo k popularizaci fiktivního zobrazení života v nemocnici.“⁹⁴ Jacobs zmiňuje i roli politiky, která se přesunula spíše do obchodního směru, proto se jakýkoliv pokus o změnu ve společnosti zastavil na nově ustaveném „Kultu těla“. Reklamy začaly obyčejné lidi zahlcovat obrázky postav se štíhlou linií a perfektně tvarovanou, svalnatou figurou a naznačily že nedodržování nového směru znamená významný propad na sociální příčce. „Lidská bezmoc a neschopnost, která se objevila v seriálu M*A*S*H, se zde normalizovala do každodenní součásti žánru.“⁹⁵ Nemocniční dramata si k této ideologii nabalila i další vlastnosti podobně zaměřených pořadů z minulosti a přidala na akčnosti. Ve výsledku se tak začalo objevovat velké množství scén z pohotovosti tzn. pouze rychlé ošetření zraněné oběti s patřičně rychlou kamerou nebo náhlé zhoršení stavu léčených pacientů s patřičnými lékařskými termíny, které diváka zmatou ještě o něco víc. Jacobs připomíná i scény, kde doktoři obeznámení se stavem svých pacientů diskutují o postupu léčby a o vlivu, jež bude mít pro ně samé. Na příkladu seriálu Cardiac Arrest (vysílán 1994 - 1994) od televizní stanice BBC, který je výše zmíněných

⁹² Tamtéž, s. 25.

⁹³ Tamtéž, s. 25.

⁹⁴ JACOBS. In CREEBER, cit. dříve, s. 26.

⁹⁵ Tamtéž, s. 26.

scén plný a ještě přidává i finanční hledisko provozu nemocnice: „*V porovnání s Cardiac Arrest je idylický vztah dvojice doktorů Kildare-Gillespie vypuzen do roviny naivní utopie.*“⁹⁶

4.1.2.3. Konvence válečného žánru

Zasazením do událostí války v Koreji se M*A*S*H zčásti přihlásil i k žánru válečného dramatu. Samotná problematika války jako inspirace pro televizi spadá na začátek šedesátých let dvacátého století, kdy se začali pomalu objevovat pořady s touto tematikou. Ve Spojených státech amerických je válka odjakživa citlivým tématem, mezi jednotlivými konflikty je však často podstatný rozdíl. Zatímco druhá světová válka je velmi populárním námětem, válka ve Vietnamu je stále dosti tabuizovaná a filmy z ní vycházející se často setkávaly s kontroverzí.

První seriály se o motivy vojenství opíraly jen velmi jednoduše a z velké části spadaly do kategorie sitcom. Kupříkladu *The Phil Silvers Show* se odehrávala armádním poštovním úřadě ve Fort Baxter, *McHale's Navy* zase zobrazovala skupinu amerických vojáků skrývajících se na tichomořském ostrově před Japonskými hlídkami, nejdéle vysílanou vojenskou show šedesátých let *Gomer Pyle U.S.M.C.* naplňovala snaha naivního a dobráckého hlavního hrdiny, který chtěl dostat své zelené uniformy v konfrontaci s jeho věčně nadávajícím nadřízeným. Avšak žádný z těchto pokusů se nevztahoval k aktuálním vojenským konfliktům USA. „*Producenti udržovali válku od těchto sitcomů v dostatečné vzdálenosti tak, že je zasazovali do lokací, kde nehrozilo žádní nebezpečí.*“⁹⁷ M*A*S*H je zástupcem reálnějšího směru v televizním sitcomu. Oproti předchůdcům ukazuje válku v reálné podobě. Předně stojí na pozadí skutečného konfliktu, ač tvůrci určili Korejskou válku jako pouhou zástěrku pro aktuální konflikt ve Vietnamu.

Válečný žánr pracuje s několika narativními schématy. Barry Langford je rozdělil do osmi skupin⁹⁸, M*A*S*H spadá do kategorie nazvané Protiválečný

⁹⁶ Tamtéž, s. 26.

⁹⁷ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 11.

⁹⁸ Zmíněnými kategoriemi jsou: the Embattled Platoon (Četa v akci), the Battle Epic (Epická bitva), the Battling Buddies (Bojující kamarádi; nejčastějším motivem je vedle společného boje proti nepříteli i vzájemný boj o vybranou dívku), the Strain of Command (Tíha rozkazu), the Antiwar Film (Protiválečný film), the POW Escape (Útěk válečného zajatce) the War

film. Nepracuje proto s explicitním ztvárněním přímého boje vojáků, ale s následky, jež po sobě boj zanechává - nejen se zraněnými, ale také s psychickými problémy. Zároveň se staví do role kritika konfliktu a prostřednictvím nezkrotné ústřední postavy Hawkeye Pierce vyjadřuje často i extrémním způsobem svůj názor (poslaný dopis prezidentovi Harry Trumanovi nebo návštěva vyjednávání o míru). M*A*S*H kromě války kritizuje i samotnou armádu a její řád, byrokracii nebo hyperpatriotismus, tedy většinu elementů, jež stály například v popředí heroických amerických filmů o druhé světové válce z padesátých let. Stejně jako ostatní válečné filmy zobrazuje i ostatní atributů s válkou spojených – špionáž, diplomacii, zásobování nebo vyšší velení, avšak využívá je hlavně jako další prostředky pro svou groteskní satiru.

4.1.2.4. Hybridní žánr - dramedie

Hybridizace je v lingvistickém významu označena jako spojování prvků z různých jazyků v jednom slově⁹⁹. V televizním vysílání má podobný význam – slovo nahradíme televizním programem a místo jazyků použijeme celou škálu žánrů. V předchozích kapitolách jsem se zabýval konvencemi obou žánrů, které tvoří seriálovou slupku a pokusil se ho zařadit. V obou případech jsem uspěl a dokázal M*A*S*H vymezit v rovině sitcomu (jako hybridní sitcom) i nemocničního dramatu (zástupce přelomové vlny sedmdesátých let). Dokázal jsem určit i společné znaky prostupující oběma žánry - staví na širším kolektivu hlavních postav, odehrává se v absolutní většině v neměnném prostředí, mají sklon k melodrama a narativní linie ukončuje v díle, ve kterém začaly¹⁰⁰. V této kapitole se dostáváme přímo ke spojení ostatních charakteristických vlastností žánrů do jednoho celku a vytvoření toho, co Richard Taflinger ve své studii *Sitcom: What It Is, How It Works* nazývá dramedie¹⁰¹.

Preparedness Film (Válečná pohotovost a the Service Comedy-Musical (Armádní komedie nebo muzikál).

⁹⁹ PALLAIOVÁ, Iveta a kol. Velký slovník cizích slov. 1. vyd. Praha : PALI 2008. s. 276. ISBN 978-80-903875-3-9.

¹⁰⁰ Tento fakt je pravdivý s ohledem na nemocniční dramata až do devadesátých let, kdy místo epizodních narativů začínají nastupovat narativy seriálové, které nekončí posledními minutami jednotlivých dílů, ale spíše celých sérií nebo i kompletního televizního díla.

¹⁰¹ TAFLINGER, Richard. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online] 1996. [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: < <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/sitcom.html/>>.

„Dramatická komedie neboli dramedie¹⁰² je nejvzácnější ze všech forem sitcomu, reprezentuje o něco více než jedno procento ze všech vysílaných sitcomů. Dramedie je nicméně také její divácky nejoblíbenější formou, doslova každý ze seriálů tohoto druhu se v době svého vysílání držel v první patnáctce nejoblíbenějších pořadů podle Nielsenova hodnocení.“¹⁰³ Jen pro potvrzení Taflingerových slov lze uvést příklad, který jsem zmínil už v úvodní kapitole celé práce – poslední epizoda seriálu M*A*S*H byla až do února 2010 nejsledovanějším pořadem v historii americké televize.¹⁰⁴

Dramedie rovnoměrně spojuje komické chvíle s dramatickými momenty, kdy se vzájemně neruší, ale s rozmyslem na sebe navazují. Aby všechno fungovalo jak má, je potřeba souhra většího počtu elementů. Taflinger právě dramedii nazývá produkčně nejsložitějším celkem a jmenuje tři pravidla, které taková show musí dodržovat: vynikající obsazení pracující jako tým, jednoznačně vymezené působiště pro děj a výborný scénář. M*A*S*H bezpochyby splňuje všechny podmínky. Jeho největší devízou bylo bezpochyby herecké obsazení, ve kterém se každý postavil do dané role, ve které jen s výjimkou postavy Margaret Houlihanové zůstal až do konce svého působení v seriálu. S tím souvisela i variující se témata, jež se vždy vztahovala pouze k místu a aktivitám, které se přímo dotýkaly a ovlivňovaly hlavní hrdiny. Třetí bod souvisí s přechodem z filmové adaptace, čemuž jsem se věnoval v první části této práce. Seriálová komika dala oproti drsnému humoru celovečerní verze mnohem větší důraz na humor absurdní a slovní, který by bez vynikajícího scénáře nemohl fungovat.

Taflinger teorii rozvíjí a dramedii rozděluje do dvou skupin: lidské a právnické¹⁰⁵. M*A*S*H spadá do první skupiny, ve které je důraz kladen na „*boj postav s ústředním námětem, jež je důsledkem efektů ovlivňující ostatní charakter.*“¹⁰⁶ Posádka 4077 dennodenně zápasí nejen s přívaly raněných, ale i s bezprostřední blízkostí válečného konfliktu a dalších hrozeb plynoucích

¹⁰² Z angl. „dramedy“ neboli „dramatic comedy“.

¹⁰³ TAFLINGER, Richard. Dramedy : Thought-Based Situation Comedies. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

¹⁰⁴ Viz s. 13 této práce.

¹⁰⁵ Z angl. „human dramedy“ a „advocate dramedy“.

¹⁰⁶ TAFLINGER, Richard. Dramedy : Thought-Based Situation Comedies. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

z přebývání v nejistém prostředí nestálé asijské země. Ve skoro neměnném prostředí se pokouší překonat ponorkovou nemoc a zachovat si kousek zdravého rozumu, aby mohla pomáhat zachraňovat jiné lidské životy.

Dějová linka začíná problémem. V případě M*A*S*H je to jako v díle *První pomoc* výzva od sousední jednotky ke krátké výpomoci, protože jejich chirurg byl zabit. Celá jednotka stojí totiž přímo na frontě. Dramedie se od ostatních druhů sitcomů liší přítomností druhé dějové linie, která vyvažuje tu hlavní. Taflinger říká, že vedlejší linie jsou ve většině případů humorné. *První pomoc* odpovídá na předchozí problém vysláním Hawkeye a Margaret na žádanou výpomoc. Hlavním motivem je tedy zachraňování životů v první bojové linii a z toho vycházející pokusy zachránit ve všudypřítomném strachu i životy vlastní. Vedlejší linii obstarávají ostatní v kempu, kteří se strachují o dva odvelené odvážlivce a sebestředný Frank, jež se bojí Margaretiny nevěry právě s Hawkeyem. Dalším příkladem je epizoda *Kovboj*, kde je středobodem stejnojmenný pilot s kovbojským kloboukem, který dostal „Dear John letter“¹⁰⁷ a Hawkeye s Trapperem mu pomáhají se s tím vyrovnat. Vedlejší dějovou linii obstarávají stupňující se útoky na plukovníka Blakea, jejichž vrcholem je výbuch Henrym právě obsazené latríny. I v tomto případě platí, že vedlejší linie svou komičností zlehčuje linii hlavní.

Komplikace jsou v dramedii založené na hlavním motivu a souvisí s určitou akcí nebo hrdinou. Objevují se nové skutečnosti, které u hrdiny vyžadují přehodnocení vlastního názoru nebo akci, která jeho hledisko podpoří nebo naopak odmítne.¹⁰⁸ Hrdina se pak rozhoduje, co vlastně udělá. Hawkeye v epizodě *První pomoc* nezvládá příval raněných, proto Margaret, která nikdy předtím neoperovala, bere do ruky skalpel a pokouší se mu pomoci. V nastávající krizi je jednotka ostřelována dělostřelectvem, ale operace musí stále pokračovat. Klimax supluje vzniklou životní zkušenost hrdinů. V tomto případě se vrací i Hawkeye i Margaret živí a zdraví a více než kdy jindy si váží hodnoty vlastního života. Rozřešení znázorňuje následky jejich zkušenosti. Oba si rozšířili svůj pohled na válku, ignorují Frankovu žárlivost a obdivují ty, kteří prošli podobným utrpením.

¹⁰⁷ Jedná se o pojmenování pro dopis od dívky, ve kterém oznamuje svému příteli, že jejich vztah končí. Alternativa pro ženu se nazývá „Dear Jane letter“.

¹⁰⁸ TAFLINGER, Richard. Dramedy : Thought-Based Situation Comedies. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

Taflinger stejně tak popisuje i obecné vlastnosti postav. „*Běžní hrdinové lidské dramedie vykonávají povolání, jež jim dovoluje stýkat a jednat s lidmi, jejichž problémy souvisí s celospolečenským neduhem.*“¹⁰⁹ M*A*S*H představuje skupinu doktorů a sester, kteří se v Korejské válce setkávají mimo vlastních problémů i s důsledky samotné války jako chudobou, hladomorem, strachem, nemocemi nebo smrtí. Na rozdíl od sitcomu konflikty nevytvářejí, ale naopak objevují stále nové a snaží se je řešit. Jejich povolání od nich zároveň vyžaduje lhostejnost, ale soucitná povaha jim nedovolí jen přihlížet, každého člověka posuzují jako individualitu. Tato vlastnost je společná pro většinu nemocničních dramát a nejinak je tomu i v M*A*S*H – každý pacient přichází s jiným zraněním, ale i jiným příběhem na pozadí. Právě zranění vojáci jsou nejčastějšími nosiči hlavních dějových linek, od jejich potíží se často odvíjí děj dané epizody. Vedle nich jsou to i uprchlíci, váleční zajatci, důstojníci navštěvující své vojáky nebo Korejci.

Počet nebo pohlaví hlavních postav je nepodstatné pokud to určitým způsobem nesouvisí s danou epizodou. V Koreji byly role rozděleny podle povolání – muži byly doktory a ženy sestrami. Pokud se v příběhu ukáže například žena povoláním doktorka, pak se stane terčem šovinistických nářeků, které ilustrují dobové nálady, tedy že doktorky jsou oproti mužům méně kompetentní. Podobně je variování i množství postav. Někdy konflikt ovlivní celou jednotku, jindy je středobodem děje jediná postava.

V dramedii ční vedle hlavních hrdinů i jedna ústřední postava, která je častým znakem i v sitcomu (Frasier, Seinfeld nebo The Cosby Show) nebo nemocničním dramatu (House M.D. nebo Scrubs). V M*A*S*H je to Hawkeye Pierce, výborný chirurg s povahou rebela. Ústřední postava je vůbec nejčastěji nositelem problému nebo jej musí řešit. Úlohou ostatních je hlavní postavu podpořit a od problému ji ulehčit. Ze skupiny naopak ční i postava protichůdná, která je často nositelem vedlejší dějové linie. Současně je v rozporu i s ostatními postavami, jež stojí spíše za hlavním hrdinou. M*A*S*H v tomto směru těží z přítomnosti Franka Burnse a později Charlese Emersona Winchester. Burns se od ostatních lišil svým hyperpatriotismem, obdivem k armádě a zároveň zbabělostí, Winchester naopak

¹⁰⁹ TAFLINGER, Richard. *Dramedy : Thought-Based Situation Comedies*. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

dával najevo svoji pozici novodobého aristokrata, byl arogantní a pyšný, ale zároveň inteligentní a vynikající chirurg.

Motivace postav jsou většinou postaveny na přímých, ale někdy i podivných myšlenkách. Hawkeye útočí na systém, aby získal větší svobodu nebo podkopal složitou byrokracii a mohl zase vykonávat svoji profesi, nebojí se přitom porušit některá pravidla¹¹⁰. Pokud se však postavy odchyľují racionálnímu myšlení a nechají na sebe působit stres, v případě lidské dramedie je to vždy kvůli zvýšení dramatickosti situace. Hrdinové jsou stejně tak inteligentní, scénáristé jim propůjčují často ostré a pádné repliky, které nešetří vtípem a drzostí, podobně jako v sitcomu. V případě všech hlavních postav M*A*S*H se jedná o slovní zápas s přesahem do absurdních pozic.

Podle Taflingera je základní lokací příběhu místo, kde postavy pracují. Nemá zastupovat domov, ale pouze pracoviště¹¹¹. Ostatně postavy z M*A*S*H často vyjadřují svou touhu vrátit se domů. Tábor je rozdělen do několika budov jako operační sál, pooperační oddělení, kanceláře velitele a jeho úředníka, jídelna nebo stany doktorů a sester. Taflinger zdůrazňuje, že pracoviště nejsou prvoplánově útulná a příjemná, ale mají pouze plnit svou funkci¹¹². Prostředí viditelně ohraničuje sféru, ve které se postavy pohybují, a současně jsou propracovaným pozadím k celkovému vyznění seriálu – s krví, špínou i vojenskou khaki zelenou.

4.2. M*A*S*H a transformace emocionální roviny

V poslední kapitole celé práce bych se rád věnoval transformaci podoby seriálu M*A*S*H. Na seriál působila během doby jeho vysílání celá řada vlivů, která formovala výslednou podobu a pozměňovala prvotní ráz. Soustředím se na samotný proces transformace, na vytyčení bodů, kde se seriál měnil. K tomu mi

¹¹⁰ TAFLINGER, Richard. *Dramedy : Thought-Based Situation Comedies*. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

¹¹¹ TAFLINGER, Richard. *Dramedy : Thought-Based Situation Comedies*. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

¹¹² TAFLINGER, Richard. *Dramedy : Thought-Based Situation Comedies*. In *Sitcom : What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/dramedy.html>>.

dopomůže kategorizace epizod¹¹³ vytvořená pro potřeby této práce. Obsáhne všechny epizody a je ilustrací transformace.

4.2.1. Základní podoba seriálu v první řadě

Seriál M*A*S*H nenavazoval na film, ale začínal podobným stylem na stejném místě. V prvních třech sezónách se seriál profiloval jako ztřeštěná komedie s důrazem na antimilitaristickou tematiku. Stál hlavně na prvních představitelích hlavních rolí, partě většinou nedobrovolně odvelených doktorů a sester překonávající válečné útrapy a hromady zraněných svědomitou prací a absurdním slovním humorem. Velká část z nich si absolutně nepřipouští příslušnost k vojenské jednotce a hodnosti chápou jen jako nutné zlo, pokoušejí se žít tak normálním životem, jak jen dovedou.

Předchozí řádky se shodují hned s pilotní epizodou¹¹⁴ – korejský chlapec Ho-Jon ve službách doktorů sídlících v Bažině si přeje stát se stejně jako oni lékařem. Hawkeye a Trapper proto uspořádají loterii s hlavní výhrou v podobě nejkrásnější sestry v táboře. První řada také ustanovila Margaret a Franka jako pokrytce, kteří tvrdě na úkor ostatních prosazují armádní řád. Nerozpakují se donášet jednomu z generálů, vyhrožovat soudy nebo obětem mávají před obličejem imaginárním svazkem vojenských regulí, podobně jako se ty stejná pravidla snaží využívat v prospěch svůj nebo jako zametení stop k jejich vztahu¹¹⁵. Příklady najdeme v celé řadě epizod, pro úplnost uvedu například *Šéfchirurg kdo?* (Hawkeye upřednostněn před Frankem na místo šéfchirurga), *Někdy kulku uslyšíš* (Frank žádá o Purpurové srdce¹¹⁶ za svá sebou zraněná záda) nebo *Love Story* (Radar se zamiluje do nově přichozí sestry a majori je chtějí rozdělit).

Poslední zmíněná epizoda stejně tak inklinuje k sexismu, tedy pozůstatku z filmové verze a nejrozšířenější středobod humoru první sezóny. Jím vládne hlavně Hawkeye, který nepokrytě škádlí sestry různorodými narážkami a přitom si dobírá Margaret. Patrné souvislosti najdu v epizodách *Bakteriologická válka*

¹¹³ Viz strana 11 této práce.

¹¹⁴ Označení pro první díl celého seriálu.

¹¹⁵ Podle Wittebolse se v první verzi měly objevit dokonce dva páry. Mimo majorů Burnse a Houlihanové byl tím vyvoleným původně ženatý Hawkeye se stejně obtěžkanou přítelkyní, poručíkem Dishovou. Zástupci televizní stanice nakonec rozhodli, že jeden pár bude stačit.

¹¹⁶ Purpurové srdce je americké vojenské vyznamenání udělované všem vojákům za zranění v boji.

(Hawkeye sleduje v jídelně sestru a představuje si ji svlečenou) nebo *Edwina* (Hawkeye prohraje sázku a musí se sblížit s nešikovnou a osamělou sestrou). Se sestrami se zapletou i Trapper John nebo plukovník Blake. „(Producent) *Larry Gelbart zpětně přiznal, že v prvních sezónách se se sestrami nejednalo příliš dobře. Postupem času se v Americe začaly věci měnit, což byl případ i jednání se ženami,*¹¹⁷“ dodává Wittebols.

Narozdíl od pozdějších let dala první sezóna komický rámec i homosexualitě. Například v díle *Rekordman* Hawkeye nechce, aby se někdo dozvěděl o malé vážnosti zranění nebezpečného plukovníka Brightona. Nejvíce vyzvídá Frank, proto Hawkeye Brightonovi řekne, že Frank je gay a hledá přítele. Plukovník se tak Frankovi snaží za každou cenu vyhnout. Výrazným homofóbním prvkem byl desátník Max Klinger, který se snažil proniknout z armády v převlečení za ženu. Ve svých ženských převlecích se v dalších sezónách postupně zdokonaloval a později si už ze zásilkového katalogu objednával jen ženské oblečení. Stejně jako v případě sexismu i homosexuálové se nesmířili se svou rolí v americké společnosti a vybojovali si alespoň právně rovnocenné postavení s heterosexuály¹¹⁸.

Nejvýraznějším prvkem je však záporný postoj vůči válce jako takové, který je protkán snad všemi díly. Nejsilnější je v tomto směru už jednou zmíněná epizoda *Někdy kulku uslyšíš*, kde se starý Hawkeyeův přítel, Tommy Gillis, přijede podívat do 4077, protože jeho jednotka se utábořila v jeho blízkosti. Chce napsat příběh o válce v Koreji z pohledu vojáka. Na konci se do nemocnice vrací ještě jednou a je vážně raněn, Hawkeye ho nedokáže zachránit a po jeho smrti se psychicky zlomí. Ze zlosti ho dostane až Henry Blake, který mu prozradí válečnou skutečnost: Mladí muži umírají a doktoři to nemohou nijak změnit¹¹⁹. Ve stejné epizodě je analogicky vedlejší dějová linie zpodobňující šestnáctiletého chlapce, který lhal o svém věku, aby mohl narukovat a ohromit svou přítelkyni. Hawkeye mu nejdříve dá vybrat, zda-li chce zůstat v Koreji nebo odletět domů, ale potom, co umře jeho přítel ho bez váhání nahlásí vojenské policii. Chlapec na něj při odjezdu nenávisťně křičí, ale doktor všechno snáší a je přesvědčen, že mu zachránil život. Podobně vypjatá je i *Yankee Doodle Doktor*, kde na pozadí

¹¹⁷ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 25.

¹¹⁸ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 29.

¹¹⁹ Tamtéž. s. 34.

natáčení dokumentu o práci v nemocnici stvoří Hawkeye, Trapper a ostatní jeho parodii, aby Hawkeye na konci pronesl řeč o vážnosti a nebezpečnosti celé války.

Nakonec musím zmínit i speciální epizody, které se nedaly zařadit ani do jedné zmíněné skupiny, v případě první řady se jedná hned o dva díly, *Drahý táto* a *Drahý otče...Znovu*. Náplní obou je dopis, který píše Hawkeye svému otci do Spojených států a díky kterému rekapituluje směs uplynulých událostí a život ostatních obyvatel tábora. Na dopisní epizody tvůrci navázali i v dalších řadách, kdy se měnili i jejich autoři – dopis domů tak i psal Radar nebo otec Mulcahy, později plukovník Potter nebo B.J.¹²⁰

4.2.2. Druhá a třetí řada proti válce

Tvůrci Gelbart a Reynolds odjeli mezi druhou a třetí sezónou do Koreje, aby získali příběhy i další inspiraci pro osudy svých hrdinů. Gelbart sice už v Americe nahrával rozhovory s doktory, kteří byli účastníky války, ale podle vlastních slov mu korejská zkušenost pomohla „*docenit zážitky těch, kteří tam byli.*“¹²¹ Druhá a třetí sezóna tak upustila od sexismu, dala větší průchod válečné a protivládní tematice a přiklonila se k vyvážené kombinaci komedie a dramatu. „*Roky dva a tři přilákaly největší počet diváků za celou dobu. Zároveň byy i nejvíce provokativními řadami v celém jejím jedenáctiletém životě.*“¹²² Díky své popularitě měl M*A*S*H paradoxně i méně problémů s cenzory. Kvůli nárůstu diváků napsal Gelbart první epizodu druhé sezóny, *Rozdělení zůstaneme*, jako seznamovací. Generál Clayton v ní kontroluje 4077 a zjistí, že všichni jsou moc šílění na to, aby je mohl rozdělit – Klingerovy převleky, zálety Margaret a Franka, kanadské žerty Hawkeye a Trappera nebo odpolední pití Henryho Blakea. Bezpečnější bude nechat je pohromadě.

Příkladem kritického pohledu na válku ve druhé řadě může být epizoda *Pro dobro kolektivu*, kde Hawkeye a Trapper najdou v těle raněného civilisty z vybombardovaného vesnice šrapnel granátu z americkým označením. Snaží se do tábora dostat nezávislého vyšetřovatele k přezkoumání situace, ale generál Clayton se jako armádní zástupce snaží všechno hodit na nepřátelskou Severní

¹²⁰ Tamtéž, s. 35.

¹²¹ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 39.

¹²² Tamtéž, s. 39.

Koreu. S důkazy o vině vlastní armády dokonce přichází i jinak nenápadný Frank. Podobně zaměřené jsou i epizody *Jací jste byli* (táborový generátor je vyhozen do vzduchu americkou střelou) nebo *Bombardování* (ostřelování 4077 americkými děly). Polovina druhé řady také poprvé představuje postavu plukovníka Flagga, agenta CIA. Flagg je zosobněnou karikaturou amerického hyperpatriotismus, vojenského machismu a tehdejší komunistické paranoii. Epizoda *Souboj agentů* ho představí v konfrontaci s agentem jiné tajné služby, kteří hlídají jeden druhého a současně pozorují Franka Burnse. Podle jednoho je Frank komunista, podle druhého fašista. V *Dozorčí dne* Flagg naopak bojuje s Hawkeyem o zraněného korejského vězně, *Bíle zlato* ukazuje jeho snahu o ukradení penicilinu v držení 4077, za nějž plánuje vyměnit informace s druhou stranou. Absurdita vojenské byrokracie vyplývá na povrch v díle *Inkubátor*, kde se Hawkeye a Trapper snaží získat inkubátor. Zásobovací důstojník jim nabízí pec na pizzu nebo zahradní gril, ale pro jednotku životně důležitý inkubátor nedokáže sehnat. *Vše pro boty* podobně ilustruje, že k Hawkeyeovým novým botám vede dlouhá a složitá cesta nejen přes oficiální úřady.

Doktoři se s válečnou realitou vyrovnávali po svém, nejčastějším prostředkem ilustrovaným v prvních třech řadách byl alkohol. Už v úvodní sezóně bojovali Hawkeye a Trapperem s Frankem o existenci svého destilačního přístroje, který podle Franka snižoval bojovou morálku. Dokonce i pozdější abstinent Radar se během nich několikrát napil ginu. Alkohol souvisel hlavně s komickou nótou, jako v epizodách *Kontrola*, již zmiňované *Vše pro boty* nebo v analyzovaném díle *Bombardák Charlie*. Destilační přístroj se objevil i v hlavní roli. V díle *Alkoholici* se Frank jako dočasný velitel tábora rozhodne zavést prohibici. Poruší ji však nejen on sám, ale i otec Mulcahy, který kvůli několika lokům vína při mši pronese plamennou řeč. Že alkohol není jen příjemnou záležitostí se hrdinové dozví v epizodě *Konzultant*, kde jinak vynikající chirurg na návštěvě tábora, doktor Borelli, nezvládne pro něj netypický nápor pacientů a zhroutlí se v Bažině se sklenicí ginu v ruce. Podobně je tomu i v epizodě *Šťabajzna a prázdná náruč*, kde se Margaret opije, když se dozví o úspěšnosti svého expartnera, aby jí před příletem raněných Hawkeye a Trapper zase dostali do formy. Střízlivá Margaret proto zruší svou předchozí žádost o převelení, epizoda zároveň vůbec poprvé ukazuje Margaretinu nespokojenost ve vztahu s Frankem, která vygraduje

v pozdějších letech. A i když sexismus z M*A*S*H pomalu mizel, tvůrci na konec druhé řady přeci jen zasadili jednu epizodu, která se o něj otírá. *George* staví do hlavní role jednoho z pacientů, který byl zbit příslušníky vlastní jednotky protože přiznal svou homosexuální orientaci. Se změnou společnosti se změnil i pohled tvůrců, Wittebols epizodu pojmenoval jako „*možnou omluvu za předchozí homofobii.*“¹²³

Poslední díl třetí řady *Sbohem, Henry* je rozloučením s postavou Henryho Blakea propuštěného z armády z dostatkem odsloužené doby. Po bujarém večírku a srdečném rozloučení se k operujícím doktorům dostane od Radara zpráva, že letadlo s Blakem spadlo do Japonského moře a nikdo nepřežil. Šlo také o poslední epizodu pro Trappera Johna McIntyrea. Ke svému konci se stejně tak nachýlila i Vietnamská válka, seriál se proto zase o něco odchýlil od své původní vize.

4.2.3. Čtvrtá a pátá řada a konec války v Koreji

Čtvrtá a pátá řada představila dva nové charaktery. Místo Blakea, často roztržitý středobod vtipů, přišel výrazně starší plukovník Sherman Potter. Bývalý člen kavalérie a veterán obou světových válek se postavil do otcovské role. Ze začátku byl přísný, ale postupem času si mimo respektu vybudoval i lidštější přístup ke svým podřízeným

Trappera McIntyrea nahradil B.J. Hunnicutt. Oba šikovní chirurgové byli ženatí a měli děti, Trapper se ale nebál blízkého seznamování se sestřičkami a skvěle se hodil do dvojice s dřívějším Hawkeyem. Hunnicutt byl naopak spořádaným, věrným manželem a Hawkeyevým protikladem. Této nálepky se nezbavil ani po vypěstování kníru nebo jeho odhalení jako autora nejztfěštěnějších kanadských žertíků v táboře.

Seriál se odklonil od přímého zobrazování války a začal pracovat s posttraumatickým stresem a dozvuky skončeného boje. „*Epizody z těchto let zahrnují množství incidentů pramenících z traumat z boje a ukazují, že ne všechny válečné rány jsou fyzické.*“¹²⁴ Častěji se tak začala objevovat postava psychiatra Sidney Freedmana. V epizodě *Kam kráčíš, kapitáne Chandlere* se do 4077

¹²³ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 58.

¹²⁴ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 65.

dostane pilot bombardérů, který sám sebe identifikuje jako Ježíše Krista. Psychický problém přijíždí řešit právě Freedman, ale nedokáže si s ním na místě poradit. Voják ze své pozice nedokáže pochopit, proč by zabíjel nevinné děti, když je jejich stvořitelem. Podobně ve *Smějící se Jack* je náplní vedlejší linie už podruhé zraněný mladý voják. Frank obdivuje jeho druhé purpurové srdce až do chvíle, než voják odhalí strach z návratu na frontu. Radar a B.J. mu pomohou vzácným dárkem - čtyřlístkem pro štěstí. V páté řadě najdeme další podobné epizody – v *Sejde z očí, sejde z mysli* se Hawkeye identifikuje se stavem oslepeného pacienta, když je sám oslepen nehodou. V *Mulcahyho válka* si naopak otec Mulcahy kompenzuje nedostatek zkušeností z první linie tak, že na ní i přes Potterův zákaz na pár hodin s Radarem odjede.

Pozornost se od kolektivu postupně přesouvá k jednotlivcům a k jejich válečným osudům, tvůrci se zaměřili i na přímý dopad války na obyvatele okupované Koreje. V *Hawkeye* se stejnojmenný hrdiny vybourá při cestě do tábora v jeepu a zraní si hlavu. Dokáže se ještě dobelhat do o kus dál stojícího domu korejské rodiny a snaží se s nimi mluvit, aby neupadl do bezvědomí i přes to, že nemají šanci rozumět. *Poslední běh* je příběhem fotbalisty, který přišel o nohu a nedokáže se s tím srovnat. *Děti* zachycuje návštěvu dětí z kláštera pod vedením sestry Crattyové. Sestra pak doktorům líčí, jak děti přicházejí ke svým zraněním – sběrem často nevybuchlé munice, aby ji mohly prodat dál. *Suvenýry* zase zobrazuje vojáka, který korejským dětem platí za donesený válečný odpad.

V polovině seriálu také došlo k vývoji většiny hlavních charakterů. O konečně doceněném otci Mulcahy už byla řeč, Radar postupně dospívá – v díle *Voják měsíce* vyhraje několikadenní pobyt v Tokiu a podle svého pozdějšího svědectví se neváhal ani opít. Na druhou stranu zažije i smrt, když se v díle *38. rovnoběžka* spřátelí s vojákem, jemuž předtím pomáhal zachránit život a který o něco později zemře. Největším vývojem prochází Margaret. „Uvědomuje si, že Frank pro ní není tím pravým partnerem, sblíží se svými sestrami a Hawkeye pro ní už není jen nepřítelem.“¹²⁵ Čtvrtá řada je tak naplněna hlavně hádkami mezi ní a Frankem (*Voják měsíce, Volání pošty...Znovu, Cena tomatového džusu*), aby se na začátku nové řady dostala blíž k Hawkeyeovi v dvojepizodě *Stěhování 1 a 2* a spolu tak

¹²⁵ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 77.

mohli překonat hrozbu čínského útoku na opuštěný tábor 4077. Na konci páté řady se vdává za mužného plukovníka Donalda Penoboscotta.

Wittebols připouští, že protiválečný postoj se v této fázi vysílání změnil. „*Prvotní kritika a zesměšňování věci vojenských a politických ustoupila a nahradila ji bolest a utrpení jednotlivců pocházející z různých vlastností války. V tomto pohledu se show přesunula z módu protestního do módu pocitového.*“¹²⁶

4.2.4. Šestá a sedmá řada a přesun k melodramatu

V šestém a sedmém roce autoři navázali na témata vytvořená v předchozích dvou letech. Epizody jsou proto zaměřeny na osudy jednotlivců, ale zároveň je ještě prohloubena jejich emocionální linka, diváci mimo samotného života sledují i jejich bolesti. Celý seriál se mnohem víc posouvá k modelu Family sitcom, členové 4077 se k sobě přibližují, dostávají se do konfliktů a doslova se stávají jednou velkou rodinou, což je patrné hned v díle *Padlý idol*, v němž se proti sobě poprvé postaví Hawkeye a Radar. Hawkeye pošle Radara do Soulu, aby se seznámil s dívkami v tamním vybraném podniku, ale Radar je po cestě zraněn a vrací se do 4077 jako pacient. Hawkeye si všechno vyčítá, musí odstoupit z operace a Radar mu jeho neprofesionalitu vyčte. Rozhádanou dvojici dá dohromady až Purpurové srdce, jež Radarovi na uniformu připne sám Hawkeye a přitom zasalutuje, čímž nikdy nikoho nepoctil. V epizodě *Válka nervů* zase mladý voják obviňuje Sidney Freedmana ze svých zranění, protože doktor ho poslal předtím zpátky na frontu. Vedlejší linií stejného dílu je boj 4077 proti všudypřítomnému stresu. Udolat se jim ho nakonec podaří spálením nejen přebytečných dřevěných věcí v táboře.

Ze seriálu odchází na začátku šesté řady Frank Burns a je nahrazen svým opakem, majorem Charlesem Emersonem Winchesterem, inteligentním bostonským aristokratem s vybraným a současně arogantním chováním. Jeho břitký smysl pro humor nemohl nahradit ztřeštěného Burnse, ale jako člověk ho překonává s velikým náskokem. Winchester se nechce ani chvíli zdržovat na takovém „bohem proklatém místě“ a žádá své nadřízené nebo rodiče, aby zatahali za nitky a dostali jej pryč (epizody *Střídání stráží* a *Winchesterovy nahrávky*,).

¹²⁶ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 76.

Velkou část epizod šesté sezóny pak tvoří Winchesterovy výstřelky – okrádání domorodých Korejců (*Výměnný den*), půjčování peněz výměnou za služby (*Kupec Korejský*), Hawkeyem a B.J. nenáviděná hra na francouzský roh („*Vůně*“ hudby) či dokonce závislost na amfetaminech (*Dr. Winchester a pan Hyde*).

Do popředí se též dostává postupně se měnicí Margaret, která od své svatby prožívá radosti i strasti manželského života. Podezřívá svého muže ze záletů (*Láska a válka*), kvůli kariéře ji straší možnost těhotenství (*O co jde, šéfe?*) nebo se dokonce sblíží s Hawkeyem (dvojdl *Kamarádi ve zbrani*). Donald Penobscott nechce řešit problémy jejich manželství a nechává se převelet zpět do Států a pár se rozpadá. Margaret se tak ocitne sice bez partnera, ale posílená o zkušenosti a až do konce seriálu se nevrátí do staré, upjaté role, ke které se přikláněla v prvních řadách. Rodinná transformace graduje v posledním díle sedmé řady *Párty*. B.J. dostane nápad a přemluví ostatní ze 4077, aby napsali domů svým příbuzným a setkali se na velké seznamovací párty. Přes počáteční nedůvěru se setkání k překvapení všech povede a uzavřou se nová přátelství mezi předtím těžko sourodými lidmi (například Radarovou matkou a rodiči Charlese Winchestera).

4.2.5. Osmá a devátá řady a pomalý závěr seriálu

V osmém a devátém roce se M*A*S*H pokračoval v předtím vytvořeném stylu a současně se začal nachylovat ke svému konci, což bylo patrné i na jeho skladbě. Prostor pro zvukovou stopu dopředu nahraného smíchu se zase o něco ztenčil. V prvních dílech osmé řady definitivně odchází postava Radara (*Sbohem Radare 1 a 2*), která přinášela do show důležitou esenci naivity, narážela na perverzní vtipy doktorů a jejich poznámky o nízkém věku a malém obecném rozhledu. Jeho role dostávala postupem času mnohem vyspělejší kontury, v některých dílech se už dokonce ani neobjevoval a při svém odjezdu domů jakoby z něj odpadla kukla a vylíhnul se dospělý motýl. Radar dospěl a opustil M*A*S*H nadobro.

Ostatní se s jeho odjezdem těžko smiřují (*Čas přizpůsobování*). Pozornost se přesouvá mimo Margaretiných záletů i na Klingera, nového táborového úředníka (*Osobní finance, Drahý strýčku Abdule, Sbohem, krutý světe, Betonové přátelství* nebo *Verbování*) a Charlese, který se ožení (*Pan a paní Kdo?*), sám však brání

sňatku své sestry (*Vyčerpaná láhev*), zachrání pacienta s amputovanou rukou (*Morální vítězství*) a dokonce učí korejské mediky (*Cena války*). Velký prostor dostanou i speciální epizody, jež se v menším množství vyskytovaly i v předchozích sezónách. Mezi takové bych zařadil *Čas života* (Na obrazovce ubývající čas měří dobu, po kterou mají doktoři šanci zachránit těžce zraněného pacienta než ochrme nebo zemře), *Sny* (Výjevy zvláštních snů hlavních postav) nebo *Dopisy* (Příslušníci 4077 odpovídají na dopisy dětí ze školy v Hawkeyeově rodišti). Díl *Nepříjemné zprávy* je jedním z posledních kritických pohledů na samotnou válku. Skládá počtu všem mužům a ženám, kteří prošli útroby 4077 stejně jako armádní neefektivnosti. Do tábora dorazí místo pěti tisíc špachtlí do krku rovnou půl milion a Hawkeye z nich staví monument se jménem každého z nich. Před reportérem z vojenských novin Hvězdy a pruhy jej ovšem odpálí plastickou trhavinou.

4.2.6. Desátá a jedenáctá řada a definitivní závěr

Poslední dvě řady byly živnou půdou pro nevyhnutelný konec M*A*S*H a recyklaci starších scénářů (kanadské žertíky v *Divoký vitpálek* nebo párty v kostýmech v *Iluze nebo terapie*). Protiválečná tematika je definitivně v menšině, pozornost se soustřeďuje opět hlavně na jednotlivce, jejich útrapy se však mnohem více naklánějí k domovu. Konečnou transformaci show potvrzuje i James Wittebols: „V mnoha směrech se seriál stal více soap operou než sitcomem, stopa diváckého smíchu je jen těžší rozpoznatelná a v některých dílech úplně chybí.“¹²⁷ V epizodě *Pracující žena* přeruší B.J.ova manželka Peg doma ve Státech mateřskou dovolenou a najde si druhou práci, aby zvládala splácet hypotéku. B.J. si její konání vyčítá a svádí to na svou nepřítomnost. V pokerové hře dokonce vsadí všechny své peníze, aby ji mohl poslat co nejvíce peněz. *Zachyť to* ukazuje B.J.ovo rozplývání se nad svou dcerou, které Hawkeye vyžene z Bažiny do dočasného podnájmu. Díl *Pochybnosti* zase do hlavní role postaví plukovníka Pottera. Jeho manželka poslala Hawkeyeovi dopis a Potter se bojí, že se jedná o nešťastnou zprávu. Nakonec se ukáže, že mu spolu s osádkou 4077 chtěla oslavou odhalit úspěšné splacení hypotéky na jejich dům.

¹²⁷ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 127.

Závěrečnou životní lekcí dostanou i další postavy – Hawkeye se potýká se smrtí sestry, se kterou se vídal (*Kdo ví*), Charles zažije milostnou aférku (*Propaganda*) a vše uzavře Margaret svým nápadem v díle *Jak jde čas*. Díky článku v časopise ji napadne vytvořit schránku času, tedy bednu, do které by každý přidal důležitý předmět spojovaný s některou z postav, jež táborem respektive seriálem prošla. Dovnitř se proto mimo Charlesovy láhve stoleté skotské nebo Klingerových šatů dostane i Radarův medvídek či rybářská muška Henryho Blakea. Klinger se po Radarově odchodu definitivně posouvá na úroveň ostatních hlavních postav. Je ústředním charakterem několika epizod – v dvojdíle *Krátký proces* je obviněn z krádeže fotoaparátu, v *To byl den po Vánocích* si mění role s plukovníkem Potterem a v posledním díle *Nashledanou, sbohem a amen* se dokonce ožení s Korejkou. Z muže, jež se neustále snažil dostat z armády se stal příkladný vojenský úředník, který byl po zásluze povýšen (epizoda *Všeobecné pozdvížení*) se rozhodl jít cestou vojáka jako profese. „Max Klinger reprezentuje mikrokosmický příklad toho, jak se 4077 za všechny ty roky změnila celá 4077- ze skupiny v armádě zabředlých nonkonformistů na efektivní a vojensky schopnou zdravotnickou jednotku zachraňující životy statečných vojáků.“¹²⁸

¹²⁸ WITTEBOLS, cit. dříve, s. 127.

Závěr

Ve své práci jsem se věnoval dvojí transformaci jednoho z nejslavnějších televizních seriálů všech dob, válečnému sitcomu M*A*S*H. Úkolem první části bylo srovnání předchozí filmové adaptace MASH s o něco později natočeným seriálem. Komparace probíhala ve čtyřech určených kategoriích: struktura narativu, použité motivy, konstrukce společných postav a analýza komiky. Ve druhé části práce jsem se soustředil na samotný seriál M*A*S*H. Protože jej nelze zařadit jen do jednoho žánru, pracoval jsem s konvencemi tří základních žánrových celků a určil znaky v nichž se seriálem shodují. Vše jsem potom shrnul v kapitole hybridizace o proniknutí prvků všech určených žánrů. V poslední části jsem se zabýval transformací emocionální struktury seriálu v době jeho vysílání.

První část prokázala zřetelnou odchylku v původním vyznění filmové verze, ale zároveň její vhodnost pro seriálové zpracování. Kapitola Struktura narativu pracovala se dvěma velmi odlišnými narativními konstrukcemi. Analýza ukázala, že film MASH je strukturován mnohem složitějším způsobem, děj rozděluje do osmi na sebe navazujících miniepizod, přičemž ve středu každé stojí jiný příběh, který je ovlivněn i postupnou kumulací hlavních protagonistů v ději. Seriál naproti tomu pracuje s již uzavřenou skupinou hlavních protagonistů, mezi nimiž probíhají dopředu dané názorové střety a ovlivňuje je pouze příchod variace epizodních postav, jež sebou přinášejí vlastní příběhové linie a vystupují nejčastěji jen v jediné epizodě.

Použité motivy naznačují vývoj i v tématické části. Seriál přejal mnoho motivů z filmu, například rasismus, sexismus, protiválečné postoje, hyperpatriotismus, společný je i satirický tón obou děl. Celovečerní snímek však mnohem více sází na drastické krvavé záběry a přímější přístup k sexuálním motivům. Seriál naopak těží hlavně ze své příslušnosti k sitcomu. Není tak důsledný v zobrazování realistických zranění, se sexualitou se setkává pouze ve velmi omezené míře, s válkou pracuje spíše jako pozadím a vděčným zdrojem témat o vojenské zdravotnické jednotce blízko frontové linie.

Transformace v sitcom se stejně tak dotkla hlavních postav a prezentovaného humoru. Surový černý humor v seriálu nahradila slovní komika těžící z absurdních replik hlavních hrdinů, tedy styl zastoupený hlavně v situační

komedii. Hawkeye a Trapper si vyměnili role, do hlavní pozice se v seriálu posunul prvně jmenovaný. Stojí v mnohem političtější pozici než jeho předchůdce. Frank a Margaret se svým patriotismem a pýchou přesunuli do bizarnější, grotesknější pozice. Charakter ve filmu málo zastoupeného Radara O'Reillyho je mnohem více rozpracovaný a úředník hraje v příběhu mnohem větší roli. Otec Mulcahy a plukovník Blake zase upustili od přehnané prostoduchosti, přes zbytky naivity se dočkali respektu ostatních postav.

V druhé části práce jsem pracoval se souborem fundamentálních konvencí několika žánrů, které dohromady tvoří hybridní celek M*A*S*H. Nejčastěji zastoupeným žánrem je už zmíněný sitcom, který tvoří kostru seriálu v uplatňovaném humoru i způsobu zobrazování. Nemocniční a válečné drama jsou pak prostředky, díky nimž M*A*S*H získává stále nová témata do dalších epizod. Celek všech žánrů řadím do hybridní kategorie názvem dramedie.

Poslední kapitola práce se stočila k samotné transformaci seriálu M*A*S*H v jeho jedenáctileté historii. Podle předem sestavené kategorizace epizod a konkrétních příkladech jsem popsal posun emocionální struktury. Prvotně protiválečně zaměřená show se zřetelně oddělenými humornými i dramatickými dějovými směry se vlivem dobových událostí odpoutala od přímých známek válečného konfliktu a i díky konci bojů ve Vietnamu se postupem času zaměřila spíše na dopady války. Do seriálu se ve větší míře promítaly osudy hlavních protagonistů, ale i různorodých vedlejších postav procházející 4077 jako zranění vojáci, civilisté nebo armádní důstojníci. Ti si z hasnoucích bojů začali častěji vozit psychické problémy na vrub fyzických. Přejít podpořila i obměna odcházejících hrdinů za serióznější postavy. M*A*S*H proto ve druhé polovině pokračoval ve vážnějším tónu, kde se mnohem více než na samotnou válku dbalo na pocity a prožitky, jaké bude divák u vysílaných epizod zažívat. Ke konci seriálu tvůrci své hrdiny připoutávali k sobě, aby vytvořili pomyslnou rodinu a zároveň je častěji stavěli čelem k přibývajícím problémům svých reálných rodin. Každý z hrdinů prošel určitým vývojem. Transformace celého seriálu se nejvíce podepsala na hlavní postavě, Hawkeye Piercovi. Ten postupně přicházel o svůj počáteční odstup od všudypřítomného boje, aby v pozdějších řadách mnohem víc trpěl příkořimi, jež se stávala jemu i ostatním. Jeho postava se stala metaforou pro celý M*A*S*H. Podobně jako Hawkeye se celý seriál změnil z povrchní

groteskní show na příběhy naplněné problematikou osobních vztahů a problémy, které se mimo hlavních postav dotkly i svých diváků.

Seriál M*A*S*H ve výsledku skýtá veliké množství témat k dalšímu zkoumání a jako takový výrazně přesahuje možnosti této práce. Ve své analýze jsem se věnoval pouze těm tématům, které mi měly pomoci dokázat dvojí transformace filmu a seriálu. V práci jsem dále načrtnul míru inspirace jednotlivými žánry, ze kterých seriál vychází. I tato problematika vykazuje podněty pro podrobnější analýzu. Mohla by se například věnovat prolínání všech tří žánrů a jejich vzájemnou provázaností, případně jejich rozvoji v průběhu seriálu. Podrobnější zkoumání by zasluhovala také detailní charakteristika a emoční proměna ústředních hrdinů, stejně jako analýza jednotlivých sezón ve vztahu s politickými a společenskými atributy dané doby, s níž jsem pracoval pouze povrchově.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Múdry Boris

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofické fakulty

Název diplomové práce: M*A*S*H - Transformace filmu v televizní sérii

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jakub Korda

Počet znaku: 112 764

Počet příloh: 15 obrazových příloh

Počet titulu použité literatury: 23 + 7 internetových zdrojů

Klíčová slova: MASH, M*A*S*H, americký seriál, narativ, transformace, konstrukce postav, analýza komiky, hybridizace, melodrama, sitcom, televize, seriál, válka, Korea, armáda, voják

Práce se zabývá dvojitou transformací televizního fenoménu M*A*S*H. Náplní první části je zkoumání transformace filmové adaptace v seriál na základě stavby narativu, použitých motivů, společných hlavních hrdinů, analýzy humoru a jejich konkrétní realizace v obou případech. Později se přesouvá k samotnému seriálu. Jeho základním žánrovým vymezením je hybridní komedie, práce ji proto rozebírá za pomoci hlavních žánrů a jejich společných prvků. Poslední část práce popisuje transformaci emocionální struktury směrem od humoru k melodramatu.

Annotation

Author's name: Múdry Boris

Institution: Department of theater, film and media studies of Philosophical faculty

Name of the thesis: M*A*S*H - Transformation of the film in the television series

Supervisor of the thesis: Mgr. Jakub Korda

Character count: 112 764

Supplement count: 15 pictures

Source count: 23 + 7 internet sources

Keywords: MASH, M*A*S*H, american tv series, narrative, transformation, character construction, humour, hybridisation, television, serial, war, Korea, army, soldier

The thesis is applying to double transformation of television phenomenon M*A*S*H. The first part is analysing the transformation of original film in the television series based on categories labeled construction of narrative, themes, main characters, humor analysis and its particular implementation at both cases. Afterwards it is shifting into television series itself. Its fundamental genre definition is hybrid comedy, so the thesis is analysing it with the help of main genres and their mutual elements. The last part of the thesis is describing the transformation of emotional structure of the series from comedy to melodrama

Seznam použité literatury

- ALDA, Alan. *Never Have Your Dog Stuffed : And Other Things I've Learned*. 1st ed. New York : Randon House, 2005. 240 s. ISBN 1400064090.
- ALDA, Alan; ALDA, Arlene. *The Last Days of MASH : Photographs and Notes*. 1st ed. Verona : Unicorn Pub House, 1983. 170 s. ISBN 0-88101-008-1.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1st ed. Madison : The University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 0415018773 .
- BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. 1. vyd. Praha : Hynek, 2000. 212 s. ISBN 80-86202-65-8.
- BUTLER, Jeremy. *Television: Critical Methods and Applications*. 3rd ed. New Jersey : Routledge, 2006. 528 s. ISBN 0805854150
- CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 3rd ed. London : BFI Publishing, 2001. 204 s. ISBN 0-85170-849-8.
- DIFFRIENT, David Scott. *M*A*S*H : TV Milestone Series*. 1st ed. Detroit : Wayne State University Press, 2008. 168 s. ISBN 0-8143-3347-8.
- DYER, Richard. *Stars*. 1st ed. London : BFI Publishing, 1998. 221 s. ISBN 0-85170-648-7.
- FARR, Jamie; KAISER, Robert Blair. *Just Farr Fun*. 1st ed. Clearwater : Eubanks/Donzetti, 1994. 344 s. ISBN 0-9640775-0-7.
- GELBART, Larry. *Laughing Matters : On Writing M*A*S*H, Tootsie, Oh, God!, and a Few Other Funny Things*. 1st ed. New York : Random House, 1998. 276 s. ISBN 067942945X.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Kniha o komedii*. 1. vyd. Praha : Scéna, 1992. 160 s. ISBN 80-85-214-12-1.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz : Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.
- KALTER, Suzy. *The Complete Book of M*A*S*H*. 1st ed. New York : Abradale Press, 1988. 240 s. ISBN 0-8109-8083-5

- KALTER, Suzy; COUFALOVÁ, Zuzana; BŘEZÁKOVÁ, Hana. *Velká kniha o seriálu MASH*. 1. vyd. Praha : Talpress, 1995. 233 s. ISBN 80-85609-91-6.
- KUHN, Ondřej. *Sci-Fi Sitcom – Příklad hybridizace žánru*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc : Univerzita Palackého, 2008
- LACEY, Nick. *Narrative and Genre : Key Concepts in Media Studies*. 1st ed. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000. 278 s. ISBN 0312230133.
- MARC, David. *Comic Visions : Television Comedy and American Culture*. 1st ed. Boston : Unwin Hyman, 1989. 239 s. ISBN 0-04-445285-3.
- MAXWELL, Jeff. *Secrets of The M*A*S*H Mess : The Lost Recipes of Private Igor*. 1st ed. Nashville : Cumberland House Publishing, 1997. 268 s. ISBN 1888952415.
- NEALE, Steve, KRUTNIK, Frank. *Popular film and Television comedy*. 1st ed. London : Routledge, 1990. 304 s. ISBN 0415046920.
- PALLAIOVÁ, Iveta a kol. *Velký slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha : PALI 2008. 368 s. ISBN 978-80-903875-3-9
- REISS, David S. *M*A*S*H : the exclusive inside story of TV's most popular show*. 1st ed. New York : Bobbs-Merrill, 1983. 168 s. ISBN 0-672-52762-6.
- THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 872 s. ISBN 978-80-7106-898-3.
- WITTEBOLS, James H. *Watching M*A*S*H, Watching America : A Social History of the 1972-1983 Television Series*. 2nd ed. Jefferson : McFarland, 2003. 284 s. ISBN 0-7864-1701-3.

Internetové zdroje

- TAFLINGER, Richard. 1996. *Sitcom: What It Is, How It Works* [online]. 1996 [cit. 2010-04-04]. Dostupné z WWW: <http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/sitcom.html/>

- *The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition* [online]. 2010 [cit. 2010-03-05]. Dostupné z WWW: <<http://www.encyclopedia.com>>
- *Československá filmová databáze* [online]. 2001 [cit. 2010-04-02]. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz>>.
- *The Internet Movie Database* [online]. 1990 [cit. 2010-04-02]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com>>.
- *Google Books* [online]. 2004 [cit. 2009-11-12]. Dostupné z WWW: <<http://books.google.com>>.
- *MASH 4077 : Televizní seriál a také film z prostředí korejské války* [online]. 2003 [cit. 2010-03-16]. Dostupné z WWW: <<http://mash.sipe.cz>>.
- *Best Care Anywhere* [online]. 1997 [cit. 2010-04-10]. Dostupné z WWW: <<http://www.bestcareanywhere.net>>.

Seznam citovaných audiovizuálních děl

- American Dad (2005 - dosud)
- Cardiac Arrest (1994 - 1996)
- Casualty (1986 - dosud)
- Comeback (2008 - dosud)
- Dr. Kildare (1961 - 1966)
- Emergency - Ward 10 (1957 - 1967)
- Family Ties (1982 - 1989)
- Father Knows Best (1954 - 1960)
- Frasier (1993 - 2004)
- Friends (1994 - 2004)
- Full House (1987 - 1995)
- Gomer Pyle U.S.M.C (1964 - 1969)
- House M.D. (2004 - dosud)
- Cheers (1982- 1993)
- M*A*S*H (1972 - 1983)
 - S01E01 - M*A*S*H - Úvodní epizoda (M*A*S*H the Pilot)

- S01E04 - Šéřchirurg kdo? (Chief Surgeon who?)
- S01E06 - Yankee Doodle Doktor (Yankee Doodle Doctor)
- S01E08 – Kovboj (Cowboy)
- S01E11 - Bakteriologická válka (Germ Warfare)
- S01E12 - Drahý táto (Dear Dad)
- S01E13 - Edwina (Edwina)
- S01E14 - Love Story (Love Story)
- S01E16 - Rekordman (The Ringbanger)
- S01E17 - Někdy kulku uslyšíš (Sometimes You Hear the Bullet)
- S01E18 - Drahý otče...Znovu (Dear Dad...Again)
- S02E01 - Rozdělení zůstaneme (Divided We Stand)
- S02E02 - Bombardřák Charlie (Five O'Clock Charlie)
- S02E04 - Pro dobro kolektivu (For the Good of the Outfit)
- S02E12 - Inkubátor (The Incubator)
- S02E14 - Šřabajzna a prázdná náruč (Hot Lips and Empty Arms)
- S02E17 - Vše pro boty (For Want of a Boot)
- S02E20 - Jací jste byli (As You Were)
- S02E22 - George (George)
- S03E03 - Dozorčí dne (Officer of the Day)
- S03E07 - Kontrola (Check-Up)
- S03E09 - Alkoholici (Alcoholics Unanimous)
- S03E15 - Bombardování (Bombed)
- S03E17 - Konzultant(The Consultant)
- S03E19 – První Pomoc (Aid Station)
- S03E23 - Bíle zlato (White Gold)
- S03E24 - Sbohem, Henry (Abyssinia, Henry)
- S04E09 - Děti (The Kids)
- S04E10 - Kam kráčíš, kapitáne Chandlere (Quo Vadis, Captain Chandler)
- S04E13 - Voják měsíce (Soldier of the Month)
- S04E15 - Volání pošty...Znovu (Mail Call, Again)
- S04E16 - Cena tomatového džusu (The Price of Tomato Juice)
- S04E19 - Hawkeye (Hawkeye)
- S04E22 - Smějící se Jack (Smilin' Jack)

- S05E01 - Stěhování 1 (Bug Out 1)
- S05E02 - Stěhování 2 (Bug Out 2)
- S05E04 - Sejde z očí, sejde z mysli (Out of Sight, Out of Mind)
- S05E09 - Mulcahyho válka (Mulcahy's War)
- S05E16 - 38. rovnoběžka (38 Across)
- S05E18 - Poslední běh (End Run)
- S05E23 - Suvenýry (Souvenirs)
- S06E01 - Střídání stráží 1 (Fade Out, Fade In 1)
- S06E02 - Střídání stráží 2 (Fade Out, Fade In 2)
- S06E03 - Padlý idol (Fallen Idol)
- S06E05 - Válka nervů (War of Nerves)
- S06E06 - Winchesterovy nahrávky (The Winchester Tapes)
- S06E08 - Láska a válka (In Love and War)
- S06E09 - Výměnný den (Change Day)
- S06E13 - Kamarádi ve zbrani (1) (Comrades in Arms)
- S06E14 - Kamarádi ve zbrani (2) (Comrades in Arms)
- S06E15 - Kupec Korejský (The Merchant of Korea)
- S06E16 - 'Vůně' hudby (The Smell of Music)
- S06E20 - O co jde, šéfe? (What's Up, Doc?)
- S06E24 - Dr. Winchester a pan Hyde (Dr. Winchester and Mr. Hyde)
- S07E26 - Párty (The Party)
- S08E04 - Sbohem Radare 1 (Good-Bye Radar 1)
- S08E05 - Sbohem Radare 2 (Good-Bye Radar 2)
- S08E06 - Čas přizpůsobování (Period of Adjustment)
- S08E08 - Osobní finance (Private Finance)
- S08E09 - Pan a paní Kdo? (Mr. Mrs. Who?)
- S08E11 - Čas života (Life Time)
- S08E12 - Drahý strýčku Abdule (Dear Uncle Abdul)
- S08E16 - Vyčerpaná láhev (Bottle Fatigue)
- S08E19 - Morální vítězství (Moral Victory)
- S08E22 - Sny (Dreams)
- S08E24 - Cena války (Back Pay)
- S09E03 - Betonové přátelství (Cementing Relationships)

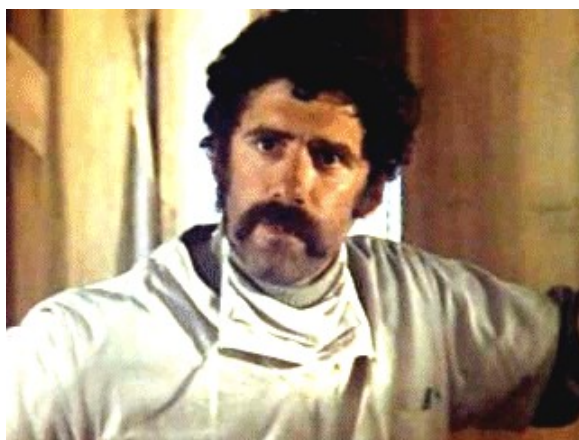
- S09E07 - Verbování (Your Retention Please)
 - S09E12 - Nepříjemné zprávy (Depressing News)
 - S09E22 - Dopisy (Letters)
 - S10E08 - Krátký proces 1 (Snap Judgement 1)
 - S10E09 - Krátký proces 2 (Snappier Judgement 2)
 - S10E10 - To byl den po Vánocích ('Twas the Day After Christmas)
 - S10E21 - Zachyť to (Picture This)
 - S11E07 - Pochybnosti (Settling Debts)
 - S11E15 - Sbohem, na rozloučenou a amen (Goodbye, Farewell and Amen)
- MASH (1970)
 - Married... With Children (1987 - 1997)
 - McHale's Navy (1962 - 1966)
 - Medic (1954 - 1956)
 - Medical Center (1969 - 1976)
 - Roseanne (1988 - 1997)
 - Sabrina the Teenage Witch (1996 - 2003)
 - Scrubs (2001 - dosud)
 - Seinfeld (1989 - 1998)
 - St. Elsewhere (1982 - 1988)
 - The Addams Family (1964 - 1966)
 - The Cosby Show (1984 - 1992)
 - The Munsters (1964 - 1966)
 - The Phil Silvers Show (1955 - 1959)
 - Third Rock from the Sun (1996 - 2001)

Obrazová příloha

Představitelé hlavních rolí ve filmu (vlevo) a seriálu (vpravo):



Obr. č. 1 a 2: Kapitán Benjamin Franklin „Hawkeye“ Pierce - Donald Sutherland, Alan Alda



Obr. č. 3 a 4: Kapitán „Trapper“ John Francis Xavier McIntyre - Elliot Gould; Wayne Rogers



Obr. č. 5 a 6: Desátník Walter „Radar“ O'Reilly - Gary Burghoff



Obr. č. 7 a 8: Major Franklin „Frank“ Burns - Robert Duvall; Larry Linville



Obr. č. 9 a 10: Major Margaret J. „Šťabajzna“ Houlihanová - Sally Kellerman; Loretta Swit



Obr. č. 11, 12 a 13: Otec Francis John Patrick Mulcahy - Rene Auberjonois (nahore); George Morgan; William Christopher



Obr. č. 14 a 15: Plukovník Henry Braymore Blake - Roger Bowen; McLean Stevenson