

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ROZHLASOVÁ DRAMATIZACE

MEZI DIEGEZÍ A MIMÉZÍ

BcA. Lenka Veverková

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Oponent práce: MgA. Alena Zemančíková

Datum obhajoby: 6. září 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

MASTER THESIS

**RADIO DRAMATISATION
BETWEEN DIEGESIS AND MIMESIS**

BcA. Lenka Veverková

Supervisor: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Opponent: MgA. Alena Zemančíková

Final exam date: 6. 9. 2018

Academic Degree to be Obtained: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Rozhlasová dramaturgie mezi diezemi a mímami

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Rozhlasová dramatičace v sobě vždy mísí diegetické (vyprávěcí) a mimetické (předváděcí) prvky. Tato „dvojdmost“ se proměňuje jak díky autorským, dramaturgickým či režijním přístupům, tak díky vývoji technologií záznamu a vysílání. I dnes je však nutné tuto otázku v praktické rozhlasové dramaturgii řešit, a proto se v této diplomové práci se zabývám právě problematikou převedení epického textu do dramatické podoby v rozhlasovém médiu. Zkoumám v ní možnosti a omezení, se kterými se musí autor rozhlasové dramatičace potýkat, dále postavu vyprávěče a principy vyprávění zvukem. Na příkladech z mé dramaturgické praxe v Českém rozhlase se také věnuji dramatičované četbě, adaptaci divadelní hry, rozhlasové dramatičaci a krátce také rozhlasové hře samotné. Jádrem této práce je rozbor čtyř rozhlasových dramatičací, které ukazují odlišné přístupy dramatičátorů a zároveň mapují vývoj rozhlasových technologií a práce se zvukem. Zástupcem monofonie je Čapkova Válka s mloky v režii Jiřího Horčičky z roku 1958, v níž má zvuk funkci scénografie. Kafkova Proměna v režii Josefa Henkeho z roku 1967 ukazuje principy „introvertní“ stereofonie, která se obrací směrem dovnitř postavy. Naopak „extrovertní“ stereofonii demonstruje barvitě rozhlasové zpracování Haileyho Letu do nebezpečí z roku 1980 v režii Jiřího Horčičky. Poslední analyzovanou rozhlasovou hrou je digitálně vytvořený Spalovač mrtvol v režii Aleše Vrzáka z roku 2017. Vzhledem k tomu, že autorkou této dramatičace jsem já sama, je tento rozbor zároveň reflexí mých vlastních zkušeností.

Abstract

A radio dramatisation always ties together both diegetic (narrative) and mimetic (imitative) elements. The close relationship between the two changes depending on the creative approach chosen by authors, dramaturgists or directors, as well as on how recording and broadcasting technologies have gradually progressed over time. One thing has, however, remained constant: It is absolutely vital to consider the balance between these elements while adapting an epic piece of work to the radio format. And that is what I am exploring in this diploma thesis. I look into the constraints an author of a radio adaptation must take into account, I analyse the role of the narrator and the possibilities and principles of storytelling through sound. Parts of the thesis also explore dramatic readings, theatre play adaptations, radio dramatisations and radio drama itself – all based on my previous working experience as a dramaturgist for the Czech Radio. At the core of this thesis lies an analysis of four radio dramatisations. They have been chosen in order to illustrate different perspectives the dramaturgists have elected in each case, and at the same time they showcase the evolution of broadcasting technologies and sound design in general. Čapek's *War with the Newts*, directed by Jiří Horčíčka (1958), is a notable example from the monophonic era, where sound has a purely scenographic function. Josef Henke's direction of Kafka's *Metamorphosis* (1967) on the other hand introduces the principles of an 'inward-looking' stereophonic sound that explores the inner world of the protagonist. Stereophony then takes a more 'extroverted' approach in the acoustically vivid adaptation of Hailey's *Flight into Danger*, directed by Jiří Horčíčka (1980). The final subject of my analysis is *The Cremator*, created digitally and directed by Aleš Vrzák in 2017. And as I am the author of this particular dramatisation, this analysis is in part a reflection of my own experience.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za neskutečnou trpělivost, ochotu, přínosné diskuze a cenné připomínky. Dále děkuji doc. Mgr. Daniele Jobertové, Ph.D. za odborné vedení mého překladu studie Elke Huwiler, která díky tomu mohla být zařazena do této diplomové jako příloha. Děkuji také mým kolegyním a kolegům z Českého rozhlasu, Petře Láskové a Janu Kosterovi za motivaci, podporu a čas.

Obsah

1. Úvod	1
2. Mezi vyprávěním a předváděním	
2.1. Diegeze a mimeze	5
2.2. Vypravěč v rozhlase.....	7
2.3. Vyprávění zvukem	12
3. Rozhlasová dramatická tvorba a její specifika	
3.1. Dramatizovaná četba	22
3.1.1. Dračí polévka	26
3.1.2. Podvodníci	28
3.2. Rozhlasová adaptace divadelní hry	33
3.2.1. Čáry máry	43
3.2.2. Ve dne v noci	46
3.2.3. Já, mé druhé já a já a	49
3.3. Rozhlasová dramatizace	52
3.4. Rozhlasová hra	57
4. Analýza vybraných rozhlasových dramatizací	
4.1. Válka s mloky	59
4.2. Proměna	65
4.3. Let do nebezpečí	71
4.4. Spalovač mrtvol	77
5. Závěr	89
Použité zdroje	91
Seznam použité literatury	91
Příloha č. 1: Dramatizace Spalovače mrtvol.....	96
Příloha č. 2: Překlad teoretického článku Vyprávění zvukem	129
Příloha č. 3: Informace o rozhlasových dramatizacích a četbách	145

1. Úvod

„Neříkejte, že stará dáma křičela — popostrčte ji a nechte ji křičet.“¹

Citát amerického novináře, spisovatele a humoristy Marka Twaina nabádající spisovatele, aby od vyprávění přešli k předvádění, k samotnému napodobení jednání, vystihuje i to, co musí udělat každý autor dramatizace, když převádí literární dílo do dramatického tvaru: z diegeze přejít k mimezi. Dostat se od popisu, od epické struktury k dramatické situaci, potažmo k dramatu. Lze ale od sebe vůbec vyprávění a jednání v dramatizaci jasně oddělit? Nebo se naopak tyto dva postupy prolínají a společně tvoří jeden celek?

Ve své diplomové práci se soustřeďuji na problematiku výhradně rozhlasové dramatizace. Toto téma jsem si zvolila, protože více než tři a půl roku pracuji v Českém rozhlase jako slovesná dramaturgyně – věnuji se především rozhlasovým hrám pro mládež a rozhlasovým pohádkám pro děti, dále také prozaickým formátům – četbám na pokračování či například Hajajům.² Zabývám se také dramatizacemi, adaptacemi divadelních her či dramatizovanými četbami a řeším problematiku rozhlasového vyprávění, rozhlasového vypravěče a metody převodu textu z epické do dramatické formy. Z toho důvodu bude má práce také spíše vzhledem do praxe rozhlasového dramaturga než prací vysloveně teoretizující.

Václav Růt ve své dizertační práci z roku 1936 dokládá na příkladu rozhlasového přenosu z chrámu sv. Štěpána ve Vídni, že *„rozhlasová relace svou skladbou je nejbližší kompozici epické a že rozhlasová hra je na chybné cestě, jestliže napodobuje formu dramatickou.“*³ K této úvaze jej vede jeho dnes již všeobecně akceptované tvrzení, že *„rozhlasová relace probíhá pouze v čase. Tím je dáno, že její prostor je pouze ideální. Prostor můžeme vytvářet pouze ve vědomí posluchačově.“*⁴ Z této teze vychází i další rozhlasoví teoretici, např. Alena Štěrbová, která uvádí, že *„reálný prostor rozhlasové hry neexistuje“*⁵ a že

1 V originále: „Don't say the old lady screamed, bring her on and let her scream.“

2 Krátké pohádky na dobrou noc pro děti, které vysílá Český rozhlas na stanici *Dvojka* každý den od 19,45.

3 RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 57.

4 Tamtéž, s. 56.

5 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. Olomouc, 1976, s. 90.

„dramatický prostor rozhlasové hry je sémantická konstrukce“⁶ či Jan Vedral, který se zabývá časoprostorem rozhlasové hry, kde podle něj řadu prostorových údajů supluje údaje časové.⁷ Vedral dále také rozporuje Růtovo tvrzení o epičnosti: „Zaklínání se epičností rozhlasové hry tak není výsledkem upřednostňování epiky nad dramatikou, ale daleko spíše neschopností odpoutat se od divadelního dramatu.“⁸

Tyto spory týkající se epických a dramatických tendencí v rozhlasové hře samozřejmě souvisí s otázkou specifiky rozhlasové inscenace. Podle Jana Czecha se rozhlasoví teoretici nikdy neshodli na žádném přesném vymezení z důvodu neustálého rozvoje jak rozhlasové inscenace samotné, tak jejích výrazových prostředků a technických pokroků.⁹

Domnívám se, že rozhlasové předvedení dramatického textu i rozhlasová prezentace epického textu v sobě vždy mísí prvky vyprávění (narace, diegeze) a prvky předvádění (mimeze jako napodobení lidských činů, respektive jako napodobení jednání). Tato „dvojdmost“ se proměňuje díky autorským, dramaturgickým či režijním přístupům, ale také díky vývoji technologií záznamu a vysílání. I dnes je však tuto otázku nutné v praktické rozhlasové dramaturgii řešit.

V první kapitole nazvané *Mezi vyprávěním a předváděním* se nejprve zaměřím na vymezení pojmů diegeze a mimeze. Mým cílem není tuto problematiku postihnout v celé její šíři či ji dopodrobna zkoumat, jde mi spíše jen o krátký historický přehled či vhléd do vývoje vnímání těchto pojmů u jednotlivých filozofů, literárních teoretiků či teatrologů. Dále se zabývám postavou vypravěče a snažím se pojmenovat důvody vedoucí autory rozhlasové dramaturgie k jeho častému užívání a problémy, které tyto postupy přinášejí. A konečně se věnuji také zvukové složce a jejím možnostem vyprávění a přenášení příběhu posluchači.

6 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. Olomouc, 1976, s. 90.

7 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 178.

8 Tamtéž, s. 188.

9 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 157.

V kapitole nazvané *Rozhlasová dramatická tvorba a její specifika* se zabývám dramatinovanou četbou, adaptací divadelní hry pro rozhlas, krátce také rozhlasovou hrou a rozhlasovou dramatinací obecně. Na příkladech ze své dramaturgické praxe sleduji vztah slova a zvuku, problematiku nakládání s časem a prostorem, otázku užívání epických prvků a možnostmi a omezeními, se kterými se musí autoři rozhlasových dramatinací potýkat.

Veškeré poznatky poté využívám k analýze čtyř rozhlasových dramatinací vycházejících ze známých a poměrně krátkých románů či spíše novel. Volila jsem je jak z hlediska samotné délky předlohy, kterou jsem následně srovnávala s rozhlasovou dramatinací, tak aby zastupovaly a mapovaly jakýsi vývoj technologií a práce se zvukem. Z těchto důvodů jsem si nevybrala možná mnohem známější a s postavou vypravěče zajímavěji pracující několikanásobné rozhlasové dramatinace založené na rozsáhlých románech jako např. Tolstého *Vojnu a mír* či Šolochovova *Tichého Donu* (obě dramatinace napsali Jan a Jaroslava Strejčkovi).

V jednotlivých analýzách se zabývám především vztahem předlohy a výsledné dramatinace. Všimám si rozdílných přístupů, které jednotliví dramatinátoři volili, úlohy postavy vypravěče a různým možnostmi vyprávění v rozhlasovém médiu. Mým cílem není hodnotit herecké výkony či režijní vedení herce, zaměřuji se především na práci se zvukem, hudbou a ruchy, díky nimž je příběh dále posouván a formován.

Jako první budu rozebírat *Válku s mlouky*, román Karla Čapka z roku 1936, jehož rozhlasovou dramatinací vytvořila Jarmila Strejčková. V monofonní nahrávce z roku 1958 pracoval režisér Jiří Horčíčka poprvé s montáží a vznikla tak uznávaná a stále živá rozhlasová inscenace, v níž má zvuk funkci scénografie.

Dále budu analyzovat dvě stereofonní dramatinace dvou nejvýznamnějších rozhlasových režisérů, z nichž každý však stereofonii využívá naprosto jiným způsobem: U *Proměny* Franze Kafky z roku 1915, kterou pro rozhlas zdramatinoval a v roce 1967 natočil režisér Josef Henke, jde o využití „introvertní“ stereofonie, která se obrací směrem dovnitř postavy. Režisér nám předkládá jak svět objektivní, reálný, v němž Řehoř Samsa žije, ale především

nám dává možnost nahlédnout do nitra člověka, jenž se jednoho dne probudil jako nestvůrný hmyz.

Zástupcem naopak „extrovertní“ stereofonie je v mé diplomové práci dramatinizace novely Arthura Haileya z roku 1958. *Let do nebezpečí*, který pro rozhlas zdramatizovala Jaroslava Strejčková a v roce 1980 jej natočil Jiří Horčíčka, je barvitým, stereofonním „bijákem“ s velkým množstvím postav, napínavým dějem a prostředím.

Poslední analyzovanou inscenací je dramatinizace novely Ladislava Fukse z roku 1967 *Spalovač mrtvol*. Jedná se o mou vlastní dramatinizaci, na níž jsem začala pracovat v rámci studií na DAMU na semináři *Drama a dramatinizace*. V režii Aleše Vrzáka vznikla v roce 2017 rozhlasová inscenace, která je na rozdíl od ostatních zvolených dramatinizací vytvořena digitálně a je příkladem dramaturgických možností, které nabízí nová digitální technologie, podobně jako je dříve nabídla možnost montáže nebo stereofonie.

Součástí diplomové práce jsou také přílohy. Jedná se o scénář rozhlasové dramatinizace *Spalovač mrtvol*, překlad teoretické studie Elke Huwiler *Vyprávění zvukem*, který jsem přeložila v rámci semináře *Analýza a překlad odborného textu* na DAMU, a také informace o rozhlasových hrách a četbách, jež ve své diplomové práci rozebírám.

2. Mezi vyprávěním a předváděním

2.1. Diegeze a mimeze

„U těchto umění se objevuje ještě třetí rozdíl, který se týká způsobu, jak lze každou věc zobrazit. Vždyť i při zobrazování stejných věcí stejnými prostředky může básník jednak vyprávět děj – buď tak, že při vypravování vystupuje jako někdo jiný, jak to dělá Homéros, anebo vypravuje sám bez takovéto přeměny – jednak předvádět všechny zobrazované osoby, jak jednájí a co činí samy. Jak jsme tedy řekli již na počátku, při zobrazování bývají tyto rozdíly: v prostředcích, předmětech a ve způsobu. A tak z jednoho hlediska zobrazuje Sofoklés stejně jako Homéros, protože oba zpodobují ušlechtilé povahy, ale z druhého stejně jako Aristofanés, protože oba předvádějí lidi v jejich jednáních a činech. Proto se také podle některých nazývají tato díla „dramata“, protože zobrazují lidi, jak jednájí.“¹⁰

Počátek klasického rozlišení mezi poezií epickou (diegetickou, narativní) a poezií dramatickou (mimetickou) najdeme již v *Poetice*, z níž pochází tento citát. V něm Aristoteles definuje vyprávění (diegesis) jako jeden ze dvou způsobů tvůrčí nápodoby (mimesis). Druhým způsobem je podle něj přímé znázornění událostí, které slovy a gesty herci předvádějí publiku.¹¹

Totéž rozlišení již před Aristotelem naznačil Platón ve 3. knize své *Ústavy*, v níž Sokratés vymezuje dva způsoby vyjádření řeči, které proti sobě staví do protikladu: diegesis a mimesis. Zatímco pro diegesis je charakteristické, že *„mluví básník sám a ani se nesnaží obracet naši pozornost jinam, jako by to vypravoval někdo jiný než on“*¹², v mimesis se básník snaží o opak a jeho záměrem je vytvořit iluzi, že on není ten, kdo mluví. To dále znamená, že dialog a monolog (a přímá řeč všeobecně) je mimetická a nepřímá řeč je diegetická.¹³

Podle Jana Císaře neznamenal mimesis v Platonově estetice „nic pozitivního“ a byla jakýmsi „napodobením na druhou“, kdežto Aristotelova

10 ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. M. Mráz. Praha: Svoboda, 1996. 8. vyd., s. 62.

11 GENETTE, Gérard. „Hranice vyprávění“. In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací z francouzského strukturalismu*, Brno: 2002, s. 240.

12 PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenth, 2005, s. 79.

13 Toto Sokratés ukazuje na příkladu převedení části Homérovy dialogické scény do diegeze.

mimesis je podstatou umění, obzvláště toho divadelního.¹⁴ V této práci nebudu rozebírat jistou rozdílnost¹⁵ chápání pojmů u těchto dvou filozofů, neboť to pro ni není důležité. Zásadní však je, že pojmy diegeze a mimeze se začaly využívat v literárních, filmových, divadelních a jiných uměleckých vědách jako protikladné.

Například Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* definuje diegezi, kterou spojuje především s epikou, jako „*napodobení určité události pomocí slov, vyprávěním příběhu, ne jeho předvedením jednajícími postavami*“¹⁶ a mimezi jako „*napodobení či představení jisté věci*“.¹⁷ Tohoto pojetí se drží například i Jaroslav Vostrý, pro něhož mimesis představuje opozitum k diegesis: „*jde o předvádění na rozdíl od vyprávění; tzn. projev založený na ztělesnění*“.¹⁸ Vostrý dále zároveň zdůrazňuje, že epičnost (epický princip) se nesmí ztotožňovat s vyprávěním (vyprávěcí, narativním elementem). Již samotné vyprávění můžeme dělit na epické, kdy se již ukončený děj vypráví s časovým odstupem, a dramatické, v němž se právě probíhající děje zpřítomňují.¹⁹

Právě různé přístupy zobrazování v čase jsou často spojovány s principy vyprávění a předvádění. Zatímco pro drama je typické zobrazení situace „*teď a tady*“ či jak uvádí Císař „*zobrazení jednorozměrného času jednorozměrným časem*“²⁰, pro vyprávění je typický minulý čas – situace se odehrávala „*kdysi*“ a vypravěč nám o ní podává zprávu zpětně. Tak je tomu většinou u literatury, potažmo literární diegeze.

Jak je tomu ovšem v divadle? Podle Vostrého „*předvedení s vyprávěním do jisté míry splývá, jde-li o vyprávění příběhu, který se odvíjí v podobě bezprostředně, tj. jakoby ‚zde‘ a ‚teď‘ probíhajícího děje. To, ‚co‘ se děje (realizuje jednáním) je fabule. Je-li děj předváděn, tj. splývá-li vyprávění skutečně s předváděním, mění se ‚jak‘ neustále v ‚co‘*“.²¹

14 CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016, s. 51.

15 Aristotéles Platónovu opozici poněkud neutralizuje, neboť mimezi neomezuje na zobrazení řeči, ale zahrnuje ji do pojmu nápodoby. Rozdíly důkladně popisuje např. Gérard Genette ve své studii *Hranice vyprávění či Slomith Rimmon-Kenan ve své Poetice vyprávění*.

16 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 61.

17 Tamtéž, s. 259.

18 VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie)*. Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze), s. 99.

19 VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 38.

20 CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016, s. 129.

21 VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 40.

Právě vypravěč celou problematiku diegeze a mimeze do značné míry problematizuje, protože skrze postavu vypravěče můžeme události vyprávět i předvádět - „*ukazovat rozestavení osob, napodobovat chování zúčastněných nebo aspoň způsob, jakým dotýčný pronesl tu či onu repliku, jaké gesto udělal apod. ‚Čisté‘ vyprávění na takové předvádění rezignuje,*“²² dodává Vostrý.

V této souvislosti se samozřejmě dostáváme k Brechtovi. Forma jeho epického divadla totiž zdůrazňuje narativní aspekty diegesis. Epické prvky v herectví můžeme vnímat jako protiklad k dramatickému jednání; to však neznamená, že by se navzájem vylučovaly.

Václav Růt ve své dizertační práci *Divadlo a rozhlas* z roku 1936 soudí, že rozhlas inklinuje spíše k epice: „*Rozhlasová hra není divadlem. Má mnohem blíže k epice, ale protože jejím výrazovým prostředkem je přímé vyjadřování postav, není epikou. Její kompoziční metody odpovídají kompozičním metodám rozhlasu vůbec.*“²³ Podle Jana Czecha lze epičnost rozhlasové hry spatřovat v použití specificky epických prvků – monologičnosti, epické distance, dějové struktury, a právě postavy vypravěče.²⁴

2.2. Vypravěč v rozhlase

„*Zdá se mi, že „vypravěče“ se teď nějak zneužívá – i ve filmu, v televizi a v divadle – a je to někdy až do nebes volající, takové berličky!*“²⁵

Podobný pocit, který měla Jaroslava Strejčková z používání vypravěče v různých uměleckých odvětvích, mohou mít posluchači při poslechu některých rozhlasových her a především pohádek ze starší doby. Medový hlas obvykle starého dědečka nás vítá v pohádkovém světě a připravuje nás na to, co se za okamžik stane. Mnohdy se pak ještě v průběhu hry znovu objeví, aby nás přenesl na jiné místo či přes nějaký časový úsek nebo odvyprávěl něco, co potřebujeme vědět. Na konci hry nám ještě často podá informaci, že hlavní hrdinové žili

22 VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 39.

23 RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 95.

24 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 173.

25 Tato slova PhDr. Jaroslavy Strejčkové, které pronesla na odborném setkání dramaturgů, redaktorů a režisérů na téma *Rozhlasový literární text* v roce 1993 v Hradci Králové. In: *Sborník svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: Český rozhlas, 1993.

šťastně až do smrti. Z těchto kliše vychází jakási obecná představa o rozhlasovém vypravěči – jako o nudné, pro děj nedůležité a vlastně přebytečné postavě, již dramatik využije, pokud si neví rady, jak napsat dramatickou situaci. Je tomu tak ale doopravdy? Jaké jsou způsoby využití rozhlasového vypravěče? Proč se pro vypravěče dramatici mnohdy rozhodují nejen v rozhlase, ale i v divadle?

Rozhlasovým vypravěčem se ve své dizertační práci zabýval již Václav Růt, a to hned na několika místech. Například v reportáži z automobilových závodů,²⁶ kde je vypravěč-reportér především organizátorem děje: seznamuje posluchače s informacemi a zasazuje zvuky a probíhající okolnosti do kontextu. Výsledný tvar tedy podle Růta „nepředvádí osoby a věci přímo, ale vypravuje o nich, zařazuje projevy osob a zvukové projevy zdrojů. První stadium je, že toto transformování děje provádí současně. Druhá možnost je, že si rozkládá příběh, probíhající v reálném čase, na několik složek a znovu je skládá v čase záměrném, intencionálním.“²⁷

Dalším příkladem je již v mém úvodu zmíněný přenos z chrámu sv. Štěpána, v němž posluchač slyší specifickou akustiku tohoto ohromného prostoru. Pokud by chyběla reportérova slova, posluchač by tyto doznívání a ozvěnu vnímal především jako „hodnotu zvuku a jeho zkreslení“. „V relaci se posluchač dozví o prostoru nepřímo právě především z takových specifických zabarvení a zkreslení, dále ze specifických zvuků, charakteristických pro ten který prostor (...) a konečně přímo z řeči,“²⁸ tvrdí Růt, jenž vidí zvláštnost rozhlasové formy v možnosti „přímo nepřímé řeči“. Ta podle něj spočívá v možnosti „přecházet intencionálního času události do času reálného a vzájemně jednotlivé fakty v sebe vázat.“²⁹

Reportér je u Růta tím, kdo zprostředkovává nepřenositelné – a to atmosféru. Podle Vedrala se chová jako „klasický vševědoucí epický vypravěč, referující o ději již ukončeném a pohybující se s jistotou poučeného znalce

26 Stejně jako Jan Vedral v „Prostoru v rozhlasové hře“, musím i já zde zdůraznit, že nejde o přímý reportážní přenos, ale o rozhlasovou montáž)

27 RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 30.

28 Tamtéž, s. 56.

29 Tamtéž, s. 57.

*vlastního hotový názor uzavřeným, zmapovatelným epickým chronotopem,*³⁰ Objevení základních montážních principů a „nedostatek prostoru“ vedlo Růta k potvrzení rozhlasových postupů, jež můžeme označovat jako „epizaci dramatické formy“ či „reportáž o dramatu“.³¹

V poslední kapitole nazvané *Základy rozhlasové hry* totiž Růt na příkladu z hry Josefa Bezdíčka *Poslední a první* ukazuje střídání dvou plánů – promluv vypravěče a promluv samotné postavy:

Vypravěč: (...) Hned na prahu se zarazil. Místnost byla temná, zarudlá pouze září dohasínajícího krbu.

Keith: Larry.

Vypravěč: Rozsvítil. Přes délku pokoje zíral teď zmateně na dvojici těl... Nyní zachytil zrakem malou krabičku, kterou znal z bratrovy návštěvy den po jeho činu. A ještě něco uviděl...

Keith: Já (čte) Lawrence Darrant, odhodlán zemřít svou vlastní rukou, doznávám, že jsem...

*Vypravěč: Upustil papír na zem, nohy mu podklesly. Dopadl na židli.*³²

Ačkoli nám tato ukázka může připomínat jakousi (nepovedenou) dramatinovanou četbu, v níž vypravěč pouze ilustruje, popisuje jednání hlavní postavy, podle Růta v ní jde o napodobení děje přímou řečí a napodobení vypravování a děje samotného vypravěčem. Dále se Růt domnívá, že „velká možnost rozhlasová“ spočívá právě v tom, že k plasticitě postavy lze užít charakteristiky někoho neúčastného (vypravěče).³³ To samozřejmě Vedral odmítá, protože přímá řeč „zde přirozeně není napodobením děje, neboť děj jí není vyjádřen, pouze ilustrován“ a také nenese žádné vlastní sdělení a nestává se tak dramatickou.

Vypravěč v této podobě vystupuje většinou v dramatinovaných četbách jakožto nositel epického principu. V dramatinovaných četbách je epický text pouze krácen a dialogy rozepsané pro více postav neusilují o přílišnou

30 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 188.

31 Tamtéž.

32 RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 94.

33 Tamtéž.

dramatičnost. Na tuto problematiku se však blíže podíváme až v podkapitole s názvem *Dramatizovaná četba*, nyní se zaměříme na to, co tedy vede rozhlasové autory k použití vypravěče v rozhlasových hrách.

Podle Pavise není vyprávění pro dramatika pouhou výpomocí z nouze, která by mu umožnila jednání slovně shrnout, ale například díky vypravěči „odlehčuje hře tím, že rychle a účinně shrne to, co by se neobešlo bez komplikovaných dekorací, gest a dialogů.“³⁴ Dále přes vypravěče, respektive přes jeho vědomí, mohou jako přes filtr procházet události, které pak volně interpretuje a podává je v patřičném světle.³⁵

Jan Vedral tvrdí, že pragmatickým důvodem použití vypravěče je nevole zatěžkat „samotný dialog řadou dějových faktů, které je třeba pro srozumitelnost děje explikovat.“³⁶ Pokud by tyto informace byly přímo v dialogu, mohl by výsledek působit kostrbatě, neobratně a chtěně.

Stanislav Perknér se domnívá, že rozhlasový vypravěč má opodstatnění především v dramatizacích epiky: „Vypravěč je postava, která se staví mezi autora a posluchače, zároveň však stojí ‚nad‘ ostatními postavami, popř. ‚vedle nich‘ nebo ‚v pozadí‘ jako vševědoucí subjekt. Vypravěčská role usnadňuje disponování dějovým časem a prostorem, umožňuje překlenutí velkých úseků času i vzdáleností. Jindy vypravěč děj komentuje, a to buď z vypravěčského (vlastně však autorského) nadhledu, anebo z pozice některé postavy (např. dětský pohled na svět dospělých). Výjimečně bývá vypravěčský part dialogizován.“³⁷

Jaroslava Strejčková je toho názoru, že vypravěč by nikdy neměl odvypravovat klíčovou scénu dramatu. Může to udělat jen, pokud je celý příběh záměrně stavěn k zamlčené pointě a k tomu, že právě vypravěč drama překvapivě završí.³⁸ Sama Strejčková tvrdí, že je proti vypravěči zaujatá, ale přiznává, že jich ve své dramaturgické a autorské práci „vyrobila“ celou řadu:

34 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 425.

35 Tamtéž.

36 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 190.

37 PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění)*. 1, Divadlo a rozhlas. 1. vyd. Praha, 1987. s. 269-270.

38 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Problémy dramatizace pro rozhlas.“ In: *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konference a profesních setkání svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 6.

„Mám neskromný dojem, že právě z averze vůči nim jsem se snažila – rokem 1956 počínajíc – všelijak je obohacovat. To dříve nebylo obvyklé. Od ušlechtilých hlasů objektivních informátorů jsem využívala různé reportéry, komentátory, zástupce autora, zástupce posluchače, vypravěče, kronikáře, kameloty, oponenty, vnitřní hlasy, chór zpívaný, recitovaný, dialogizovaný...“³⁹

Strejčková se již ve svém výčtu dostává k tomu, že vypravěč má řadu druhů a především řadu funkcí. Zmiňme alespoň nějaké: popisná (popisuje děje, postavy a jejich vnitřní pochody, čas, akce, prostor), didaktická (upozorňuje na problémy postav, obrací se na posluchače a žádá po nich názor nebo zamyšlení) zcizovací (vypravěč dává možnost objektivnějšího soudu tím, že ‚zcizuje‘ jednání vyprávěním a znemožňuje iluzi), funkce komentáře, autorova dvojníka, vnitřního hlasu jedné z postav... Vypravěč může shrnovat, rekapitulovat, vysvětlovat, předznamenávat, opakovat, připomínat, zdůrazňovat, vytvářet zkratky...

Postava vypravěče může být v rozhlasu pojata dvěma způsoby: jako objektivní postava, jakýsi komentátor či reportér, který může a nemusí být vševědoucí. Děj, do něhož může (ale nemusí) zasahovat, poté komentuje, popisuje, analyzuje či kritizuje. Pokud vypravěč do děje vstoupí, stává se dle Jana Czecha *„aktivní součástí děje, je jeho energetickým momentem, čímž se vyprávějí distance mění v dramaticky produktivní postoj.“*⁴⁰ Druhým typem je poté subjektivní dramatická postava vypravěče (hlavní či vedlejší), která komunikuje s dalšími postavami a provází dějem, hodnotí jej, předznamenává apod. V tomto případě je vypravěčem buď přímo vnitřní hlas postavy či jeho alter ego.⁴¹

*„Mám vypravěče rád, myslím si dokonce, že je to rozhlasově specifická postava, kterou hned tak někdo neumí v rozhlasu používat. V protikladu k vypravěčům padesátých a čtyřicátých let ho používám jako velice akční postavu,“*⁴² tvrdí Jiří Horčíčka. Vypravěč tedy do samotného děje může být zapojován různými způsoby (může být jednou z postav), ale nemusí do něj být

39 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Problémy dramatisace pro rozhlas.“ In: *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konference a profesních setkání svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 6.

40 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 173.

41 BOJDA, Tomáš. *Rozhlasové herectví. Příkladová studie - Viktor Preiss*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2017, s. 55

42 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 132.

také zapojován vůbec a může stát zcela bokem. To samé platí i o jeho pohybu v imaginárním rozhlasovém prostoru. Zatímco někteří vypravěči mnohdy stojí jaksi mimo děj ve svém vlastním, od samotné hry většinou odtrženém prostoru, jiní jsou přímo v prostoru s ostatními postavami. To bývalo zvykem právě například v inscenacích Jiřího Horčičky, který často vypravěče nevyčleňoval mimo zvukově „scénograficky“ řešenou realitu děje: *„Moji vypravěči obvykle nestáli mimo děj, byli většinou dramatickou postavou, nikdy nebyli jen nositeli nějaké „objektivní“ reference o skutečnosti. (...) Vypravěč bývá obvykle situován v imaginárních prostorech, ale u mě většinou ne, i když myslím, že to není to nejpodstatnější, protože propojení, ta spojitost s ostatním dějem a postavami se neuskutečňuje přes prostorovost, ale především prostřednictvím myšlenek.“*⁴³

2.3. Vyprávění zvukem

*„Rozhlasová hra nebo lépe řečeno každá relace je proti tomu (oproti divadlu, pozn. autorky) myšlenka, vyjádřená slovem nebo zpěvem a hudbou — a tady jsme téměř u konce. Gesto, optické gesto rozhlas nemá, ani kostým, ani dekoraci, ani rekvizity, ani světlo. Zbývá tedy řeč. I v ní najdeme gesto — geste oral, jak je nazývá Marcel Jousse, — vyjádřené zvednutím nebo klesnutím hlasu, melodií, zesílením nebo zeslabením, v řeči najdeme jistou charakteristiku postavy, v dialogu může být i akce, ale to je vše. Vedle toho je tu ještě rekvizita, lépe řečeno, její zvuk: otvírající se dveře nevidíme, slyšíme jen jejich vrzání. Tak jako řeč i takovéto zvuky jsou samostatné; mohou nastupovati samy o sobě, deformovány prostorem, v kterém zaznívají, ale to všechno jsou jenom akcesoria, nikoli zdroje samy. Cesta rozhlasu vede tedy především k tvarům mluveným. Rozhlas, toť po staletích velkolepá obnova, renaissance mluveného slova. Návrat k pohádkám, k epickému vypravování a zároveň jejich pokračování. Ale onen kontakt, živý a úrodný styk vzájemného působení tu není.“*⁴⁴

Ve svém článku *Rozhlasová forma a rozhlasový posluchač* zdůrazňuje Václav Růt důležitost mluveného projevu v rozhlasové hře. Ačkoli neopomíná

43 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 132.

44 RŮT, Václav. „Rozhlasová forma a rozhlasový posluchač.“ In: *Slovo a slovesnost*. Ročník 2 (1936), číslo 4, s. 223-225.

zmínit i zvuk, tvrdí o něm, že je pouhou rekvizitou a sám o sobě nefunguje. Jsou tato slova i po více než osmdesáti letech stále platná, nebo se od té doby změnila situace, například díky novým autorským přístupům a technologickým pokrokům?

Vývoj rozhlasové techniky urazil od doby, kdy Růt psal svou slavnou dizertační práci, velkých změn. „*V první etapě rozhlasového vysílání (u nás zhruba v letech 1923 až 1945) byl proces snímání zvukovou technikou a proces příjmu signálu vnímatelem časově shodný, šlo o tzv. živé vysílání,*“⁴⁵ uvádí Alena Štěrbová. V roce 1936 se většinou rozhlasové hry nejprve nazkoušely a poté natáčely jako přímý přenos ze studia.

Další fází byla předchůdkyně montáže, tzv. „mixáž“, při níž rozhlasový mikrofon snímal všechny zvuky ve stejném okamžiku. Podle Vedrala mixáž „*spojuje, míchá synchronně vznikající zvuky - zatímco herci ve studiu hrají, mixér v režii současně ‚pod jejich dialog‘ pouští hudbu z gramodesek, nebo ji vyluzují rovněž ve studiu přítomní hudebníci, rekvizitář – to byla také rozhlasová profese – lije vodu, tříská dveřmi...*“ píše Vedral o procesu zaznamenávání, díky němuž bylo výsledné dílo technickými prostředky „zafixováno“⁴⁶ a vznikl tak na rozdíl od neustále se proměňujícího divadelního představení konstantní rozhlasový artefakt.⁴⁷ Hudba a zvuky v té době podle Jana Czecha měly pouze funkční předělový charakter nebo se spolupodílely na dotváření atmosféry a nálady. Netvořily však novou významovou jednotu.⁴⁸ Klád se důraz na srozumitelnost a pomalé tempo, aby posluchač, který se nemůže k daným pasážím vracet, stihl vnímat důležitost slov.

„*Avšak právě ono tempo na druhé straně se pro mě stalo novým faktorem. Dlouho jsem totiž podléhal – a nejen já sám – fantómu srozumitelnosti, zvolňoval přirozené tempo řeči, abych vyhověl představě, že složitý obsah chce být sdělován tempem svému obsahu úměrným,*“⁴⁹ tvrdí režisér Jiří Horčíčka, pro něhož byla zásadní již zmíněná montáž. Díky ní bylo možné nahrát hlasy, zvuky,

45 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 9.

46 Tamtéž, s. 72.

47 „Každé nové rozhlasové nastudování a natočení téže divadelní hry je novým prvkem variantní množiny dramatického díla a zároveň dalším, zcela novým originálem.“ Tamtéž.

48 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 16.

49 Tamtéž, s. 21.

ruchy a hudbu zvlášť a následně je sestříhat a seskládat dohromady například v jiném pořadí, tempu, s akustickou clonou... Na tomto principu je také postavena jeho slavná rozhlasová inscenace *Válka s mloky* – Horčička díky ní zrychluje a deformuje hlasy, montuje dialogy, mění zvuky atd. Zvuk v té době již není prostředkem ilustrace, ale podle Jana Czecha „*obohacuje, zvrstvuje, ovýznamňuje popisovanou skutečnost a spolu s hudbou a slovem tvoří v rozhlasové inscenaci mnohvrstevnatý, sémantický systém.*“ Dále Czech soudí, že zvuk je základním vyjadřovacím prostředkem, který svou konkrétností zpřítomňuje popisované události a vytváří časoprostorové kontinuum.⁵⁰

*„Je-li monofonní akustický ‚svět‘ koncentrován do jediného bodu, pak stereofonní ‚svět‘ rozprostírá se na nekonečném množství bodů umístěných na úsečce mezi dvěma ampliony, na tzv. bázi,“⁵¹ píše Vedral o dalším mezníku ve vývoji rozhlasových technologií. Zatímco monofonii přirovnává k černobílému filmu, stereofonie je pro něj již film barevný, díky kterému může posluchač rozvíjet svou „nepřímou rozhlasovou představivost“. Pokud podle Vedrala monofonie vykresluje prostor na „vepředu a vzadu“, ve stereofonii nyní přibývá směrovost „zleva doprava“, což posiluje se vnímání prostoru „všude“ a „nikde“. Díky stereofonii se také můžeme dostat „dovnitř“ a „ven“ - např. být uvnitř postavy a současně sledovat realitu kolem ní (Henkeho *Proměna*, *Vrzákův Spalovač mrtvol*) či být na jednom místě a zároveň poslouchat zvuky z prostoru jiného (*Let do nebezpečí*). Zpočátku byla stereofonie vnímána pouze jako technický princip, kdy se zvuk může přelévat z jedné strany na druhou,⁵² a například Horčička ji odmítal používat, postupně se však stala důležitým prvkem režijního pojetí.*

„Stojí tu proti sobě ruská a francouzská armáda, Napoleon i Kutuzov jsou názorově i strategicky na protilehlých pólech. Jsou tu však i filozofická vyznání postav, která se vzájemně rozdělují do kontrastních pozic nebo zas svádějí do jednoho bodu. A stereofonní médium je schopno vytvořit nově znějící akustické obrazy bitev, pohybu armád, obrovských mas lidí i nejniternější vzrušivé pocity těch, které nechal Tolstoj promluvit naléhavě, vášnivě a svrchovaně současně

50 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 21.

51 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 181.

52 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 84.

k nám a do naší doby),⁵³ popisuje Horčíčka stereofonní přednosti na příkladu dramatisace *Vojny a míru*.⁵⁴

Dnes díky nejmodernějším digitálním technologiím můžeme zvuk a hlas téměř jakýmkoli způsoby nahrávat, modulovat a přizpůsobovat výslednému záměru. Velkou výhodou je kvalita a vysoká citlivost mikrofonů (např. binaurálních), ohromná softwarová vybavenost, široká škála zvuků ve zvukových bankách a nepřeberné množství různých pluginů a modulátorů. Za pomoci těchto technologií je stříh i celá postprodukce mnohem jednodušší: například harmonizéry dokáží doladit zvuk hudebních nástrojů či hlasu na požadovaný tón, kompresory vyrovnávají různě hlasitá místa nahrávky a ekvalizéry nejčastěji vyzdvihují či potlačují určité pásmo frekvencí. Podobu prostoru, ve kterém se má děj odehrávat, lze měnit pomocí dozvuku (hallu). Pohrávat si můžeme i s pozicí herce v rámci prostoru, a to změnou směru, ze kterého se k nám zvuk šíří. Častým cílem je vytvořit takový charakter prostoru (barvou zvuků, rozmístěním jednotlivých složek v něm, hlasitostí), aby zapůsobil na posluchačovu sluchovou paměť natolik, že bude považován za známý, a tedy autentický.⁵⁵ Nejde tedy jen o pouhou rytmickou výstavbu, zvyšování napětí, strukturu, hierarchizaci zvuků či různé kompozice, ale také o vyšší „reprodukcí akustické reality“.⁵⁶

Jako příklad mohu zmínit hru Lindy Marshall Griffithsové *Širší než nebe*⁵⁷ pojednávající o vnitřním světě ženy balancující na hranici vědomí a nevědomí. Hlavní hrdinka Ella leží v nemocnici a nemůže se hýbat, otevřít oči ani promluvit. Přesto však vnímá okolní zvuky a hlasy. Spolu s Ellou vnímáme jak všechny pípající přístroje v nemocnici, hlasy doktora a její dcery, ale dostáváme se také do její hlavy a slyšíme její vzpomínky a představy.

53 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 85.

54 *Vojnu a mír* natočil v roce 1978 režisér Jiří Horčíčka. Autor: Lev Nikolajevič Tolstoj. Překlad: Tamara a Vilém Sýkorovi. Rozhlasová úprava: Jaroslava a Jan Strejčkoví. Dramaturgie: Jaroslava Strejčková. Hudba: Vladimír Truc. Osoby a obsazení: autor (Luděk Munzar), Pierre Bezuchov (Eduard Cupák), kníže Andrej Bolkonský (Viktor Preiss), kníže Bolkonský (Čestmír Řanda), kněžna Marie (Jana Hlaváčová), Líza, jeho žena (Carmen Mayerová), kníže Kuragin (Miloš Nedbal) a další.

55 BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 7.

56 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 181.

57 Hru *Širší než nebe* natočil v roce 2018 režisér Petr Mančal. Autorka: Lindy Marshall Griffithsová. Překlad: Kateřina Holá. Dramaturgie: Lenka Veverková. Hudební design: Ondřej Gášek. Zvukový mistr: Dominik Budil. Osoby a obsazení: Ella (Petr Špalková), Charlie (Anna Klusáková), Neurolog (Martin Finger) a Zdravotní sestra (Ivana Uhlířová).

Hudební designer Ondřej Gášek hru natáčel pomocí soundfieldové techniky – 3D mikrofonu,⁵⁸ který by se dal přirovnat k umělé mikrofonní hlavě. Kolem tohoto mikrofonu byli rozestaveni všichni herci kromě hlavní hrdinky. Posлуhač má tak pocit, že ho hlasy obklopují stejně jako ženu ležící nehybně na posteli. Díky stereofonii hlasy kolem nás různými směry plují a kolují – jak realisticky (ve scénách s doktorem), tak nerealisticky (když se hlavní hrdinka propadá do svých snů). Velkou roli hrají také všudypřítomné nemocniční přístroje, díky kterým je Ella stále naživu. „Zvolil jsem modulární syntezátor. Ten mi pomohl ztvárnit jak *Ellin puls, jenž jsem různě rytmizoval, tak i zvuk arzenálu nemocničních přístrojů*,“⁵⁹ popisuje práci na zvukovém designu Gášek, který však nezůstal jen u syrových, atonálních a technicistních zvuků – pípání, bzučení a šumění, ale vytvořil také emotivně a lyricky laděnou atmosféru. K tomu mu složilo především violoncello, jehož zvuk však záměrně není rozpoznatelný: „*Šlo mi o skutečné emoce, které umí violoncello navodit svou přirozenou barvou. S touto vlastností jsem pracoval dál, ale již v abstraktní digitální formě, kdy mi tento instrument mohl nabídnout iluzi velkého smyčcového tělesa, ale zároveň i temné plochy.*“⁶⁰

Příkladem, jak reálné zvuky mohou v různém kontextu měnit vyznění a atmosféru hry, může být hra Florenta Barata *Krásný mladý obludy*,⁶¹ která je z velké části vnitřním monologem postiženého chlapce. Willy sice sedí celý den na vozíku, nemůže hýbat rukama, ani mluvit, mentálně je však naprosto zdravý a svůj hendikep bere s humorem a nadhledem. Protože jsme měli strach, aby monolog nebyl příliš nudný a mladý herec dokázal po celou dobu „utáhnout“ napětí hry, napadlo nás spolu s režisérkou Izabelou Schenkovou a hudebním designerem Janem Trojanem, že celou dobu bude pod promluvy hlavní postavy hudba a různé zvuky. I přestože hra není vysloveně smutná nebo dojemná, protože hlavní hrdina je velmi ironický a sarkastický, díky hudbě ještě více vynikla nadsázka a hravost scénáře.

58 Mikrofon obsahující čtyři 4 kapsle, které zachycují zvuk. Díky němu lze vytvářet mono, stereo, 5.1 nebo jiný prostorový zvuk přímo z mikrofonu.

59 Osobní komunikace autorky diplomové práce s Ondřejem Gáškem.

60 Tamtéž.

61 Hru *Krásný mladý obludy* natočila v roce 2018 režisérka Izabela Schenková. Autor: Florent Barat
Překlad: Natálie Preslová a Anne-Françoise Josephová. Dramaturgie: Lenka Veverková. Hudba: Jan Trojan
Hudební spolupráce: Miroslav Tóth, Adam Móser, Áron Porteleki, Tomáš Pernický, Robert Škarda
Zvuk: Tomáš Pernický. Osoby a obsazení: Viktor Kuzník (William), Jana Stryková (matka), Martin Myšička (otec), Honza Hájek (Rémi), Matěj Havelka (Augustin), Renata Kubišová (Claudine), Martin Stránský (Jean-Luc), Vasil Fridrich (Patric) a další.

„Na začátku nás napadlo naplnit kompozici hry formou experimentálního rapu. To se ve výsledku úplně nestalo, ale ta myšlenka nám pomohla udržet jednotné relativně rychlé tempo hry,“⁶² popisuje práci na hře Trojan, který v monologicky zpracovaných hrách nachází velkou kompoziční svobodu. „Umožňuje mi to více systematicky pracovat s rytmem slova, hudby i jednotlivých zvuků a vzájemně je přizpůsobovat. V Obludách byla práce o to pestřejší, že jsme mohli pracovat se sbory a s hudbou, která je z velké části improvizovaná a přizpůsobená slovu. Spolu se slovensko-maďarským triem Thisnis jsme vycházeli většinou z akustických nástrojů – zvolil jsem hlas, saxofon, akordeon, bicí a tubu.“⁶³ Hudbou se nastavila celková nálada, rychlost mluveného slova a v podstatě jí byla nahrazena všechna reálná prostředí. V poslední scéně, kdy postižení spolužáci s hlavním hrdinou v čele obsadí kostel a celé město si myslí, že se jedná o teroristický útok, použil Trojan pískací hračky či troubení a houkání dětských autíček: „Ve chvíli, kdybychom do takového konceptu zasadili například skutečný ruch ulice, skladba by přestala fungovat. Proto jsem se rozhodl simulovat ulici třeba pomocí zvuků dětských hraček a přizpůsobit je tak, aby stále fungoval přirozený rytmus hry.“⁶⁴

V roce 2001 se v rámci festivalu *Prix Bohemia Radio* konal odborný seminář nazvaný *Slova, hudba, ruch a ticho*. Se svými příspěvky vystoupili například režiséři Josef Henke, Vlado Rusko a Hana Kofránková či hudební skladatelé Michal Rataj a Petr Mandel. Kofránková ve svém referátu mluvila o tom, že hudba a zvuky nás mnohdy mohou okouzlit natolik, že nevnímáme nicotnost tématu, příběhu a poslání. *„Myslím, že po okouzlení zvuky přijde opět akcent na niternost, příběh, na člověčí rozměr. Tohle kyvadlo alespoň doposud ve vývoji rozhlasových žánrů fungovalo.“⁶⁵*

Josef Henke zdůrazňoval důležitost ticha v rozhlasovém vysílání. Ticho lze podle něj vyjádřit slovem, ale zároveň je možné jej podpořit i hudbou: *„V Beckettově ‚Žhnoucím popelu‘ hlučný zvuk moře, stereofonní pohyb moře a tiché*

62 Emailová komunikace s Janem Trojanem. Archiv Lenky Veverkové.

63 Tamtéž.

64 Tamtéž.

65 KOFRÁNKOVÁ, Hana. „Zvuk a tvar.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001, s. 13.

kroky v oblázcích znamenaly zvláštní tichost a opuštěnost zoufalého Henryho Jaroslava Kepky. Domnívám se, že i výsledný pocit ticha celé inscenace."⁶⁶

Mandel tvrdí, že ruchy, tóny a hudba by měly v rozhlasovém díle mít stavební funkci v organizaci slovesné formy. *„Na jedné straně stojí užití zvuků (tj. hudby a ruchů) jako hudby, ve smyslu významu pro formování inscenace, rytmicizaci apod., na druhé straně používáme-li hudbu i ruch pragmaticky jako kulisu, stává se i hudba šumem. Způsob užití pochopitelně ovlivňuje i výběr hudby, kdy výrazné prvky – melodičnost, harmonie, rytmičnost – vyžadují i svébytné uplatnění, kontrast k textu. Hudba může působit emotivně nebo být zdrojem asociací a informací = charakterizovat dobu a prostředí (jde spíše o to, co v posluchači vyvolá, než o to, zda je to reálná skladba z roku 1932).*"⁶⁷

Důležitost zvukových prvků v rozhlasové hře zdůrazňuje například teoretička Elke Huwiler. Ve svých studiích *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound* a *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*⁶⁸ klade důraz na schopnost zvuku vyprávět příběh. Tzv. audionaratologie vychází z teoretických přístupů a konceptů naratologů, jako jsou například Seymour Chatman, Mieke Bal, Marie-Laure Ryan či David Herman, a vyznačuje se *„interdisciplinarností spočívající v integrování některých filmologických konceptů.*"⁶⁹

Rozhlas je podle Huwiler svébytnou uměleckou formou, která není závislá na literatuře ani na divadle. Zvuk může stejně jako řeč jedinečným způsobem přispívat k vytvoření narativního významu. Huwiler kritizuje přístup analyzovat rozhlasovou hru na základě čtení jejího rozhlasového scénáře: *„Zatímco ve filmových studiích by si nikdo netroufl analýzu omezit pouze na scénář samotný, při analýzách rozhlasového dramatu se takto postupovalo poměrně pravidelně - s tím výsledkem, že konkrétní akustické vlastnosti, které scénář neobsahuje, jsou z analýzy vyloučeny. Ale i kdyby byly tyto prvky popsány, nepochybně by to nenahradilo poslech rozhlasové hry. Problém je v tom, že záznamy her se*

66 HENKE, Josef. „Ticho v rozhlasovém vysílání.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001, s. 12.

67 MANDEL, Petr. „Hudba jako zvuk, zvuk jako hudba.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001, s. 19.

68 Překlad studie *Sound and Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis* naleznete v příloze této diplomové práce na s. 129.

69 ŘEZNIČKOVÁ, Zuzana. *Zvuková podoba české rozhlasové detektivky po roce 1989*. Disertační práce. Filozofická fakulta. Olomouc: Univerzita Palackého, 2017, s. 17.

nedochovaly, zatímco mnohé z ‚literárních‘ rozhlasových her z padesátých a pozdějších let byly vydány. Dostupnost těchto her, které většinou napsali slavní spisovatelé, je částečně důvodem pro stále rozšířené přesvědčení, že ‚literární hry tvoří převládající a nejdůležitější část v historii rozhlasové tvorby.“⁷⁰ Podle Huwiler však toto ve skutečnosti ukazuje pravý opak. Pokud mohou být tyto hry „vytištěny, čteny a vykládány jako literatura a drama,⁷¹ nemohou pak zprostředkovat jedinečné rozhlasové možnosti. Namísto toho jsou důkazem, že v sobě jen těžko mají svébytné akustické prvky vlastní této umělecké formě.

V úvodu své knihy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* hudební skladatel Ivo Bláha píše: „Mluvené slovo, hudba a ruchy mohou pro dílo znamenat nenahraditelné vyjadřovací prostředky hluboké emotivní síly. Právě do citové a imaginativní sféry divákova vědomí dokáže zvuk zasáhnout jedinečným účinem.“⁷² Slovo a hudba jsou podle Bláhy produkty lidského myšlení, které mají komunikativní smysl. Jsou to svébytné, organizované systémy. „Mluvenou řečí lze sdělovat i zcela určité významy, kdežto hudební sdělení je nekonkrétní. Nad racionalitou u něj převažuje emotivita, do popředí vystupuje stránka estetická.“⁷³ tvrdí Bláha. Mezi ruchy pak řadí například zvuky přírody a zvířat, strojů a dalších technických věcí či zvuky různých činností člověka – ruchy zpravidla vnímáme jako příznačný projev objektů v jejich činnosti, pohybu, nikoli jako složitě organizovaný systém jako je tomu u slov a hudby.

Ivo Bláha vychází z názoru, že všechny druhy zvuku jsou si navzájem rovnoprávné a žádný z nich nelze vnímat odtrženě či snad nadřazovat jiným. Hudba je stejně jako hudební a zvukový design součástí palety zvukových, vzájemně se doplňujících prostředků.⁷⁴ Zvuk by neměl být pouhým služebníkem rozhlasové hry, protože jeho jazykem dokážeme sdělit konkrétní informaci, autenticky zachytit syrovou skutečnost, ale i zobrazit iluzivní svět či vytvořit atmosféru.

Stejný názor má i Michal Rataj, hudební skladatel a zakladatel intermediální projektu *rADIOCUSTICA* Českého rozhlasu Vltava, který se zaměřuje

70 HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Překlad: Lenka Veverková. Součást přílohy této diplomové práce, citát je v ní na s. 135.

71 Tamtéž.

72 BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 7.

73 Tamtéž, s. 17.

74 Tamtéž, s. 61.

na aktuální tvorbu současných umělců na poli radioartu: „Zdá se mi, že bychom se možná měli zamyslet nad stávajícím a relativně velmi odděleným vnímáním hudební a dramaticko-literárně-dokumentární programové složky. Nestálo by za úvahu vytvoření prostoru pro rozhlasové útvary a složky, které by – a vůbec ne záměrně – ze své podstaty neakcentovaly některé z vyjadřovacích prostředků na úkor ostatních, respektive na úkor onoho požadavku komplexnosti výsledného rozhlasového zvukového obrazu?“⁷⁵ Rataj, jenž působil v Českém rozhlase jako hudební a zvukový designerem (dnes už pouze externě), tvrdí, že aktivní poslech generuje vizuální představy – to, co nevidíme, si musíme při poslechu představit. Zvuk má v sobě podle něj „obrovskou narativitu a schopnost vyprávět něco, co bych jinak třeba viděl, a takhle to vidím, aniž bych se na to musel dívat.“⁷⁶

Pokud autor píše rozhlasovou hru nebo vytváří adaptaci či dramatisaci, neměl by se omezovat pouze na dialogy. Naopak proces tvorby zvukové složky začíná již u něj, a proto by již od počátku měl mít představu skutečně rozhlasového díla – jak říká Vedral – měl by „psát ušima“.⁷⁷ S touto představou by pak měl myslet na celkovou výstavbu hry i její rytmiku a vytvářet předpoklady pro specifická řešení scén a situací, v nichž zvuk může účinně zapůsobit. Podmínkou zdárné realizace je samozřejmě harmonická součinnost všech jednotlivých členů tvůrčího týmu – autora, dramaturga, režiséra, hudebního designera a zvukového mistra. To potvrzují i Ratajova slova: „V zájmu dosažení maximální komplexnosti zvukového obrazu považuji za zcela klíčovou těsnou spolupráci literárně i hudebně-zvukové dramaturgické složky se složkou režijní, a to od samého počátku vzniku příslušného programového materiálu (ve studiu už nebývá mnoho času na jeho zásadnější proměny, čímž často vzniká řada zbytečných kompromisů).“⁷⁸

Podle Bláhy bude pro nemuzikálního a zvukově necitlivého režiséra obtížné komunikovat se skladatelem a zvukařem, protože jeho neznalost možností zvukové dramaturgie a specifiky technologických postupů pro něj v praxi bude znamenat neustálou nejistotu ohledně efektivního využití zvukových

75 RATAJ, Michal. „Zvuk, ruch, hudba.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001, s. 21.

76 Toto říká Michal Rataj v rozhovoru pro Český rozhlas. Online zde: https://www.rozhlas.cz/radio_cesko/sc/zprava/609303

77 Tuto myšlenku řekl Jan Vedral například v rozhovoru s Lucií Výbornou pro Český rozhlas. Online zde: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/jan-vedral-rozhlasova-hra-musi-byt-psana-usima-6220490>

78 RATAJ, Michal. „Zvuk, ruch, hudba.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, 2001, č. 6, Praha: Český rozhlas, s. 21.

prostředků.⁷⁹ Rozhlasový režisér, stejně jako rozhlasový autor by měl text především slyšet a měl by mít vytříbenou představu o uplatnění zvukového výraziva.

79 BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 61.

3. Rozhlasová dramatická tvorba a její specifika

3.1. Dramatizovaná četba

„Konečná rozhlasová podoba literárního díla je výsledkem působení tří principů: dramaturgického, režijního a interpretačního,⁸⁰ píše Jan Lopatka, který se ve své *Estetické problematice vztahu rozhlasu a prózy* zabýval rozhlasovou četbou a jejím vztahem k předloze. Mnohé z těchto principů však můžeme vztáhnout i na problematiku dramatizované četby, potažmo rozhlasovou dramaturgií samotnou.

V první fázi vybere dramaturg stejně jako v divadelní praxi titul, který se se pro rozhlas nastuduje, a následně jej pro toto médium upraví on sám či tuto práci zadá autorovi rozhlasové úpravy. Při výběru díla by dramaturg měl podle Lopatky brát v úvahu objektivní specifické stylové faktory rozhlasového projevu: akustičnost a časové omezení produkce, veřejnost projevu (rozhlas musí počítat s tím, že posluchač může být na různých místech a v různých situacích, když pořad slyší), existenci intervalů mezi jejími jednotlivými částmi a nepřítomnost kontaktu mezi mluvčím a posluchači.⁸¹ Dalšími faktory ovlivňujícími výběr jsou: aktuálnost díla, jeho kvalita a ideový záměr, téma či forma nebo například rozhlasovost.

Na tyto objektivní faktory má pak dále vliv subjektivita dramaturga (autora úpravy), který se ve vztahu vůči předloze projeví tím, že některé stránky díla vyzdvihne a jiné potlačí, což podle Aleny Štěrbové souvisí s vlastní čtenářskou konkretizací díla.⁸² Dramaturg se stejně jako „obyčejný čtenář“ může soustřeďovat na různé postavy, rozličně vykládat některé motivy, interpretovat myšlenku díla atd. „*Chápeme-li rozhlasovou četbu jako jednu z četných konkretizací díla, pak musíme připustit, že se dobové normě podřizuje výklad textu, mění se hierarchie hodnot v literárním díle hledaných a zdůrazňovaných,*“⁸³ soudí Štěrbová.

80 LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Studijní oddělení českého rozhlasu, 1964, s. 19.

81 Tamtéž, s. 27.

82 ŠTĚRBOVÁ, Alena. „Rozhlasovost prózy Karla Poláčka.“ In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě šedesátin prof. dr. Artura Závodského*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, s. 348.

83 Tamtéž, s. 352.

Podle Lopatky by měl dramaturg text upravit tak, aby posluchač mohl dílo nepřetržitě sledovat při „plném estetickém účinu“.⁸⁴ Využít k tomu může mnoho postupů: vypouštění a zkracování (jak slova, věty a malé celky, tak odstavce či strany), přesuny (slovosledu, větných celků i různých situací), vkládání textu (vytváření úvodních textů na začátku každého dílu, opakování či doplnění informací, připomenutí posluchači) a spoustu dalších jako například zjednodušování formulací či vyškrtnutí různých postav, dějových detailů, popisů, motivů atd.

Autor úpravy výchozí text v zásadě neporušuje — ačkoli jej do různé míry krátí, někdy i zásadně. Tento druh úpravy většinou respektuje chronologii příběhu a styl autorské výpovědi. Mění se především dynamika a temporytmus zpracovávaného textu, protože se mnohdy stovky stránek předlohy musí vejít do několika desítek stran. Podle Rudolfa Matyse je tedy důležité „*soustředit děj do vyhraněnějších významových ohnisek, aby tak vynikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu.*“⁸⁵

Vzniklý (upravený) text je podle Lopatky pouhým záznamem uměleckého díla, „*které je v této sféře přeměňováno v artefakt reprodukční metodou (původní reprodukce je zde předlohou).*“⁸⁶ Nadále na něj má vliv režisér a interpret. Ti jej (ideálně ve spolupráci s dramaturgem, poznámka autorky) mohou dále měnit a především interpretovat a zprostředkovávat. „*Na konečném znění lze ve zdařilých případech stěží přesně oddělit podíl režie a interpreta.*“⁸⁷ uzavírá Jan Lopatka.

Zaměříme se nyní na četbu dramatinovanou⁸⁸, která se od četby „klasické“ liší rozlišeným hlasovým obsazením a akcentací dialogu. Tzv. „dialogizace“ je nejjednodušším a relativně nejmírnějším zásahem do struktury literárního díla určeného pro rozhlasovou adaptaci. Přikláníme se k ní, pokud ve zvoleném prozaickém textu dominuje dialog a neobjevuje se v něm příliš mnoho jednajících postav. Samostatná promluva či série promluv (ať už z pásma postav či

84 LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Studijní oddělení českého rozhlasu, 1964, s. 30.

85 MATYS, Rudolf. „Literárně dramatické žánry.“ In: NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006, s. 87.

86 LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Studijní oddělení českého rozhlasu, 1964, s. 19.

87 Tamtéž, s. 25.

88 Zabývám se zde pouze dramatinovanou četbou, ale naprostá většina těchto principů lze vztáhnout i na problematiku dramatinované povídky či jiných prozaických žánrů.

vypravěče), jež v předloze náleží pouze jednomu mluvčímu, se pak rozděluje mezi mluvčích několik. Ve výsledku se vypravěčské části střídají s dialogizovanými scénami. Z dialogu výchozího textu obvykle vymizí vše, co rozhlasový tvar zatěžuje, zejména charakteristiky jednotlivých replik, např. „řekl něžně“, „osopil se“, „usmála se“, „podivila se“... Tato informace se může objevit ve scénické poznámce, nicméně její interpretace je v rukou režiséra a herců.

Mnohdy jde však pouze o dialogizaci formální (rozdělení promluv mezi více mluvčích) a nikoli o dialogizovanou řeč, jejíž specifika vymezuje Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog*. Dialogizovaná řeč je podle něj dialog, v němž se musí jednotliví mluvčí střídát,⁸⁹ má odkazovat k předmětné situaci, a především by se v něm mělo objevit několik významových kontextů, které se neustále mezi sebou střetávají a konfrontují. „Nemůže se ovšem ani dialog obejít bez významové jednoty, avšak ta je dána předmětem hovoru, tématem, jež musí být v dané chvíli stejné pro všechny účastníky; bez jednoty tématu je dialog nemožný,⁹⁰“ tvrdí Mukařovský. K formální dialogizaci často dochází, pokud se dramaturg rozhodne pro dramaturgizaci pouze z důvodu ozvláštňení, aniž by hleděl na samotný smysl a vnitřní podstatu textu.

Jako tzv. „dialogizovaná četba“ se často označuje tvar, kdy je text rozepsán do obvykle dvou partů, které interpretují dva herci.⁹¹ Oba pak mohou zastávat větší počet rolí či si text různě střídají a hravě s ním pracovat. Primárně však nejde o „rozehrávání“ dramatických situací.⁹²

Názory, zda se dramaturgizovaná četba (či povídka) dá považovat za dramaturgizaci, se liší. Pavel Kácha ji označuje za mezistupeň spojující četbu s původní rozhlasovou hrou. Díky dramaturgizaci podle něj z literární předlohy vzniká „nikoli dílo interpretované v rozhlase, ale dílo rozhlasové.“⁹³ Josef Hlavnička v *Poznámkách k rozhlasové dramaturgizaci literárního díla* tvrdí, že

89 To se podle Mukařovského týká i monologu, pokud se v něm střídají strany dvě.

90 MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Dialog a monolog.“ In: *Listy filologické / Folia philologica*, Roč. 67, Čís. 3/4 (1940), pp. 142-143.

91 NÁDVORNÍKOVÁ, Anna. *Auditivní dramaturgizace literárních děl v komerčních vydavatelstvích mimo Český rozhlas*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2017, s. 20.

92 Z vlastní praxe mohu četbu pro děti Jana Dvořáka *Jak Hlaváčkoví snídali s větrem v zádech*. Režisér Jaroslav Kodeš se ji rozhodl pojmout dialogizovaně a text rozdělil mezi herce Otakara Brouška ml., Taťjanu Medveckou. Nešlo o dramaturgizování, neboť si herci nerozdělovali pouze dialogy, ale oba byli zároveň vypravěči příběhu a střídali se téměř po větách. Z diskuzí na přehlídce Bilance v roce 2015 vyplynulo, že výsledek působí zmateně a posluchači se kvůli formě nemohou soustředit na příběh samotný.

93 KÁCHA, Pavel. „Malé rozhlasové žánry.“ In: NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006, s. 79.

dramatizovaná četba se za dramatizaci považovat nedá, protože pouze „*spočívá ve vypsání dialogů z hlavních dějových situací románu, které jsou pak pospojovány autorovým textem.*“⁹⁴ Dále Hlavnička uvádí, že dílo stále zůstává v epické podobě i ve svém celku, třebaže ve zkráceném tvaru. Dramatizovaná četba se podle něj dílu nesnaží vtisknout novou dramatickou formu a zdůraznit jeho aktuální myšlenkové vyznění, jejím cílem je pouze živější a bezprostřednější rozhlasová interpretace.

Podle Olgy Šubrtové je sice tento tvar pro upravovatele jednodušší, ale pro režiséra, herce a možná i posluchače může být do značné míry omezující. „*Záleží pochopitelně na míře a citu, s jakým jsou úpravy dělány, ale setkala jsem se i s přepisem, ve kterém do stránky souvislého textu vypravěče vstoupila nešťastná postava s jednou větou, po dalších dvou stránkách vypravěče následoval sedmiřádkový dialog dvou až tří postav, atd.*“⁹⁵

Právě okleštěnost prostoru dramatické plochy znesnadňuje hercům možnost sehrát dramatickou situaci (pokud v tak krátkém úseku vůbec nějaká je) a také jsou neustále přerušováni vypravěčem. Ten je navíc zpravidla zasazen do jakéhosi imaginárního prostoru a krátké dialogy se často odehrávají v prostoru reálném. Šubrtová vysvětluje hlavní problém těchto dramatizovaných četeb na příkladu jedné, ve které se vypravěč střídá s reálnými scénami odehrávajícími se ve venkovské světnici, z níž se podle scénáře měly ozývat zvuky domácího zvířectva: „*Pokus vyhovět scénáři a do každé scénky vmontovat příslušné zvukové efekty dopadl podle očekávání velmi trapně. Sotva se slípky rozkvokaly a aktéři promluvili, byl tu vypravěč. Pětkrát po sobě. V tomto případě by bylo vhodnější obejít se bez efektů.*“⁹⁶

Naopak zajímavým příkladem dramatizované četby může být román Karla Poláčka *Muži v ofsajdu*, který pro rozhlas upravil a zrežiroval Jiří Horčíčka v roce 1954. „*Shodli jsme se s redaktorem, že se pokusím odevzdat práci, která poruší tradice tzv. Četeb na pokračování, jež se tak často a snadno odbývaly rozepsáním literárních dialogů do pseudodramatických postav za vydatného*

94 HLAVNIČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové dramatizace literárního díla. In: *Dramaturg v rozhlasu: možnosti přístupu k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1980, s. 101.

95 ŠUBRTOVÁ, Olga. *Rozhlasová dramatizace*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001, s. 51.

96 Tamtéž.

*figurování vypravěče,*⁹⁷ vypráví Horčička, který jedenáctidílnou četbu nekoncepoval jako prosté předčítání, ale vytvořil literárně-dramatický útvar, v němž Karel Höger interpretoval popisné a vztahové partie textu, a každý z herců ztvárňoval jednu postavu. „*Kdyby se byl býval Höger ztotožnil jen se subjektem autora, byly by přechody mezi čtenými partiiemi a dialogem scén násilné. Proto tedy Höger, jakožto hlavní vypravěč, nebyl pro nás Karlem Poláčkem. Byl naším současníkem, fotbalovým nadšencem, který ovšem i své nadšení dovede ironizovat, který se dovede Poláčkovým textem pobavit, umí ho glosovat i pointovat, má rád Poláčkovy figurky, postrčí je do nějaké situace, napoví, co mají dělat, kritizuje je, když jednání přeženou, a sám stojí někdy udiven nad tím, jak tyto postavy rozehrály impuls, který jim dal.*“⁹⁸

Osobně jsem se jako dramaturgyně pro dramatinovanou četbu rozhodla například v četbě na pokračování pro děti z knihy Aleny Ježkové *Dračí polévka* v rozhlasové úpravě Ludvíka Pízy či v četbě na pokračování pro celou rodinu *Podvodníci*, kterou napsala Barbora Haplová přímo pro rozhlas.

3.1.1. Dračí polévka⁹⁹

V prvním případě jsme dialogizaci zvolili na základě samotného textu, který je vyprávěním dvanáctiletého vietnamského chlapce Longa žijícího se svou matkou a dědečkem v České republice. Hlavní hrdina se musí vypořádávat s nečekaným příjezdem otce, jehož do té doby nikdy neviděl, rasismem, útekem z domova či první láskou. Situace, jež Long zažívá, jsou velmi dramatické a odehrávají se většinou v dialogu s rodinnými příslušníky. Bylo tedy nasnadě je dětskému posluchači přiblížit nikoli vyprávěním, ale přímo předvedením – dramatinací. Přesto jsme se však rozhodli, že v dramatinovaných částech bude Long jak postavou, tak vypravěčem – zanecháme v nich jeho vnitřní hlas, skrz který danou situaci komentuje. Díky tomu poznáme postavu více do hloubky a budeme ihned vědět, co si hlavní hrdina myslí a jak se zrovna cítí. Pro konkrétní představu se podíváme na scénu, kdy Longovi zavolá jeho otec, jehož nikdy v životě neviděl ani jej neslyšel:

97 HORČIČKA, Jiří: „O rozhlasové tvůrčí metodě.“ In VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 166.

98 Tamtéž, s. 155.

99 Podrobné informace o této četbě jsou v příloze na s. 146.

Ukázka z předlohy, z knihy Aleny Ježkové:

Zrovna když si horkou vodou zalévám polévku, zazvoní telefon.

„Haló? Kdo je tam?“ ozve se vietnamsky. Praskání a šumění ve sluchátku napovídá, že hovor přichází z veliké dálky.

„Tady Long. Co si přejete?“ Odpovídám taky vietnamsky.

Na druhém konci je hluboké ticho.

„Haló? Haló!“

„Chci mluvit s Troj,“ žádá hlas. Mužský hlas.

„Ona není doma, je v práci.“

Zase mlčení a potom: „Volám z Hanoje. Ty jsi její syn?“

Ten hlas mi připadá strašně známý, i když jsem ho nikdy neslyšel.

Jako by se ta dvanáct tisíc kilometrů dlouhá prázdnota mezi sluchátky zhmotnila v uhlíkové vlákno, žhavý drátek, kterými jsme propojeni... Kdo to je?

„Ano, jsem její syn. Na shledanou,“ řeknu divným vysokým hlasem. Což bych od sebe nečekal.¹⁰⁰

Ukázka ze scénáře dramatizované četby:

L: Zrovna když si horkou vodou zalévám polévku, zazvoní telefon.

M: „Haló? Kdo je tam?“

L: ozve se vietnamsky. Praskání a šumění ve sluchátku napovídá, že hovor přichází z veliké dálky. „Tady Long. Co si přejete?“ Odpovídám taky vietnamsky. Na druhém konci je hluboké ticho. „Haló? Haló!“

M: Chci mluvit s Troj [čoj].

L: „Ona není doma, je v práci.“

(pauza)

M: „Volám z Hanoje. Ty jsi její syn?“

L: Ten hlas mi připadá strašně známý, i když jsem ho nikdy neslyšel. Jako by se ta dvanáct tisíc kilometrů dlouhá prázdnota mezi sluchátky zhmotnila ve žhavý drátek, kterým jsme propojeni... „Ano, jsem její syn. Na shledanou,“ řeknu divným vysokým hlasem. Což bych od sebe nečekal.¹⁰¹

Dalo by se říct, že tato ukázka popírá to, co jsem uváděla výše – že by z dialogu mělo vymizet vše, co dramatický text zatěžuje. Zde jsme však potřebovali zmínit informaci o jazyce, ve kterém postavy komunikují, a také

100 JEŽKOVÁ, Alena. *Dračí polévka*. Praha: Albatros, 2011, s. 14.

101 L = Long, M = mužský hlas, otec Longa. JEŽKOVÁ, Alena. *Dračí polévka*. Úprava Ludvík Píza. 1. díl. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

chtěli zdůraznit pocity a myšlenkové pochody hlavního hrdiny, aby se s ním dětští posluchači mohli lépe ztotožnit. Věty v uvozovkách se tedy odehrávaly v „realitě“, otcův hlas k nám zněl jako z telefonu a hlavní hrdina vše ještě svým vnitřním hlasem komentoval. Protože četbu poměrně výjimečně četl dětský herec (Matěj Převertil), byl výsledný dojem ještě autentičtější.

3.1.2. Podvodníci¹⁰²

Ačkoli psala Barbora Haplová své *Podvodníky* přímo pro rozhlas, nebyla tato fantasy četba zprvu zamýšlena jako dramatická. Nejprve si však nastiňme děj: Šestnáctileté Františce jednoho dne přijde dopis z Ministerstva Podvodnictví s informací, že její otec zemřel a zanechal po sobě jisté dědictví. Hlavní hrdinka se vydává do tajemného Podvodí, světa, o kterém dosud neměla ani tušení. Tam ale její pátrání rozhodně nekončí. Pod Podvodím se totiž nalézají ještě další neznámá země. V obou světech je velké množství postav, ale těmi důležitými jsou především nevlastní matka Františky, ministr Dřemlík, novinář Kulík či starý dobrák Krahujec.

Celá četba byla zprvu čistě monologická. Vypravěčka Františka v ich formě komentovala a popisovala jednotlivé postavy i jejich promluvy, stejně jako svoje zážitky a pocity. Skrze její oči a uši jsme se postupně dostávali do neznámého světa a spolu s ní objevovali jak jednotlivé charaktery, tak především její rodinnou historii.

Zde se můžeme podívat na ukázkou z jedné z prvních verzí. Františka právě našla dopis z Ministerstva Podvodnictví a ptá se své matky, co to znamená:

Ukázka z epické verze:

„Mami? To ty si mi dala na stůl ten dopis?“ Máma se ani neotočila a dál hypnotizovala počítač. Pracovala z domova jako korektorka a někdy jsem měla pocit, že hledání pravopisných chyb je pro ni totéž, co pro jiné lidi třeba prodávat se džunglí nebo jít na laser game.

„Jaký dopis?“ zeptala se úsečně.

„Tenhle dopis z nějakýho ‚Ministerstva Podvodnictví‘.“

¹⁰² Podrobné informace o této četbě jsou v příloze na s. 145.

„Cože?“ na to se otočila a natáhla se po zažloutlé obálce. Vyndala dopis a bylo vidět, jak její oči za hranatými brýlemi kmitají.
„Kde jsi to našla?“ zeptala se nějak skřípnutě.
„Prostě jsem to leželo na stole. To si mi tam nedala ty?“
Chvilí mlčela, a pak se na mě podívala.
„Je to starý dopis, asi mi tam musel vypadnout.“
„Aha tak to jo.“ Čekala jsem, jestli z ní ještě něco nevypadne.
„A to ti jako jen tak vypadnul na stůl?“
„No jistě, uklízela jsem staré papíry a tohle mi muselo vypadnout. Zase to tam vrátím.“
„Aha.“ Přišlo mi docela legrační, jak začínala být nervní ... „a co to má být to Ministerstvo Podvodnictví?“
„To je - víš takový vtip, co měl tvůj otec rád, ani to nestojí za řeč.“
„Aha, takže táta měl rád kanadský žertíky?“
„Na tohle nemám čas.“ To mi to moc nevysvětlila. Zase jsem zavřela dveře. Vůbec se mi nechtělo jít se učit na zítřejší čtvrtletku z matiky a tak jsem chvíli jenom tak koukala z okna našeho panelákového bytu na děšť. Na bydlení v paneláku není nejhorsí ten panelák, ale že člověk z okna vidí jenom sídliště, napadlo mě.¹⁰³

Když jsem tento text ukázala režiséru Vítu Venclovi, navrhl mi, abychom jej zdramatizovali, protože k tomu přímo vybízí. Je pravda, že Haplová ve svých prózách často využívá poměrně dramatické dialogy, ale já jsem se z dramaturgického hlediska obávala velkého množství postav přibývajících s každým dalším dílem. Bála jsem se jak přehlednosti, tak finančních limitů, které jsou u rozhlasových četeb poměrně nízké. Otázka peněz se však poměrně rychle vyřešila k naší spokojenosti a Vencel mě přesvědčil argumentem, že nové světy a postavy pomocí dramatizace posluchačům lépe zpřítomníme a představíme. Zachováme při tom postavu vypravěčky Františky, jež bude, podobně jako Long z *Dračí polévky*, svým vnitřním hlasem v dramatizovaných situacích stále přítomna. Snadno nám tak bude sdělovat své pocity a názory a v případě potřeby upřesní, se kterou z vedlejších postav mluví, či co se právě děje.

Podívejme se na ukázkou, jak se text posunul po jeho zdramatizování:

¹⁰³ HAPLOVÁ, Barbora. *Podvodníci*. 1. díl. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

Ukázka z dramatinované verze:

Františka: Mami? To si mi dala na stůl ty?

F: Ani se na mě neotočila a dál hypnotizovala počítač. Pracovala z domova jako korektorka a někdy jsem měla pocit, že hledání pravopisných chyb je pro ni totéž, co pro jiné lidi prodírat se džunglí nebo jít na laser game.

Matka (zamyšleně): Hm?

Františka: Tenhle dopis z ‚Ministerstva Podvodnictví‘. To tys mi ho dala na stůl?

Matka: Cože?

F: Otočila se a chmátla po obálce. Vyndala dopis a já viděla, jak její oči za hranatými brýlemi rychle kmitají.

Matka (skřípnutě): Kde jsi to našla?

Františka: Prostě to leželo na stole. Takže si mi to tam nedala ty?

(ticho)

Matka: Je to starý dopis, asi mi tam musel vypadnout.

Františka: (nepřesvědčeně) Jo tak. (pauza) A co je to Ministerstvo Podvodnictví?

Matka: To je.... víš, takový vtip, co měl tvůj otec rád, ani to nestojí za řeč.

Františka: Takže táta měl rád kanadské žertíky?

Matka: Na tohle nemám čas, Františko. Neříkala jsi, že se musíš učit?

F: Zase jsem dopis sebrala a máma mě u toho po očku sledovala. Zavřela jsem dveře. Vůbec se mi nechtělo jít se učit na zítřejší čtvrtletku z matiky, a tak jsem chvíli jenom koukala z okna našeho bytu na déšť. Na tomhle bytě není nejhorší to, že je v paneláku, ale že z okna jsou vidět jenom další paneláky.¹⁰⁴

Celá scéna najednou působí mnohem dramatičtěji, spor mezi matkou a dcerou už není vyprávěn, ale je předváděn a zároveň ihned komentován z pozice hlavní hrdinky-vypravěčky. Vzájemné prolínání dialogu a vypravování přispívá k větší plasticitě hlavní postavy, kterou můžeme vnímat z více stran: „objektivně“ přímo v situaci a z jejího subjektivního pohledu na sebe samu.

¹⁰⁴ „F“ je zde vnitřní hlas Františky. HAPLOVÁ, Barbora. *Podvodníci*. 1. díl. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

Hlavním problémem *Podvodníků* však nebylo převedení dialogů z epické formy do dramatické, ale přenos poměrně dlouhých a popisných částí, v nichž Františka vykreslovala celý svět Podvodí. Líčila nové prostředí, postavy, jejich chování a dopodrobna nás seznamovala jak s tím, co vidí, tak především s tím, co slyší. S Vítem Venclem jsme se shodli na tom, že tuto auditivní stránku celé prózy bude nejlepší ve spolupráci se zvukovým designérem Janem Trojanem v co nejvyšší možné míře akcentovat. Spolu s autorkou jsme se tedy snažily téměř veškeré zmínky o zvucích vyjmout z partu vypravěče a přesunout přímo do zvukových poznámek. Díky tomu posluchači nejsou odkázáni na pouhý slovní popis, ale mohou situaci vnímat a spoluprožívat přímo s hlavní postavou.

V další ukázce Františka vstupuje na Ministerstvo Podvodnictví, kde všichni ministři spí:

*Kdyby mě tu takhle v noci někdo načpal, těžko mu asi budu vysvětlovat, že jsem přišla kvůli dědickému řízení. (SLABÉ CHRÁPÁNÍ) Někdo tady spal? Možná nějaký úředník. Co nejtíšeji jsem chodbou mířila k místu, odkud se chrápání ozývalo. Dveře do velké místnosti byly pootevřené. Uprostřed ní stál stůl do tvaru písmena T. (NĚKOLIK RŮZNÝCH SILNÝCH CHRÁPÁNÍ NAJEDNOU) Okolo něj sedělo několik starších chlápků a všichni podřimovali. Na stole před nimi ležely sklenice s nakládanými okurkami, mísy se salámy a kousky pečiva. Všude na zemi se navíc válely prázdné láhve od kořalky. Jeden z chlápků dokonce usnul s poloprázdnou láhví v náručí. (ZAVRZÁNÍ)
MINISTR (nevěřičně huhňá): Co jsi zač?¹⁰⁵*

Zvuky v poznámkách byly samozřejmě psané pouze jako doporučení. Jan Trojan nezůstal pouze u realistického a ilustrativního chrápání či vrzání, ale zasadil celou scénu do směsice tajuplných zvuků a ruchů, za nimiž je neustále přítomná také ambientní hudba. Výsledná četba díky bohatému a propracovanému hudebnímu i zvukovému designu¹⁰⁶ v mnohém připomíná rozhlasovou hru – v *Podvodnících* téměř není ticho a Trojanovy hudební plochy a atmosféry zdařile vytvářejí svět, jenž jsme ještě nikdy neviděli.

105 HAPLOVÁ, Barbora. *Podvodníci*. 3. díl. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

106 Celá rozhlasová četba je dostupná na: <https://dvojka.rozhlas.cz/barbora-haplova-podvodnici-7454672>.

Ke snižování popisnosti napomáhají i různé flashbaky, které nám během vteřiny připomenou důležitou situaci z minulých epizod. Původně jsme se s autorkou chtěly inspirovat formátem mnohých televizních seriálů a ke každému dílu vytvořit krátkou rekapitulační sekvenci, ve které by se v rychlém sledu zopakovalo, co se stalo v předchozích epizodách. V průběhu tvorby textu jsme se však s autorkou rozhodly, že pro posluchače bude přehlednější, když se tyto živé vzpomínky vloží přímo na potřebná místa.

Pro lepší pochopení se podívejme na poslední ukázkou. V ní hlavní hrdinka sedí na zahradě a vzpomíná na včerejší noc, kdy poznala své nevlastní sourozence Ferdinanda a Flóru a sestoupila do Nory, tajemného světa nacházejícího se pod Podvodím:

Pořád jsem zírala do zahrady. Připadala mi teď tak klidná. Všechno jsem si procházela znova a znova.

(FLASHBACKY: Ferdinand: Dej mi svoje oči – Františka: To ne! (jekot) Flóra: Tak pojď, já tě povedu, Nora: Někdy nestačí pravdu jednou obrátit. Hledej v hlíně. Až splatíš dluh, zasad' mě na místě, kde všechny před tebou, a já ti ukážu směr.)

(PSYCHO ŠELEST) Hlavou mi projela vlna tlaku a bolesti a před očima se mi znova objevily ty svítící sítě a uzly. Nikdy mě hlava nebolela, ale dneska už to bylo po několikáté.¹⁰⁷

Díky flashbackům jsme se vyhnuly nudným a popisným rekapitulacím a namísto toho jsme se pomocí zvuků dostali do Františtiny hlavy. Během několika vteřin může posluchač být opět přímo na místě v dané situaci. Je důležité ještě poznamenat, že tento flashback v sobě nese vlastně tři velmi živé vzpomínky: setkání s Ferdinandem, který Františku oslepil a ona tak po zbytek dílu vnímala vše jen sluchem stejně jako posluchači; seznámení s Flórou-průvodkyní po novém světě a konečně také připomenutí tajemné Nory, zásadní postavy pro všechny další díly. Díky tomuto způsobu dokážeme rychle a efektivně střídat čas, místo i způsob vyprávění příběhu.

107 HAPLOVÁ, Barbora. *Podvodníci*. 6. díl. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

3.2. Rozhlasová adaptace divadelní hry

Shakespeare, Čechov, Ibsen, Lorca... jména těchto známých dramatiků, kteří psali své hry pro divadlo, se často objevují i v rozhlase. Je to nedostatkem rozhlasových autorů, kteří by napsali kvalitní původní hry? Nebo je úkolem rozhlasového dramaturga, potažmo celé rozhlasové instituce jako veřejné služby přinášet posluchačům klasické texty a plnit tak jakousi kulturní a osvětovou funkci? Jedná se o hledání možností a nových přístupů, jak ztvárnit původně divadelní text v rozhlase? Vidí tvůrci v adaptacích příležitost, jak text nově interpretovat či jej jinak aktualizovat a v duchu konceptu „postdramatického divadla“ konfrontovat posluchače zejména s autorským přínosem inscenátorů?¹⁰⁸

Na tyto a mnohé další otázky se snažili najít odpověď čeští i zahraniční účastníci mezinárodní konference s názvem *Klasické drama a klasická literatura ve vysílání veřejnoprávního rozhlasu*, která se v rámci festivalu *Prix Bohemia Radio* uskutečnila 6. listopadu 2013 v Českém rozhlase. Ještě než se podíváme na názory rozhlasových teoretiků či dramaturgů, ujasněme si, co vlastně znamená pojem „adaptace“.

Nekladu si za cíl tu dlouze hovořit o teoretických sporech mezi pojmy „dramatizace“ a „adaptace“, které jsou někdy používány synonymně a někdy zcela odlišně. *„Vztah dramatizací a divadelních adaptací je poněkud složitější, protože obě popisují podobné jevy. I proto se množina děl spadajících k dramatizacím v jistém místě s divadelními adaptacemi téměř dotýká,“*¹⁰⁹ píše Aleš Merenus ve své dizertační práci s názvem *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. I Pavisův *Divadelní slovník* pojem adaptace zaměňuje s pojmem dramatizace: *„Přenesení či přeměna jednoho díla či žánru (románu, divadelní hry) v dílo či žánr jiný. Divadelní adaptace (či dramatizace) uchovává – s větší či menší mírou věrnosti originálu – původní narativní obsah (příběh, fabule), zatímco diskurzivní struktura je podrobena radikální transformaci, dané především přechodem k odlišnému systému vypovídajícího mechanismu (vypovídání).“*¹¹⁰

108 VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 12.

109 MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012, s. 81.

110 PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 20.

Podle Zdeňka Hořínka je divadelní adaptace „*ve své podstatě dramaturgickým přehodnocením staršího dramatického textu*“¹¹¹ a podle Ivy Šulajové je termín adaptace na rozdíl od dramatizace „*bližší převodu mezi jednotlivými druhy uměleckými – zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou (jevištní a zejména i filmovou a televizní, rozhlasovou). Požadavek obecně platného fungování vzniklého textu jako literárního díla (jeho samostatná literární hodnota) se jeví zde jako druhotný.*“¹¹²

Pro potřeby této práce vymezím pojem adaptace poměrně volně a obecně jako přenos hotového a často již prověřeného dramatického tvaru z jednoho média do jiného. Konkrétně zde budu hovořit o přenosu divadelní hry nebo divadelní inscenace do rozhlasu. Výsledkem je tedy rozhlasový scénář a následně rozhlasová inscenace.

„*Adaptace divadelní hry je považována za nejjednodušší autorskou práci, ne vždy je to však úvaha oprávněná,*“¹¹³ tvrdí Jaroslava Strejčková. Pro úpravu divadelní hry do rozhlasového média platí zhruba stejná pravidla jako při samotných dramatizacích. Adaptátor a dramaturg jsou však v nepoměrně příznivější situaci, protože divadelní hra je už sama o sobě definitivním dramatickým útwarem.

Podle Rudolfa Matyse musí rozhlasový text nahrazovat „*viděné slyšeným*“,¹¹⁴ což však neznamená nahrazovat posluchači zrakový dojem, ale provokovat a posilovat jeho vnitřní vidění a fantazii. Rozhlasová hra totiž již dávno není považována za „*divadlo pro slepé*“, naopak se zdůrazňuje její auditivnost. Jan Vedral tvrdí, že rozhlasoví tvůrci by měli hru stejně jako posluchači slyšet ve své hlavě. „*Aby ji mohl ve své představivosti svým vnitřním sluchem poslouchat, musí nejprve zaslechnout, objevit a ,obydlit' její prostorovost.*“¹¹⁵ Autor adaptace tedy musí respektovat zákonitosti rozhlasové

111 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 62.

112 ŠULAJOVÁ, Iva. „Dramatizace jako teoretický problém.“ *Divadelní revue* 15, č. 4, 2004, s. 46.

113 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Praktická činnost dramaturga rozhlasových her.“ In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980, s. 77.

114 MATYS, Rudolf. Literárně dramatické žánry.“ In: NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006, s. 87.

115 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 183.

specifiky¹¹⁶ a uzpůsobit text, který byl původně zamýšlen pro jevištní inscenaci, rozhlasovému médiu, přičemž zachovává záměr a styl původního díla (to však neznamená, že by například dialogy musely odpovídat originálu).

Přístupy k úpravám divadelních her pro rozhlasové médium a obecně přístupy k původním rozhlasovým hrám se ustavičně proměňují. Vliv na to má samozřejmě jak neustále se vyvíjející technologická stránka, znalost rozhlasových vyjadřovacích prostředků, různé autorské přístupy a zkušenosti, ale také předsudky a přístupy k tomu, co by mělo rozhlasové médium posluchačům přinášet.

Tuto proměnlivost dobře vystihuje Přemysl Hnilička ve svém příspěvku nazvaném *Divadlo a rozhlas: „V dobách rozhlasového rozkvětu, tj. v letech třicátých, šedesátých a (snad i) devadesátých, se rozhlas téměř zcela odklání od divadelních přenosů či adaptací a osamostatňuje se. Zatímco ve dvacátých letech byla divadelní hra vítaným pomocníkem ve vysílání, v letech padesátých a sedmdesátých plnila roli více méně degenerativní.“*¹¹⁷

„Dodnes se tradují historky z českého rozhlasového pravěku, v nichž zaměstnanec Radiojournalu zakoupil v knihkupectví daný počet divadelních her a přinesl je do studia, rozřezal potřebné stránky, herci si je jednou či dvakrát přečetli – a večer se pak vysílalo první dějství zakoupené hry,“ osvětluje Hnilička přístupy k počátkům rozhlasového dramatického vysílání.

Podle Aleny Štěrbové měla v prvním desetiletí existence Radiojournalu absolutní převahu právě divadelní hra: *„Nemalou měrou se tu odrazil i zájem posluchačů, především posluchačů z míst mimo hlavní kulturní centra. Rozhodující pro ně nebyly jen tituly uváděných her, ale i jména interpretů z řad předních pražských a brněnských herců.“*¹¹⁸ Štěrbová dále uvádí, že v této době se rozhlasoví pracovníci již poučili z vysílání tzv. činohry z ateliéru a přistoupili k nutnému krácení textů. Právem se totiž předpokládalo, že *„při auditivním*

116 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Praktická činnost dramaturga rozhlasových her.“ In: *Sborník tvůrčích akcí*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok, 2015, s. 9.

117 HNILIČKA, Přemysl. „Divadlo a rozhlas.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 27.

118 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 25.

*vnímání není možné udržet posluchačovu pozornost stejně dlouhou dobu jako při audiovizuálním vnímání téhož dramatického děje.*¹¹⁹

Tvorbu první poloviny padesátých let, v níž převládal názor, že rozhlas je určený pouze k reprodukci uměleckých děl, popisuje Josef Hlavnička: *„Pro první polovinu padesátých let byla charakteristická neobyčejná úcta k divadelnímu textu jako celku a snaha zachovat z něj v rozhlase co nejvíc. O vysílací čas pro rozhlasové hry nebyla taková nouze jako nyní a každý škrtnutí a zásah do textu se pečlivě vážil. Za jeho integrální část se v rozhlase např. považovalo i autorem předepsané aranžmá, prostředí, dekorace, kostým a jiné vnější dějové okolnosti. Upravovatel, dramaturg i režisér považovali za nutnost poskytnout posluchačům kromě jiného také vizuální představu a úpravami se snažili nahradit absenci tohoto zážitku.*“¹²⁰ To podle Hlavničky dělali autoři především přepisováním postavy vypravěče – průvodce hrou, který posluchače informoval o příchodech, odchodech a pohybu po jevišti jednotlivých postav a jaksi reportoval jevištní dění, včetně toho, že uváděl jednotlivá dějství. Vypravěč se v této době vlastně stal symbolem rozhlasové úpravy.

O druhém typu tzv. divadla u mikrofonu (DUM) vypráví Jaroslava Strejčková: *„připravovalo natáčení her přímo v divadlech a dramaturgové doplňovali text četnými vstupy vypravěče, který posluchači objasňoval, co se na jevišti děje. (...) Byla to vlastně reportáž z představení, ale nikoliv ‚přímý přenos‘, protože se nahrávky ve studiu pracně upravovaly, stáčely s textem vstupů vypravěče. DUM mělo pro posluchače zvláštní přitažlivost – pořad tlumočil autentickou atmosféru hereckých výkonů a reakci hlediště,*“¹²¹ vysvětluje Strejčková a dodává, že šlo především o iluzi „být při tom“, herce, kterého posluchač nikdy neviděl, mohl alespoň slyšet. Často však i přes snahu vypravěče docházelo k nepochopení jevištních dramatických situací či smyslu některých dějových faktů vyjádřených například mimikou či gestem herce.

Tato koncepce „vizuálního rozhlasu“ pramení z nedůvěry k rozhlasu jako svébytnému komunikačnímu prostředku a jeho možnostem interpretovat

119 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 25-26.

120 HLAVNIČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry.“ In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1980, s. 113.

121 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Praktická činnost dramaturga rozhlasových her.“ In: *Sborník tvůrčích akcí*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok, 2015, s. 8.

divadelní hru přesvědčivě, srozumitelně a v celé její dramatické účinnosti, byla však naštěstí dobově podmíněná. Brzy již nebylo nutné nahrazovat vizuální stránku jejím popisováním. Naopak – adaptátor do textu v případech, kde by byl příběh či situace obtížně srozumitelná, zasahuje a mění jej.

Adaptace hry často porušuje divadelní členění výchozího tvaru a rozděluje jej na větší množství kratších celků či jednotlivé části naopak sdružuje, přemísťuje či krátí. Dále například zjednodušuje přílišnou komplikovanost hry. Cílem adaptace by měl být tvar, který při výlučně auditivním vnímání díla bude srozumitelný, přesvědčivý a umělecky působivý. Samotná úprava by neměla zkreslit původní ideovou hodnotu a výchozí text ochudit či dezinterpretovat proti smyslu. Podstatné složky hry – její zápletky, situace, postavy, jazykový styl a specifika její formy – by měly v jistém smyslu vyznít i v rozhlase. To však neznamená, že by adaptace měla být ke své předloze pietní. Adaptátor má samozřejmě ve spolupráci s dramaturgem plné právo na aktualizaci a experimentování s rozhlasovým tvarem.

Ačkoli jsou některé úpravy doslova rutinní povahy, nijak to nesnižuje jejich důležitost (možná právě naopak). Jsou to například příchody a odchody postav, které se na jevišti řeší velmi jednoduše, zato v rozhlase potřebují být náležitě okomentovány, protože jak je známo, postava je v rozhlase přítomna svou účastí v dialogu.¹²² Adaptátor také doplňuje oslovování postav, ve shodě se slovníkem autora a charakterem postavy dopisuje repliky do dialogů, v nichž postava je, ale autor jí nepřidělil žádný text (např. proto, že reakce by byla patrná a dostačující z mimiky či gesta). Tyto na první pohled drobné zásahy však podle Strejčkové nesmějí být dopisovány primitivním či banálním způsobem, protože by působily nepatřičně až komicky.¹²³

Ve složitějších případech mnohdy musíme pasáže, které jsou vysloveně divadelní, přepsat a upravit tak, aby byly přehledné - nejen aby posluchač věděl, která postava mluví a jedná, ale aby celkově chápal situaci. To se týká například převleků, skrývání či tajného naslouchání. *„Nezřídká je nezbytné provádět různé*

122 HLAVNÍČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry.“ In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980, s. 117.

123 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Praktická činnost dramaturga rozhlasových her.“ In: *Sborník tvůrčích akcí*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok, 2015, s. 9.

*neortodoxní zásahy do textu, vymýšlet a improvizovat,*¹²⁴ tvrdí Hlavnička, podle něhož v rozhlase dobře nevycházejí a nepůsobí davové scény a vůbec části s převahou vnějšího děje (bitvy, rvačky, ilustrativní bojové scény...). Ty navrhuje přímo vyřešit škrtem, zjednodušením, přepsáním do komornějších scén či střídáním rozhlasového detailu s celkem.

Jedním z kritérií při volbě divadelních textů jsou samozřejmě rozhlasové předpoklady. Podle Josefa Hlavničky sice lze tvrdit, že téměř každou hru můžeme v rozhlase realizovat, „když se to umí“, ale i přesto je možné vytyčit jisté vlastnosti, které text činí pro rozhlasové médium více či méně vhodným,¹²⁵ tj. hry kratšího rozsahu a komornější povahy jsou vhodnější než dramatické fresky s množstvím simultánních dějů a postav.¹²⁶

Jan Vedral soudí, že pro rozhlas se snadněji adaptují *„divadelní texty, jejichž základem je básnické slovo, v nichž tímto slovem je vyjádřeno nejen dramatické jednání, ale i časoprostor hry. (...) Shakespeare se rozhlasově adaptuje snadněji s ohledem na původní text věrněji než zmíněný Čechov.*“¹²⁷ Dále dodává, že při studiové rekonstrukci Kačerovy inscenace Euripidovy *Ifigenie v Aulidě* z Divadla Na zábradlí nemusel spolu s rozhlasovým režisérem Vladimírem Tomešem provést jedinou změnu v textu.¹²⁸

Adaptátor musí především umět dobře pracovat s „rozhlasovým časem“, většinou tedy zvolený text musí krátit. V osmdesátých letech napsal Josef Hlavnička, že schopnost a ochota posluchačů *„věnovat pozornost rozhlasové hře má své meze. Rozhlasová úprava proto obyčejně redukuje rozsah díla podstatně víc než krácení pro potřebu divadelního představení.*“¹²⁹ Podle něj vede výrazné krácení a snaha dodržet hodinový limit k vypreparování „atrofovaných skeletů“ zbavených detailů a konkrétností a tím také přesvědčivosti.¹³⁰ V knize *Čtrnáct kapitol o rozhlase* z roku 2006 uvádí Rudolf Matys, že *„řada klasických her v původním rozsahu přesahuje hranici 120 minut, což je pro rozhlasovou*

124 HLAVNIČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry.“ In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980, s. 115.

125 Tamtéž, s. 112.

126 Jako příklady Hlavnička uvádí psychologické hry A. Strindberga v protikladu ke *Kutnohorskému haviři* od J. K. Tyla či *Panu Johanesovi* od A. Jiráska.

127 VEDRAL, Jan. „Prostor v rozhlasové hře.“ In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 177.

128 Tamtéž.

129 HLAVNIČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980, s. 115 a 116.

130 Tamtéž.

*prezentaci rozměr již neúnosný, praxe limituje časové maximum na 80 minut*¹³¹

Ačkoli dnešní praxe preferuje hry do jedné hodiny,¹³² a to jak kvůli soutěžním přehlídkám, jichž se většinou mohou zúčastnit hry pouze této stopáže, tak kvůli samotným stanicím a jejich vysílacím oknům. Přesto však i nadále vznikají hry například osmdesátiminutové či delší. Krácení by dle mého nemělo být mechanické a délka výsledného tvaru by měla vycházet z jeho vnitřní podstaty, z ujasněného názoru na poslání díla v současné době a z představy o jeho rozhlasové realizaci, nikoli z důvodu omezeného vysílacího prostoru, který stanice dává. Škrty jsou velmi důležité v zájmu přehlednosti jednotlivých scén či situací, díky redukci zbytných motivů, obrazů, dějových ploch či epizodních postav můžeme pozornost koncentrovat na hlavního hrdinu či téma, které chceme akcentovat. Krácení také mnohdy prospívá dramatičnosti, rytmizaci dialogů a spádu děje.

Nastínili jsme tedy některé možnosti, jak divadelní hru adaptovat pro rozhlasové médium, ale ještě jsme si nevysvětlili, jaké důvody vedou rozhlasové dramaturgy k výběru divadelní hry pro rozhlasovou adaptaci. Například bývalý dramaturg Českého rozhlasu Hynek Pekárek se řídí těmito aspekty:

- téma textu musí u dnešního posluchače rezonovat
- dílo by mělo zaujmout místo v klasickém repertoáru rozhlasu, jehož budování patří k veřejnoprávnímu zadání tohoto média
- text musí mít „realizační potenci“, být pro inscenátory, herce a zvukovou techniku inspirativní a rozvíjet jejich tvůrčí schopnosti
- příběh by prostě měl „stát za to“, aby byl znovu a znovu „vypravován“¹³³

Právě nad otázkou druhého bodu se zamýšlí Jan Vedral: *„Má v tomto postmoderním diskurzu ještě význam hermeneuticky zdrojovaná interpretace klasických dramatických děl? Nejsou tato díla dnes daleko spíše zdrojem*

131 MATYS, Rudolf. Literárně dramatické žánry. In: NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006 s. 87.

132 Podle Přemysla Hniličky *„v devadesátých letech dramaturgové protáčeli panenky v případě, že hra měla více než 90 minut, dnes už je problematická i stopáž nad šedesát, sedmdesát minut,“* zdroj: HNILIČKA, Přemysl. „Divadlo a rozhlas.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 27.

133 PEKÁREK, Hynek. „Několik pohledů na adaptace klasického dramatu v ČRo od roku 1990 do dnešních dnů. Vojcek.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 30.

dekonstrukce či komentáře, v nichž se prosazuje vedle či na úkor autora tohoto díla nový inscenátor jako nový autor?"¹³⁴

Pekárek ve svém příspěvku shrnuje základní dramaturgické tendence k adaptačním přístupům dramatické klasiky od roku 1990 do roku 2014. Zatímco před revolucí komunistická cenzura dohlížela na to, aby se v divadle i v rozhlasu neobjevily v klasických titulech skrytá podobenství a narážky na režim, po roce 1989 měli dramaturgové volnou ruku a mohli znovu sahat po titulech tzv. moderní divadelní klasiky a po domácích i zahraničních do té doby zakázaných autorů. „*Adaptacím dramatických látek se věnuje pozornost spíše okrajová a povětšinou se jejich dramaturgie řídí potřebou ‚representativního‘ repertoáru ve vysílání při svátečních příležitostech,*“¹³⁵ tvrdí Pekárek a zmiňuje tendenci, která znovuobjevuje již zapomenuté a nehrané české divadelní hry (Kolárova *Magelóna* z roku 1992, Dykův *Posel* z roku 1996, Hilbertův *Falkenštejn* z roku 1996 nebo Langerova *Jízdní hlídka* z roku 1997). Dále připomíná také Henkeho režie Klicperova *Ptáčníka* z roku 1992 či Nezvalovy *Manon Lescaut* z roku 1999.

V dramaturgii Jany Paterové a v režii Markéty Jahodové vzniklo mezi lety 2001-2006 sedm shakespearovských inscenací (*Zkrocení zlé ženy, Hamlet, Bouře, Richard II., Konec dobrý, všechno dobré, Othello a Romeo a Julie*). Tento počín však považuje Pekárek za problematický jak z důvodu stejného autorského týmu, tak protože dramaturgie „*zcela rezignuje na modernější uchopení rozhlasového scénáře*“¹³⁶ a výsledné inscenace jsou umělecky průměrné.

Naopak vypichuje Shakespearova téměř nehraného *Timona Athénského* v rozhlasové adaptaci Tomáše Vondrovce a režii Hany Kofránkové: „*Scénář reagoval na nové technologické možnosti v tvorbě zvukového prostoru rozhlasové hry a nebyl – jako v předchozích případech – mechanickou redukcí textu.*“¹³⁷ Experimentálním uchopením klasické látky je pro něj Chrzova režie *Mnoha povyku pro nic* v dramaturgii Martina Velíška s hudebním designem Michala Rataje. Výsledek je podle Pekárka pro posluchače neznalého textu nesrozumitelný a forma převažuje nad obsahem.

134 VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 31.

135 PEKÁREK, Hynek. „Několik pohledů na adaptace klasického dramatu v ČR od roku 1990 do dnešních dnů. Vojcek.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 29.

136 Tamtéž, s. 30.

137 Tamtéž.

Úvahu o shakespearovských dramatinizacích uzavírá zmínkou o *Coriolanovi* v režii Kofránkové v jeho dramaturgii. Pekárek v textu akcentoval jeho politickou rovinu a nasadil jej do vysílání na jeden z dnů prvního kola prezidentských voleb. „Dramaturg textu si již před premiérou kladl otázku, zda se ve své kariéře nevrátil ‚na začátek‘, kdy politikum bylo nejlépe sdělitelné přes starý příběh. [...] Dnešní volba uchopit téma přes klasický text je svobodná, není vynucená nemožností uvádět současné texty bezprostředně reagující na realitu.“¹³⁸

Podobným příkladem je i Bernhardův *Prezident*¹³⁹ v režii Petra Mančala, který se vysílal v prosinci 2017, měsíc před prezidentskými volbami. Rozhlasová úprava a dramaturgie Renaty Venclové zdůrazňuje vyprázdněnost a neschopnost postav vést dialog. Oba hlavní hrdinové, prezident i jeho choť, sice mluví o svých pocitech a o stavu společnosti, ale nekomunikují spolu. Své monology směřují na postavy vedlejší. Prázdnota postav je umocněna také zvukovým designem Jana Šikla. „Mix umělých ruchů a deformované kakofonní hudby či pouhých nesouvislých zvuků smyčců netvoří jen ilustraci promluv – ruchy jdou po smyslu slov, a současně jako by vytvářely další samostatnou postavu. Občas zastupují svědomí postav, občas evokují jejich vzpomínky, podporují rytmus řeči a její kadenci, a především zaostřují na obludnost duší manželského páru,“¹⁴⁰ popisuje rozhlasovou inscenaci Gabriela Míšková.

Dalšími nedávnými rozhlasovými adaptacemi z řad divadelní klasiky jsou například: *Její pastorkyňa* Gabriely Preissové v režii Aleše Vrzáka (2015), Shakespearův *Sen noci svatojánské* v režii Martiny Schlegelové (2016) či Williamsův *Skleněný zvěřinec* v režii Petra Mančala (2016). *Její pastorkyňa* přitom už v rozhlase byla natočena v roce 1956 Vladimírem Vozákem, v roce 1972 Věrou Pražákovou a v roce 1987 Jiřím Fréharem a Janou Klimentovou jako studiová rekonstrukce Realistického divadla. *Sen noci svatojánské* natočil v roce 1950 Josef Bezdíček a v roce 1964 režisér Ludvík Pompe.

138 PEKÁREK, Hynek. „Několik pohledů na adaptace klasického dramatu v ČRo od roku 1990 do dnešních dnů. Vojcek.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 30.

139 Hru *Prezident* natočil v roce 2017 Petr Mančal. Autor: Thomas Bernhard. Překlad: Zuzana Augustová. Rozhlasová úprava a dramaturgie Renata Venclová. Zvukový design: Jan Šikl. Mistr zvuku: Radim Dlesk. Osoby a obsazení: Prezident (Jiří Lábus), prezidentka (Taťjana Medvecká), plukovník (Dalimil Klapka), herečka (Tereza Dočkalová), paní Fröhlichová (Zuzana Slavíková), masér (Miroslav Hanuš), velvyslanec (Petr Čtvrtníček) a další.

140 MÍŠKOVÁ, Gabriela. *Prezident* (Český rozhlas Vltava). Rozhlasová hra k volbě prezidenta. In web Nadivadlo, 12. 2. 2018. Dostupné z: <https://nadivadlo.blogspot.com/2018/02/miskova-prezident-cesky-rozhlas-vltava.html?sref=fb>

Měla by se klasická díla natáčet znovu přesto, že už jsou v rozhlase zpracovaná? Kolik Romeů a Julií nebo Hamletů by měl rozhlas vyprodukovat? Podobnou otázku si kladou i Sally Avens a David Hunter z BBC: „*Když jste někde pracovali tak dlouho jako já, začnete pozorovat, jak se klasická díla dělají znovu a znovu – přesto, že máme desetileté moratorium na vytvoření nové verze nějakého klasického textu, začínáme se sami sebe ptát, co nového vlastně do této inscenace vnášíme.*“¹⁴¹ Avens a Hunter soudí, že každá dramatizace či adaptace musí být něčím zajímavá a nová, například stopáží či jiným vysílacím časem, který rozbije vysílací schéma, lepším marketingem a reklamou, spoluprací s knižními nakladatelstvími, doprovodnými rozhlasovými materiály (rozhovory s herci, speciální webové stránky, nově vytvořené pořady představující autora, rozhovory s herci) nebo dokumentem mapujícím proces tvorby a natáčení. Takto postupovali v případě Grossmanova *Života a osudu*, Joyceova *Odysea* či *Orwellova 1984*.

O situaci ve varšavském Polskie Radio mluví Krzysztof Sielicki: „*A tak se každých deset až patnáct let vrátíme k základní, „kanonické“ klasické literatuře a žádáme nové generace režisérů, aby připravili nové inscenace. Ačkoli se totéž děje i v živém divadle, v rozhlase je tu vždycky pokušení použít třeba již existující nahrávku Wyspiańského ‚Veselky‘ z roku 1975 a prostě ji odvysílat znovu. Za dvě sezony v letech 2008 a 2009 jsme se pokusili vytvořit nové verze téměř třiceti základních her – od Sofokla až po Gombrowicze a Mrożka. K tomuto projektu jsme nepřizvali jen režiséry spojené s Polským rozhlasem, ale také mnoho mladých zajímavých režisérů, kteří vynikli na jevištích živého divadla.*“¹⁴² Díky tomuto postoji získal polský rozhlas nejen nové režiséry a herce, ale také originální přístupy k interpretaci textů. Můžeme se jen domnívat, zda to přilákalo nové posluchače, jisté však je, že mladí lidé si rozhlas kvůli zastaralé inscenaci, co by mohla obstát stěží „jako filmy pamětníky“,¹⁴³ sotva zapnou.

Důvodem, proč inscenovat klasické texty, není jen povinnost splnit úlohu veřejnoprávního média vytvořit a udržovat kánon klasických děl, ale především skrze hluboké a nadčasové příběhy sdělovat naše zkušenosti a názory. Mnoho lidí

141 AVENS, Sally a HUNTER David. „Rozbíjení programového schématu, kompletismus a on-line nabídka na stanicích BBC Radio 4“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 16-18.

142 SIELICKI, Krzysztof. „Polské rozhlasové divadlo – tradice zvuku Dolby Surround.“ Tamtéž, s. 23-25.

143 VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ Tamtéž, s. 31.

se mě ptalo, proč dramatuji *Spalovače mrtvol* – vždyť už přece existuje film. Mým záměrem však nebylo vytvořit rozhlasovou verzi Herzova snímku, ale skrze Fuksův fikční svět říci něco o tom našem reálném. Stejně jako každý čtenář čte *Spalovače mrtvol* rozdílně, každý z tvůrců jej pojímá jinak, protože do něj vkládá část sebe.

*„Stále ještě zůstává ohromný prostor pro tvořivou invenci. Mám ovšem na mysli tvořivou invenci a novátorství, které vycházejí ze znalosti toho, co už bylo uděláno, a na tom základě pak hledají nové cesty, nikoli troufalost pramenící z nevědomosti, pro kterou je experiment každá samozřejmost. Rozhlasová úprava je činnost velmi různorodá, často tvořivá a rozhodně velmi specializovaná,“*¹⁴⁴ tvrdí Josef Hlavnička. Ačkoli jsou jeho slova stará více než pětatřicet let, myslím, že jsou stále platná, a proto jsem se rozhodla s nimi tuto teoretickou část o rozhlasové adaptaci divadelní hry uzavřít. Nyní můžeme přistoupit k mým zkušenostem z rozhlasové praxe.

Prvním příkladem je má vlastní rozhlasová adaptace pohádky *Čáry Máry*. Dalším je hra *Ve dne v noci*, kterou Kasha Jandáčková napsala pro divadlo NoD, kde ji i režírovala. Její rozhlasová adaptace ukazuje, že mnohdy jsou při přenosu z divadla do rozhlasu třeba pouze minimální textové zásahy. *Já, mé druhé já a já* a je příkladem zastupujícím jak dramaturgii, tak adaptaci. Hru napsali Adam Svozil s Kristýnou Kosovou na motivy knihy Jiřího Vaňka *Sebedrás* původně pro A studio Rubín, kde ji i režírovali. Jejich rozhlasová adaptace svědčí o nápaditém využití rozhlasových specifíků a zároveň o jejich parodování. Na těchto dvou rozhlasových adaptacích jsem působila jako dramaturgyně.

3.2.1. Čáry máry¹⁴⁵

Mou první zkušeností s rozhlasovou tvorbou bylo právě převedení divadelní hry (pohádky) do rozhlasového tvaru. Do řady „nedělní pohádka“¹⁴⁶ jsem v roce 2015 upravila pohádku Evy Schwarzové *Čáry máry*, kterou autorka původně napsala pro dětský dramatický soubor. V příběhu z kouzelnické školy jde především o to, zda se hlavní hrdinové – děti čtyř živlů (Ohně, Vody, Země

144 HLAVNIČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry“. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1981, s. 118.

145 Podrobné informace o této rozhlasové hře jsou v příloze na s. 147.

146 Pohádky se v Českém rozhlase vysílají na stanici *Dvojka* pravidelně v neděli ve 13,05 hodin.

a Vzduchu) a víla Sajxa dokáží i přes neustálé spory spojit proti zlu, které představuje černokněžník Zoral. Ten zaklel učitelku a žáci ji mohou vysvobodit jedině, pokud si budou pomáhat a vzájemně se respektovat.

Tento titul jsme s dramaturgyní Zuzanou Vojtíškovou pro rozhlasovou adaptaci zvolily z důvodu zajímavého, nereálného prostředí (kouzelnická škola), nadpřirozených postav (děti živiů), které v rozhlase ztvárníme jednodušeji než v divadle, a především kvůli tématu vybízejícím děti k tomu, aby i přes nesympatie či hádky v partě dokázaly spolupracovat.

Předloha měla spoustu nedostatků: chabě vykreslené charaktery hlavních postav, příliš rozvleklé dramatické situace, nelogičnost v ději či motivacích nebo například absence důležité postavy, o které se jen mluví, ale přímo se nikdy neobjeví.¹⁴⁷

Díky benevolenci autorky jsem naštěstí měla velmi volnou ruku. Mohla jsem tedy upravovat jak jednotlivé scény a zápletky v nich, přidávat postavy či je zcela měnit (pavouka za více „rozhlasové“ zvíře – mouchu), vyškrtnout vypravěče či lépe vykreslit hlavní dětské hrdiny, aby nebyli tak zaměnitelní. Největším problémem textu byla právě jeho „divadelnost“, většina scén byla postavená na fyzických projevech herců, proto jsem je musela mnohdy zcela přepsat či vymyslet alespoň jiné řešení situace.

V následujících ukázkách se můžeme podívat na scénu, v níž se děti musí spojit a vytvořit jeden tým. V divadelní hře hlavní hrdinové vytvářeli kruh a drželi se za ruce, v rozhlasové adaptaci jsme tuto divadelní akci museli nahradit zvukovým principem - děti měly v jeden okamžik naráz tlesknout.

Ukázka z divadelní hry:

Sajxa: Bezva, takže část hádanky je vyřešená.... Další částí bylo, že se musíme spojit.

Fukanda: To by mohlo stačit, abychom se chytli za ruce. Ne? (všichni se vzájemně chytanou za ruce, utvoří malý kruh)

¹⁴⁷ Zoral v divadelní hře chybí nejspíše kvůli tomu, že text Schwarzová psala přímo pro dětský dramatický soubor, v němž neměla dostatečný počet herců.

*Plamínek: Nějak se nic neděje. Zkusíme se zatočit. (udělají kolo, kolo, mlýnský...)
Taky nic. (pustí se těch vedle a s nechutí) Blbost to je.
Fukanda: Jaká blbost. Náhodou to je určitě dobře.
Plamínek: Tak proč to nefunguje?
Fukanda: Copak já vím? Sám nic nevymyslíš a jen se hádáš. Už mě fakt nebavíš.
Plamínek: (urazí se a jde si sednout)
Šišulka: Tak a jsme jen tři.
Zurčilka: Co to zase povídáš?
Šišulka: Jeden živel se urazil. Co budeme dělat?¹⁴⁸*

Ukázka ze scénáře rozhlasové hry:

*Moucha: (echo, jako připomínka toho, co bylo řečeno) Silou jednoho vytvoří celek. Všichni musí mít stejný cíl.
Šišulka: Můžeme se zkusit chytit za ruce.
Plamínek: Proč?
Fukanda: Aspoň to zkusíme. Pojd', Plamínku.
Zurčilka: Au, drtíš mi ruku!
Plamínek: Tvoje ruka je jak leklá ryba.
Fukanda: A ty máš zas hrozně horký dlaně.
Šišulka: Hm... Nic se neděje...
Sajxa: Co kdybyste zkusili tlesknout?
Plamínek: To je k ničemu.
Šišulka: Zkusme to.
(tleskají jeden přes druhého, vůbec ne najednou)
Zurčilka: Nic.
Plamínek: Nefunguje to, já to říkal.
Fukanda: Sám nic nevymyslíš a jen se hádáš.
Plamínek: Já taky tleskat vůbec nemusím!
Šišulka: Tak a jsme jen tři.
Zurčilka: Cože?
Šišulka: Jeden živel se urazil.¹⁴⁹*

Výsledná rozhlasová inscenace dle mého názoru odráží mou nezkušenost s rozhlasovou adaptací a především ukazuje na špatnou volbu výchozího textu,

148 SCHWARZOVÁ, Eva. *Čáry máry*. [Divadelní scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

149 SCHWARZOVÁ, Eva. *Čáry máry*. Úprava Lenky Veverkové. [Rozhlasový scénář]. Archiv Lenky Veverkové.

jehož hlavní příběhová linka byla velmi zmatená a nelogická. Kromě samozřejmých adaptačních postupů (rozepsání scénické akce do slov či zvuků nebo přidání postavy, která celé drama působila, ale jen se o ní mluvilo) jsem musela za autorku domyslet spoustu motivací a situací, aby hra vůbec dávala smysl.

3.2.2. Ve dne v noci¹⁵⁰

Hra *Ve dne v noci* vypráví na základě dokumentárních materiálů, novinových článků, autentických výpovědí a videozáznamů příběhy skutečných obětí teroristických útoků. Kasha Jandáčková ji původně napsala pro pražské Divadlo NoD, kde ji i režírovala.

Policistka Sabah, redaktorka a spisovatelka Luisa, keňský student Kweuke a nezaměstnaný Samoul – tyto čtyři postavy spojuje jedno. Všichni byli ve špatný okamžik na špatném místě. Ať už to bylo v redakci satirického časopisu Charlie Hebdo, v prostorách univerzity v keňské Garisse či na koncertě v hudebním klubu Bataclan. Čtyři herci stojí většinu času čelem k publiku a střídají se ve vyprávění o tom, jak se jejich obyčejný, poměrně bezstarostný život po teroristickém útoku razantně změnil. Scénické akce není na jevišti příliš, tu a tam tyto monology zpestří hraná scénka, pohybový prvek či hudební předěl živé kapely.

Důvodem pro rozhlasovou adaptaci bylo především aktuální téma, které jsme v rozhlasu již dlouho chtěli zpracovat. Na *Ve dne v noci* mě však také velice zaujal způsob vyprávění, promyšlená stavba příběhu a vedení herců k přirozenému projevu. Oslovila jsem tedy Kashu Jandáčkovou, zda by měla zájem hru pro rozhlas upravit a následně ji i režírovat. Poté jsme se pustily do úprav.

Textové změny byly velmi sporadické a spočívaly především v krácení. Divadelní inscenace má více než dvě hodiny, ale velký podíl na tom nesou časté přestavby scény, takže jsme nemusely škrtat nijak zásadně. Dá se říci, že text se zkrátil přibližně o třetinu a až na drobné změny zůstal stejný. Vypustily jsme

¹⁵⁰ Podrobné informace o této rozhlasové hře jsou v příloze na s. 145.

všechny vysloveně vizuální scény – tedy například inscenované rozhovory parodující známý zpravodajský a žurnalistický projekt DVTV či televizní zprávy o teroristických útocích pouštěné přímo z televizních obrazovek na scéně. O prvek médií a objektivního zpravodajství jsme ale nechtěly přijít, a proto jsme ve spolupráci s hudebním a zvukovým designerem Jakubem Ratajem vytvořili zvukovou koláž z reálných rozhlasových komentářů a zpráv, které se k teroristickým útokům vysílaly.

Největší změnou oproti divadelní inscenaci bylo obsazení. Nejenže jsme do rozhlasové hry společně s Kashou Jandáčkovou zvolily jiné herce, pro přehlednost jsme jich museli oslovit větší počet. V divadelní verzi hráli čtyři mladí herci (dvě herečky a dva herci), z nichž jeden (Jan Meduna) navíc pomocí masek či pouze pomocí jevištní akce ztvárňoval všechny další postavy (matku, faráře, dítě, slečnu...). Tento režijní přístup mnohé situace vhodně zcizoval a zároveň odlehčoval.

Pro rozhlasovou verzi jsme s Jandáčkovou vybraly čtyři herečky a čtyři herce ve věku zhruba odpovídajícím postavám, roli malé dívky jsme pak svěřily dítěti. Tato volba přispěla k realističtějšímu ztvárnění situací, avšak Jandáčková neustále hlídala, aby tyto scény zůstávaly humorné a posluchači v nich vnímali určitý nadhled.

V následujících ukázkách se mladá policistka Sabah ve vlaku rozhoduje, zda napsat klukovi, o kterého má zájem. Zatímco v divadelní verzi vše zahrála herečka Anna Linhartová, v rozhlasové verzi jsme přidali postavu Denise.

Ukázka z původního divadelního scénáře:

Sabah: Ve vlaku do Paříže jsem si pustila film a po chvilce uvažování napsala smsku Denisovi: „Ahoj! Jak je? Nechceme se vidět?“ Padesátkrát jsem si to přečetla, smazala, přepsala, znovu smazala... A pak usoudila, že první varianta byla nejmíň vlezlá a odeslala. Jasně, je to úplně v pohodě... Trochu mě teda štvalo, že zas píšu první, ale nejsem z těch, co rády čekaj, tak to radši popoženu sama. Představuju si, co by mohl odepsat... „Přijď hned teď za mnou!“ Nebo: „Zítra by to bylo fajn, jaké máš plány?“ A Taky: „Jdu s kámošema na koncert, nechceš jít s náma?“ A pak taky: „Sabah, měli bychom si promluvit.“ No nebo: „Neotravuj!“ A ještě: „Moc se mi to

nehodí, ozvu se, jak to půjde”, což pak už nikdy neudělá! Usínám opřená o okno, probouzím se poslintaná a s novým spolujezdcem. Žádné přijaté zprávy... Paráda.¹⁵¹

Ukázka z rozhlasového scénáře:

Sabah: Ve vlaku do Paříže jsem si pustila film a po chvílce uvažování napsala smsku Denisovi: „Ahoj! Jak je? Nechceme se vidět?“ Padesátkrát jsem si to přečetla, smazala, přepsala, znovu smazala... A pak usoudila, že první varianta byla nejmíň vlezlá a odeslala. Jasně, je to úplně v pohodě. Představuju si, co by mi mohl odepsat...

Denis: Příklad' hned teď za mnou, chci tě!

Sabah: Nebo:

Denis: Zít'ra by to bylo fajn, jaké máš plány?

Sabah: A taky:

Denis: Jdu se kámošema na koncert, nechceš jít s náma?

Sabah: A pak taky:

Denis: Sabah, měli bychom si promluvit.

Sabah: Nebo:

Denis: Neotravuj!

Sabah: A ještě:

Denis: Moc se mi to nehodí, ozvu se, jak to půjde...

Sabah: Což pak už nikdy neudělá! Usínám opřená o okno, probouzím se poslintaná a s novým spolujezdcem. Žádné přijaté zprávy... Paráda.¹⁵²

Na ukázkách vidíme, že došlo ke zcela minimálním škrtkům, přidaná postava scénu více rozehrává, ale vlastně nepřináší nic dramatického, jde jen o pouhé ozvláštnění. Denis už se v celé hře jako neobjeví, jeho role je pouze epizodní, slouží především k tomu, aby se na něm ukázal charakter hlavní hrdinky Sabah.

Další změnou oproti divadelnímu tvaru bylo realističtější pojetí konce, tedy samotného teroristického útoku. Zatímco celou dobu vyprávějí postavy svůj příběh s odstupem, vzpomínají na něj a zážitky, o kterých mluví, přímo

151 JANDÁČKOVÁ, Kasha. *Ve dne v noci*. [Divadelní scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

152 JANDÁČKOVÁ, Kasha. *Ve dne v noci*. [Rozhlasový scénář]. Archiv dramaturgyně Lenky Veverkové.

neprožívají, samotný konec je jakoby vytržen z reality. To je podpořeno jak zesilující se hudbou, tak především reálnými zvuky (střelbou, různými ranami, pláčem, křikem, vzlyky), jimiž se do té doby velmi šetřilo. V divadelní verzi je oproti tomu konec mnohem méně herecky prožívaný a na scéně je stále vidět jasný odstup.

3.2.3. Já, mé druhé já a já a¹⁵³

Sebedrás je třicátník, který se po rozvodu musí zas a znovu vypořádávat se vztahy a nevztahy, milostnými vzplanutími, alkoholem, sexem, drogami a rock'n'rollem. V „bittersweet komedii velkoměstských mravů“, jak tuto hru označují sami tvůrci Kristýna Kosová s Adamem Svozilem, hrají Nataša Mikulová a Miloslav König. Zatímco König se vžil do role nevyzrálého třicátníka neustále se potácejícího mezi lítostí, absolutní zamilovaností a nudou, Mikulová ztvárňuje jak uštěpačnou a energickou moderátorku, tak všechny ostatní ženy, které se kolem Sebedráse mihnou. Přiznaná forma scénického čtení je odlehčená a zábavná, herci pracují s různými nahrávkami a spoustu informací důležitých pro orientaci v ději a píší na tabuli za nimi.

Tuto divadelní inscenaci jsem se rozhodla pro rozhlas adaptovat z několika důvodů: Chtěla jsme oslovit nové, mladé a talentované tvůrce, kterými Svozil s Kosovou bezpochyby jsou. Líbilo se mi jejich originální a zábavné zpracování poměrně aktuálního textu. Ačkoli je kniha již osm let stará, narážky na sociální sítě, sitcomy, literaturu a hudbu jsou stále platné.

Vzhledem k tomu, že režiséři inscenace napsali hru na motivy knižní předlohy, bylo logické, aby text upravili i pro rozhlasové účely. Shodli jsme se, že rámcem inscenace nyní nebude čtení blogu, ale rozhlasová show, kterou bude moderovat vyhořelá moderátorka a jejímž hostem bude Sebedrás. Kosovou se Svozilem nejvíce zajímal princip slyšeného a tajně odposlouchaného. Hojně se inspirovali rozhlasovou hrou Davida Drábka *Koule*, v níž bývalá slavná atletka rekapituluje v rozhlasovém studiu svůj dosavadní život. V adaptaci tedy Sebedrás do studia přináší spoustu nahrávek – retrospektivních vzpomínek na jednotlivé dívky, které později s moderátorkou pouští do éteru. Postavy Sebedrásových lásek nyní pro přehlednost neztvárňuje Mikulová, ale několik hereček.

153 Podrobné informace o této rozhlasové hře jsou v příloze na s. 147.

Zároveň jako posluchači slyšíme i to, co bychom slyšet neměli – co se děje před začátkem pořadu, co si moderátorka s hostem povídají při písničkách, komentáře k jednotlivým vstupům atd. Kosová se Svozilem zároveň z důvodu přehlednosti přidali postavu vypravěče-hlasatele, který má na starosti informovat nás o časové ose – kde se ve vyprávění o životě Sebedráse nalézáme (v divadle řešeno kreslením přímkou na tabuli).

Podívejme se na ukázkou, v níž Sebedrás představuje první dívku, do které se po rozvodu zamiloval:

Ukázka z divadelního scénáře:

ON: *No takže tahleta Slečna „Něžná“ si mě přidala jako přítele na Životě dva nula (mrkne) už pár týdnů před tím desátým červnem*

ONA: *Ano, před desátým červnem 2008, desátý červen, byl to desátý červen, to byl ten osudný den*

ON: *No, „osudný den“, zase to nepřeháněj... Ovšem před desátým červnem to bylo -*

(SCÉNA NA VEČÍRKU. HUDBA, herci přede hro/předčítají)

ONA: *„To je náš scenárista,“ představuje ho Něžná, povoláním samozřejmě modelka.*

ON: *představuje mě všem a u lidí z branže to vyvolává upřímný zájem!*

ONA: *Stejnou historku vypráví třikrát za večer*

ON: *a vždycky s úspěchem! Oba trpíme místním playlistem, ale já mám naštěstí v kapse iPod, tak pustím Sunshine od The Prostitutes -*

ONA: *„Už jsem ti dneska řekla, že tě miluju?“ pak se ta dívka směje a pak řekne „Líbí se mi, co máš napsáno v kolonce náboženské vyznání“.*

ON: *Nietzsche je mrtvej. (God). (smích) Bůh ví, kde jsem to četl (dívka se směje).¹⁵⁴*

Ukázka ze scénáře rozhlasové hry:

ONA *Paráda... A já vím, že ty nás teď provedeš pavučinou svých vztahů, tak kde začneme?*

ON *Začal bych 29. června...*

¹⁵⁴ VANĚK, Jiří. *Já, mé druhé já a já a.* Úprava: SVOZIL, Adam a KOSOVÁ, Kristýna. [Divadelní scénář]. Archiv tvůrců.

ONA *Přesně tak! Tíživé retro...*

KALENDÁRIUM *Je 29. června 2008*

ON *No takže ... Slečna „Něžná“, povoláním samozřejmě modelka -*

ONA *(žoviálně) A pojd' trochu víc na mikrofon, ty draku!*

ON *- modelka, si mě přidala jako přítele na Životě dva nula*

ONA *(šeptem) To je facebook!*

ON *si mě přidala už pár týdnů před tím desátým červnem...*

ONA *Ano, před desátým červnem 2008, desátý červen, byl to desátý červen, to byl ten osudný den*

ON *No, „osudný den“, zase to nepřeháněj...(šeptem) Nebudeme to tady rozpitvávat, jsme si řekli přece!*

ONA *Dobře... Jedeme dál... Scéna na večírku...navodíme si tady atmosféru:*

(HUDBA: Kiasmos: Looped)

ON *To sem prostě já... pár týdnů po tom 10. červnu 2008 se skvěle bavím na večírcích s modelkama a špinavou pánev si v klídku nechávám ležet tři dny na druhý půlce postele, žejo (smích)*

ONA *Tak kabino!... nahrávka jedna, dívka Něžná:*

NĚŽNÁ *(nahrávka z jiného prostředí-večírku) „To je náš scenárista,“*

ON *představuje mě Něžná všem a u lidí z branže to vyvolává upřímný zájem!*

ONA *(pro sebe, listuje scénářem) Stejnou historku vypráví třikrát za večer -*

ON *- a vždycky s úspěchem! Oba trpíme místním playlistem, tak pustím Sunshine od The Prostitutes -*

NĚŽNÁ *(nahrávka z prostředí-večírku) Už jsem ti dneska řekla, že tě miluju?*

ONA *(pro sebe) pak se ta dívka směje (zvuk smíchu)*

NĚŽNÁ *(nahrávka z prostředí-večírku) Líbí se mi, co máš napsáno v kolonce náboženské vyznání.*

ON *Nietzsche je mrtvej. (Bůh). (smích) Bůh ví, kde jsem to četl (smích)*

(zvuk dívčího smíchu)

(konec podkresové hudby Kiasmos:Looped)¹⁵⁵

Zatímco v divadelní verzi, sehrává Mikulová jakousi dvojroli, kdy je moderátorkou, ale zároveň z části ztvárňuje dívku, v rozhlase jsme tuto situaci řešili skrze nahrávky. Zdá se, jakoby s sebou Sebedrás většinu času nosil jakýsi

155 VANĚK, Jiří. *Já, mé druhé já a já a. Úprava: SVOZIL, Adam a KOSOVÁ. [Rozhlasový scénář]. Archiv Lenky Veverkové.*

diktafon a dívky, se kterými mluví, si nahrával. V rozhlasovém studiu pak pouze ukázkou pouští a s odstupem ji komentuje.

Rámcem rozhlasového studia se následně záměrně tříští – moderátorka ze z něj odchází a Sebedrás zůstává sám pouze se zvukařem, který pouští jeho nahrávky. Později se hlavní hrdina vydává na výpravu do hor, kde je mu v patách slovenská zpravodajka (Nataša Mikulová hovořící svým rodným jazykem), a nakonec se vypravuje za svou vyvolenou do její práce. Vše samozřejmě sleduje v přímém přenosu také moderátorka-reportérka, která posluchačům tento živý přenos skrze mikrofon zprostředkovává. V poslední scéně se poté rozplyne v éteru a zůstane po ní jen rozhlasový mikrofon, do něhož hlavní hrdina řekne svůj epilog.

Posluchač je neustále znejišťován, zvolená forma Svozila a Kosové je hravá a využívá nepřeborné množství všeho, co rozhlasové médium nabízí. Tvůrci si dělají legraci z tradičních rozhlasových postupů a klišé (z rozhlasového reportéra, z profesionální moderátorské pózy, z entuziasmu před mikrofonem a otráveného chování, když červená nesvítá).

3.3. Rozhlasová dramtizace

„Také se vám zdá, že se dnes v divadlech hraje kdeco? Že pomalu z každého díla klasické literatury vznikl muzikál a z každé úspěšné knihy či filmu činoherní inscenace? Nezbyvá než si uvědomit, že dramtizace a adaptace jsou dneska „in“, i když je to jev starý téměř jako divadlo samo.“¹⁵⁶

Takto začíná článek Lenky Jungmannové s názvem *Dramtizace je „in“!* Autorka v něm dále zmiňuje, že jevištně interpretovány byly už od středověku některé části bible (včetně parodií typu Mastičkář) a že i Shakespeare u některých svých her vycházel z prozaických předloh či kronik. Důvody jsou podle ní různé a dají se vztáhnout i na problematiku rozhlasové dramtizace: od osvětových či popularizačních, komerčních až po umělecké (vyložit dílo „po svém“).¹⁵⁷

156 JUNGMANNOVÁ, Lenka. „Dramtizace je „in“!“ In: *HOST*, 2012, roč. XXVIII, č. 4, s. 43.
157 Tamtéž.

Zamysleme se ale nejprve nad tím, co vůbec „dramatizace“ znamená. Tímto pojmem se v českém prostředí podrobně zabývá Václav Königsmark, Radka Denemarková, Pavel Janoušek nebo například Iva Šulajová. Velkým přínosem pro tuto kapitolu byla také dizertační práce *Nárys teorie dramatizací literárních děl*, v níž její autor Aleš Merenus nahlíží na tuto problematiku z mnohých úhlů a přehledně ji shrnuje.

Podle Ivy Šulajové je dramatizace jakýmsi podtypem dramatu, jedním z jeho žánru, bez ohledu na míru dramatickosti. Zároveň je pro ni dramatizace bližší převodu pouze mezi literárními druhy: během tohoto procesu se vytváří text s potenciálním východiskem pro inscenaci (stejně jako jakékoliv „původní“ drama). *„Termín dramatizace chápeme v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury (patrně se pouze velmi zřídka setkáme s termínem rozhlasová, televizní nebo filmová dramatizace), zatímco termín adaptace šířeji funguje i pro transformace jiného než literárního uměleckého druhu,*¹⁵⁸ dodává Šulajová.

Podle Hoříinka je dramatizace řadou autorských přístupů, *„při nichž se dramatičtvo snaží vytvořit plnohodnotné dramatické dílo, respektující zákony zvoleného dramatického žánru, ale zůstává přitom co možná nejvíce věren danostem epické předlohy.*¹⁵⁹

Tématem rozhlasové dramatizace se podrobně nezabývá nikdo, proto se musíme spokojit s divadelní a literární teorií. Zároveň cílem této práce není věnovat tuto kapitolu vymezení tohoto termínu, a tak se přesuňme k praktickým otázkám rozhlasové dramatizace, které musí řešit především dramaturg a autor dramatizace.

Rozhlasová dramatizace by měla nezávisle fungovat na předloze, avšak její ideová a motivická náplň, syžetová a charakterizační podstata, základní slohový charakter z výchozího textu vycházejí.

158 ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. Divadelní revue 15, č. 4, 2004, s. 47.

159 HOŘÍNEK, Zdeněk. Úvod do praktické dramaturgie. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009, s. 64.

Dramatizace je zpravidla podstatnějším zásahem do textu, už jen proto, že dramatičtější musí někdy i několik set stran knihy převést do několika desítek stran rozhlasového dramatického tvaru. Většinou je také nucen „převést zpravidla pomalý vypravěčský rytmus a tempo epického vyprávění do rozhlasových, tedy daleko dynamičtějších zákonitostí a temporytmů a soustředit děj do vyhraněných významových ohnisek, aby vynikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu.“¹⁶⁰

Dramatizátor často mění časovou perspektivu či chronologii příběhu, odlišně nakládá s vypravěčem či s autorskou řečí (například part vypravěče rozděljuje do dialogu jednotlivých postav či přímo jedné postavě) či pracuje jinak s jazykem a promluvami postav. V zájmu aktualizace či například z důvodu prohloubení jiných motivů může také akcentovat jiné vrstvy vyprávění a významů, které například nebyly v původní próze tak v popředí. V řadě takových volných dramatizací či adaptací se dramatičtější/adaptátor již stává spoluautorem či vytvoří přímo text „na motivy“ dané knihy.

Když přemýšlíme o dramatizaci, často si klademe otázku, nakolik může být dramatizace volná, respektive nakolik musí být dramatizace věrná předloze? Nakolik může být dramatičtější kreativní a popustit uzdu fantazii a nakolik musí být „svázan“ samotnou předlohou? Podle Strejčkové nespočívá věrnost předloze ve věrné reprodukci příběhu, mechanickém přepisu či pouhém zestručnění struktury románu, ale v loajalitě, věrnosti s autorovou poetikou a jeho viděním a chápáním světa. „Problém dramatizace a problém rozhlasové hry pro mne, jako dramaturga i dramatičtější, vždycky začínal rozvahou nad okruhem otázek: proč dramatizovat tuto prózu; o čem to bude nebo-li jak ctít či nectít autora; a jak si počínat technicky stavebně ve vztahu ke struktuře předlohy. Tyto otázky nelze oddělovat.“¹⁶¹

Podle Josefa Hlavničky znamená proces dramatizace současně „volnost i vázanost“¹⁶² - z malých a zdánlivě nenápadných a nevýznamných charakteristik,

160 MATYS, Rudolf. „Literárně dramatické žánry.“ In: NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006, s. 88.

161 STREJČKOVÁ, Jaroslava. „Praktická činnost dramaturga rozhlasových her.“ In: *Sborník tvůrčích akcí*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok, 2015, s. 7.

162 HLAVNIČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové dramatizace literárního díla. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980, s. 105.

atmosfér, jazykových zvláštností či popisů vedlejších situací atd. se dá vytěžit překvapivě mnoho a často není do díla nutné vnášet cizorodé prvky.

Dramatizátor je na předlohu pevně vázán a neměl by porušit hlavní myšlenku díla, zásadní dějové situace a charaktery postav, podle Hlavničky by v procesu práce na dramatizaci nemělo docházet k deformaci či dokonce k zmrzačení podstaty samotné předlohy. „Každá dobrá próza se základními předpoklady pro dramatické zpracování poskytuje dostatečně bohatý materiál i pro takového adaptátora, který si velice zakládá na vlastním, autorském přístupu do této práce. Některé prvky jsou zjevné, jiné, jak už bylo řečeno na jiném místě, skryté, jedná se pouze o to objevit a využít je.“¹⁶³

Můžeme se také ptát, které látky mají nejlepší předpoklady pro rozhlasové dramatické zpracování. „Domnívám se, že by bylo účelnější ji (otázku) obrátit a ptát se, které látky se pro zpracování nehodí, nebo alespoň silně vzdorují rozhlasovému přepisu,“¹⁶⁴ říká Hlavnička, podle něhož je náročné zdramatizovat látky dějově statické či ty, v nichž dějový prvek chybí zcela, díla s převážně vnějším dějem, široká románová plátina s množstvím vedlejších epizod, davovými scénami, které je nutné zachovat, díla zalidněná mnoha postavami a díla taková, u nichž hraje důležitou roli prostředí, atmosféra, která by šla například sugestivně ukázat kamerou, ale lze velmi obtížně zachytit pouze slovy, zvukem či hudbou. Tuto myšlenku si zároveň vyvrací množstvím výjimek, které vyjmenovává,¹⁶⁵ a také názorem, že při dobré spolupráci s invenčním režisérem, adaptátorem a dramaturgem lze vytvořit i díla zdánlivě nerozhlasová - jen je pro ně nutné najít správný klíč a adekvátní formu. „To ale nic nemění na skutečnosti, že v tomto směru je rozhlas velice limitován a stále tu hrozí nebezpečí nepřehlednosti a chaotičnosti.“¹⁶⁶

Nejlepší látky pro rozhlasovou dramatizaci jsou pochopitelně ty komornější povahy – povídky, novely, jednotlivé motivy z rozsáhlejších celků, jejichž děj má potřebnou ucelenost a dynamiku, je nesen výraznými charaktery a lze jej rozvrhnout do nevelkého počtu dramatických situací. „Dramatická struktura by

163 HLAVNÍČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové dramatizace literárního díla. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1980, s. 106.

164 Tamtéž.

165 Hlavnička zmiňuje např. Tolstého *Vojnu a mír* v režii Jiřího Horčičky či Šaldovy *Zástupy* v režii Josefa Bezdíčka.

166 HLAVNÍČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové dramatizace literárního díla. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1980, s. 112.

měla být podle mého názoru v podstatě jednoduchá a přehledná," říká Hlavnička a doporučuje při tvorbě dramatisace aplikovat stejné zásady jako obecné teorie dramatu. O dramatisaci (nejen rozhlasové, ale i jakékoli jiné) nemůžeme uvažovat bez souvislosti s předlohou. Ta zásadně ovlivňuje a možná mnohdy i určuje formu dramatisace.

Stejně jako při psaní dramatu tak i při psaní dramatisace si musíme klást otázku: O čem to bude? Žádná z dramatisací jakéhokoli románu totiž nebude stejná, každý si po přečtení knihy odnáší jiný dojem. Dramatisace nemůže tlumočit román. Může být jen rozvinutím některých jeho témat a motivů v celkovém kontextu. Stejně tak nemá dramatisace literárního díla jen zprostředkovací úlohu a není pouhým působivým a atraktivním tlumočnickem mezi původní formou a posluchačem. Podle Štěřbové *„rozhlasovou reprodukci literárního díla chápeme jako dobovou individuální konkretizaci, při níž se vztah interpretů k předloze (dramaturga, režiséra, herce) projevuje buď zdůrazněním, nebo potlačením některých stránek díla. Obdobně jako při každém individuálním čtení podléhá literární dílo jisté subjektivní deformaci, subjektivnímu výkladu.“*¹⁶⁷

*„Proces dramatisace jde ruku v ruce s úsilím o aktualizaci“*¹⁶⁸ tvrdí Hlavnička, který dále říká, že dramatisace musí být směřována k současnosti, čímž se posílí její autenticita. Vůdčím principem formování látky princip dramatický, který je v zásadních rysech práce na divadelních, filmových či rozhlasových dramatisacích či adaptacích totožný – protože předloha poskytuje každému médiu přibližně stejnou výchozí příležitost (stejný příběh, postavy, motivy, zápletky...). Rozdíl je pouze v tom, že každé médium má k dispozici jiné prostředky, kterými to může vyjádřit.

Úvaze, jak zpracovat určitou látku, by však mělo předcházet zásadní ujasnění, proč dramatisovat právě toto dílo, jaké bude jeho místo v repertoáru dané stanice (to je především dramaturgická úvaha) a jaké sdělení má přinést posluchačům: *„Tento požadavek vypadá možná jako samozřejmost, ale je to jen zdání. Až příliš velké procento dramatisací je voleno indiferentně k ideově-*

167 ŠTĚŘBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 76.

168 HLAVNIČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové dramatisace literárního díla.“ In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: ČRo, 1980, s. 112.

uměleckým potřebám repertoáru, což se zákonitě promítá i do ohlasu u veřejnosti."¹⁶⁹

V rozhlasové tvorbě se stejně jako například v divadelní či filmové neustále rodí nové a nové postupy – autorské, dramaturgické, režisérské, technické... Vliv na tyto změny má jak zdokonalující se technologie, možnosti inspirace v jinýchruzích umění, měnící se úroveň adresátů... A z toho důvodu není ani problematika dramatinizace neproměnná.

Pravděpodobně neexistuje žádný naprosto platný návod či detailní pravidla, jak napsat rozhlasovou dramatinizaci, jak překonat problémy při převodu literárního díla do auditivní podoby. Vždy záleží na zkušenostech, vzdělání, tvůrčích přístupech nejen autora, ale i dramaturga a režiséra.

„Dramatinizace zůstává mocným pokušením; převedení epické předlohy do dramatické formy v podstatě umožňuje ji znovu objevovat, dávat ji novou podobu."¹⁷⁰ tvrdí Olga Šubrtová ve své diplomové práci *Rozhlasová dramatinizace*.

3.4. Rozhlasová hra

„Konkurence rozhlasové a televizní hry je podle mne konkurence nikoli médií, ale poetik. Kdysi se i kolegové trochu smáli mému tvrzení, že rozhlasová hra poskytuje větší vizuální dojem, než může nabídnout televize. Prostor pro myšlenku či metaforu vám hned tak architekt v televizi nepochtává. Rozhlasová hra má magii, kterou ovšem primárně vyvolává vynikajícím způsobem napsané slovo, ovšem také tvůrčím způsobem interpretované."¹⁷¹

Takto se o rozhlasové poetice vyjádřil režisér Josef Henke, jenž razantně odmítal, že by rozhlasový režisér měl být nazýván „překladaelem do zvukové podoby".¹⁷² Myšlenku, že by rozhlasová hra měla něco překládat či snad kopírovat odmítal už v roce 1936 Václav Růt: *„Rozhlasová hra je samostatný*

169 HLAVNÍČKA, Josef. „Problémy k problematice rozhlasové dramatinizace literárního díla. “ In: Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby. Praha: ČRo, 1980, s. 112.

170 ŠUBRTOVÁ, Olga. Rozhlasová dramatinizace. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001, s. 59.

171 HENKE, J. Na okraj. In: *Informační bulletin Svazu rozhlasových tvůrců* č. 7, Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1992, s. 58.

172 HENKE, J. K otázkám vývojové cesty rozhlasové tvorby. In: *Sborník z tvůrčích akcí*. Praha, 2016, s. 17.

útvár, který není pouhou kopií divadla, přeneseného před mikrofon a adaptovaného na plán jenom zvukový."¹⁷³

Podle Aleny Štěřbové předpokládá rozhlasová hra jako původní a pro rozhlas vytvořené dílo „akustickou realizaci; její působení mimo rozhlas (a další auditivní přehrávače) je nemyslitelné bez rozhodujících změn původní struktury.“¹⁷⁴

Původní rozhlasovou hrou se nebudu v této práci zabývat, protože při tvorbě tohoto svrchovaně auditivního tvaru by dramatik (autor) neměl řešit problém převodu diegeze v mimezi jednání, který vzniká při adaptacích a dramatinzacích. Původní rozhlasová hra by tedy měla být „ideálním tvarem“, v němž nalezneme rovnováhu prostředků a obsahů, významů a výrazů, tedy toho, co jinde musíme řešit adaptací či dramatinzací

173 RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 96.

174 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 34.

4. Analýza vybraných rozhlasových dramatinací

4.1. Válka s mloky¹⁷⁵

Klasická alegorie, antiutopický román s prvky sci-fi, vrcholné dílo Čapkova fantasticko-utopického tvůrčího období... takovými přívlasky se většinou označuje *Válka s mloky*, kterou Karel Čapek dokončil v roce 1935.¹⁷⁶ V předmluvě své knihy vydané o rok později pak píše: „Byla mi položena otázka, jak jsem k tomu přišel, že jsem napsal *Válku s Mloky*;¹⁷⁷ a proč prý jsem si vybral zrovna mloky, abych z nich udělal nositele své takzvané románové utopie o zániku lidské civilizace.“¹⁷⁸ Těmito slovy začíná i stejnojmenná rozhlasová dramatinace Jaroslavy Strejčkové, již v roce 1958 natočil režisér Jiří Horčíčka.

S označením „románová utopie“ Čapek nesouhlasil. Podle něho příběh o rozpínavém a lidstvo ohrožujícím národu poměrně inteligentních mloků nepojednává o budoucnosti, ale zrcadlí to „prostřed čeho žijeme“.¹⁷⁹ Je nesporné, že v románu autor varoval před nastupující fašistickou ideologií, kterou zobrazil na pozadí velmi rychlého a snadného vývoje strojově dokonalého fiktivního společenství „nového“ živočišného druhu.¹⁸⁰ Kniha je rozdělená na tři části tvořící víceméně samostatné celky, jež se liší jak svým obsahovým zaměřením, tak strukturou a stylem:

V části nazvané *Andrias Scheuchzeri* se seznamujeme s námořním kapitánem van Tochem, který na malém tichomořském ostrově poprvé objeví mloky. Epická forma vyprávění v er-formě se zde mísí s deníkovými zápisky, zápisy ze schůze či různými odbornými články a protokoly.

Druhá část s názvem *Po stupních civilizace* se soustřeďuje především na sběratelskou činnost pana Povondry, který z novinových výstřižků rekonstruuje veřejné a odborné mínění o stále se rozšiřujícím druhu mloků. Články tyto tvory

175 Podrobné informace o této rozhlasové dramatinaci jsou v příloze na s. 145.

176 V témže a následujícím roce vycházel text na pokračování v *Lidových novinách*.

177 Čapek píše v románu mloky s malým *m*, dokud jim nejsou přiznány takové schopnosti, které je identifikují jako hrozbu a konkurenci lidské společnosti. Velkým písmenem zdůrazňuje jejich alegoričnost.

178 ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Vyd. 17. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965, předmluva.

179 Tamtéž.

180 ZÁLEŠÁKOVÁ, Tereza. *Inskenační historie Války s mloky*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015, s. 12.

popisují jak z biologického či historického hlediska, zkoumají jejich sociální dovednosti, přizpůsobivost a učenlivost. Součástí jsou také například fejetony, ankety, úryvky z knih, výroky slavných osobností nebo např. provolání či citace z pornografické brožurky.

Poslední, třetí část, *Válka s Mloky*, popisuje zprvu menší konflikty mezi mloky a lidmi. Ty však brzy eskalují až v celosvětovou válku. Epické vyprávění se v této části střídá s palcovými novinovými titulky, telegramy, rozhlasovým vysíláním. Díky formě reportáže má čtenář pocit, že sleduje aktuální situaci v přímém přenosu. Nechybí však také filozofické úvahy či závěrečný dialog autora s jeho vnitřním hlasem.

Stejně jako Čapek uplatňoval ve své próze různorodé žánrové prvky, i scénář¹⁸¹ Jaroslavy Strejčkové byl „žánrovou oscilací“¹⁸² využívající téměř všechny možnosti, které předloha nabízela, a zároveň vytvářející nové, ryze rozhlasové. Parodii nejrůznějších novinářských postupů a tištěných médií vzala Strejčková do hry skrze rozhlasové médium. Novinové články a výstřižky například často kromě pana Povondry čte postava kamelota, dlouhé vědecké referáty jsou zkrácené na stručné komentáře, které přednáší přímo jejich autoři. Ti se tak stávají přímo postavami stejně jako zpravodajové, přednášející, hlasatelé či diplomaté¹⁸³ a děj se díky nim výrazně dramatizuje. Tomu přispívá také zpřítomnění telegrafických záznamů osob přinášejících aktuální zprávy a postřehy z různých koutů světa. Jejich emotivní a ustrašené promluvy zasazené do konkretizovaných akustických prostorů (z nichž zní hasičská auta, prudký vítr či např. zemětřesení) se akčně překrývají, takže posluchač má pocit, že se vše děje „ted' a tady“.

181 „Když si vzpomenete, román *Válka s mloky* je gejzír vtipu, satiry, je to filozofická výpověď i apel Čapkovy humanity. Každá věta jiskří a dokládá obrovskou šíři Čapkovy vzdělanosti. Vůbec nechápu, kde jsem tenkrát, to bylo v roce 1957, sebrala odvahu, nechci-li říct rovnou drzost, že jsem se pustila hned napoprvé bez velkých zkušeností do rozhlasové adaptace, která nutně musela mnohostrannost Čapkova vyprávění zkrátit a zjednodušit. Myslím, že mě zaujala stále aktuální Čapkova satira a neobvyklý románový tvar mě nutil, abych si vyzkoušela, co se stane, když se rozhlasová adaptace vymkne z dosavadního způsobu prezentace literárních děl“ říká Jaroslava Strejčková v úvodu ke hře *Válka s mloky* (Český rozhlas, 25. 3. 1995). Se zařazením dramatisace Čapkova románu do dramaturgického plánu Českého rozhlasu to nebylo jednoduché. Musel projít vnitřní rozhlasovou kritikou, protože v té době byl Karel Čapek zakázaný. Ve scénáři se kvůli přísné cenzuře musely vyškrtnout všechny motivy týkající se Sovětského svazu či komunistického režimu a hlasatelé například nesměli číst jména „nevhodných“ herců - Rudolfa Hrušínského, Jaroslavy Adamové a později i Rudolfa Pellara.

182 Oficiální anotace Radioservisu k rozhlasové hře *Válka s mloky*. Dostupné z: https://www.radioteka.cz/detail/CRo_xml_11998566/Karel-Capek-Valka-s-mloky

183 Tyto epizodické postavy se v průběhu hry volně objevují a zase mizí.

Díky tomuto originálně napsanému scénáři mohl Horčíčka vytvořit hrou a nápaditou syntetizující koláž. „Do té doby se vždycky postupovalo od expozice ke katastrofě, ale tady najednou byly reportáže, několik žánrů se propojilo do jednoho tvaru, který měl držet pohromadě. Žánry, které k sobě zdánlivě nejdu, se dostaly do konfrontace a vytvořily jednu linii,¹⁸⁴ říká Jiří Horčíčka, který pro tuto rozhlasovou inscenaci musel vymyslet zvukový plán spojující zmíněné žánrové prvky a zároveň udržující dramatické napětí a dynamiku celku.

Důležitou složkou hry je vypravěč, do něhož režisér obsadil svého dvorního herce Karla Högera. Dobrého vypravěče podle Horčíčky určuje především cit pro: dramaticčnost, stínování jednotlivých charakterů a intonaci přechodu z přímé do nepřímé řeči. Dále musí mít herec velké množství intonačních, modulačních a tempových prostředků, se kterými by měl pracovat tak, aby posluchače v popisných pasážích nenudil. A především musí přesně chápat svůj úkol a vědět, za koho ve svém přednesu vystupuje a čemu straní.¹⁸⁵

Höger není ve *Válce s mloky* (stejně jako například v *Mužích v ofsajdu*)¹⁸⁶ pouhým vypravěčem/autorem, ale staví se na úroveň víc než dramatické postavy a plní jak funkce vypravěčské, tak dramatické. Je jakýmsi „organizátorem“ celé hry: nejen, že zastupuje autora Karla Čapka,¹⁸⁷ „obyčejného“ vypravěče, který nás přesouvá jak v čase, tak z místa na místo, ale také komentuje dění, stručně shrnuje podstatné informace z vypuštěných pasáží, listuje archivem pana Povondry a vybírá z něj zajímavé zprávy a v závěrečném dialogu rozmlouvá se svým vnitřním hlasem.

Vypravěč má v tomto případě mnoho funkcí. Kromě vševědoucího svědka, jenž nahlíží do vnitřního světa postav či odhaduje jejich reakce, je také „uvaděčem“, který scénu uvede a pak z ní zmizí, vypravěčem–autorem a také autorovým vnitřním hlasem, vypravěčem–postavou (když v dějovém rámci

184 VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 44.

185 HORČIČKA, Jiří: O rozhlasové tvůrčí metodě. In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 164.

186 O četbě *Muži v ofsajdu* podrobněji píše v kapitole *Dramatizovaná četba* na s. 25-26.

187 Jaroslava Strejčková v úvodu ke hře *Válka s mloky* (Český rozhlas, 25. 3. 1995): „Pak jsem na začátek přidala výňatek z Čapkovy interview, aby bylo jasné, že Čapek psal mloky v roce 1935 a že měl na mysli jen a jen fašistickou expanzi.“

jedná, například listuje kronikou). Kromě toho dále například funguje jako zcizovací efekt, kdy na schůzi Pacifické exportní společnosti zpravuje posluchače o různých zvucích (frenetický potlesk, projevy souhlasu, všeobecná veselost, souhlasné výkřiky...), které se však zvukem samotným vůbec neprojevují.

Podívejme se na ukázkou z prozaické předlohy a srovnáme ji s přepisem rozhlasové hry:¹⁸⁸

Ukázka z prozaické předlohy:

Předseda G. H. Bondy zazvonil a povstal. „Vážené shromáždění,“ začal, „mám tu čest zahájit tuto mimořádnou valnou hromadu Pacifické Exportní Společnosti. Vítám všechny přítomné a děkuju jim za jejich hojnou účast.“

„Pánové,“ pokračoval pohnutým hlasem, „připadla mi truchlivá povinnost oznámit vám zarmucující zprávu. Kapitána Jana van Tocha není. Zemřel náš, abych tak řekl, zakladatel, otec šťastné myšlenky navázat obchodní styky s tisíci ostrovy dalekého Pacifiku, náš první kapitán a nejhorlivější spolupracovník. Skonal začátkem tohoto roku na palubě naší lodi Šárka nedaleko ostrova Fanningova, raněn mrtvicí při výkonu své služby.“ (To asi dělal kravál, chudák, pomyslel si letmo pan Bondy.) „Žádám vás, abyste jeho světlou památku uctili povstáním.“

Pánové se zvedli, šramotíce židlemi, a stáli ve slavnostním tichu, ovládnuti společnou myšlenkou, nebude-li ta valná hromada trvat příliš dlouho. (Chudák kamarád Vantoch, myslel si s upřímným dojetím G. H. Bondy. Jak teď asi vypadá! Pravděpodobně ho hodili na prkně do moře – to muselo šplouchnout! Inu, byl to hodný člověk, a měl takové modré oči –)

„Děkuji vám, pánové,“ dodal krátce, „že jste s takovou pietou vzpomněli kapitána van Tocha, mého osobního přítele. Prosím pana ředitele Volavku, aby vás obeznámil s hospodářskými výsledky, se kterými může PES letošního roku počítat...“¹⁸⁹

Ukázka z rozhlasové hry:

Vypravěč: Jsme na schůzi, na které se sešli téměř všichni účastníci Pacifické Exportní Společnosti. Budeme svědky jednání, které je v historii této společnosti velmi významné. Pozor! Šum utichl a pan Bondy se ujímá slova:

¹⁸⁸ V samotném scénáři Jaroslavy Strejčkové toto nenajdeme. Jedná se tedy o dodatečnou úpravu.
¹⁸⁹ ČAPEK, Karel. *Válka s mlouky*. Vyd. 17. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965, s. 104.

- Bondy: Vážené shromáždění, mám tu čest zahájit tuto mimořádnou valnou hromadu Pacifické Exportní Společnosti.*
- Vypravěč: Zdvořilý potlesk.*
- Bondy: Případla mi truchlivá povinnost oznámit vám zarmucující zprávu. Zemřel, abych tak řekl, zakladatel a otec šťastné myšlenky navázat obchodní styky s tisíci ostrovy dalekého Pacifiku, náš první kapitán a nejhorlivější spolupracovník, náš kapitán van Toch. Žádám vás, abyste jeho světlou památku uctili povstáním.*
- Vypravěč: Péra v klubovkách praskají, židle šramotí. Chvilka ticha.*
- Bondy: Děkuji vám, pánové.*
- Vypravěč: Pánové sedají.*
- Bondy: Prosím pana ředitele Volavku, aby vás obeznámil s hospodářskými výsledky, se kterými může naše společnost letošního roku počítat...*

Vypravěč nás zde nejen uvádí do situace informací o místě a účastnících schůze, ale zároveň nám jako jakýsi rozhlasový reportér přibližuje, co právě vidí a slyší, ačkoli bychom to mohli přímo ze zvukového záznamu slyšet spolu s dramatickou situací. I přes všechny zmíněné role vypravěče platí, že převažuje jeho epická role — v rámci rozhlasové hry se jeho promluvy koncentrují do delších pasáží, v nichž vypráví o tom, co se stalo.

Dle této ukázky by se snad dalo soudit, že rozhlasová *Válka s mloky* bude zvukově chudá. Opak je však pravdou. Barvitost celé hry je založená především na jejích zvucích, ostrých zvukových předělech, rytmizaci či různých druzích hudby ve scénách. „*Hledali jsme v oblasti zvuku něco, co je pro lidské ucho neobvyklé, něco, co člověk neslyší v obvyklé říši zvuků. To znamenalo, (protože jsme neměli dost dostupných materiálů a nevěděli, co je to konkrétní hudba, tím méně elektronická), že jsme se museli pokusit vynalézt v oblasti reálně existujících zvuků takové, které se při určité deformaci (deformace je vlastně vyjádření určité nové hodnoty) staly spojovacími články, propojujícími celou inscenaci, a tak jsme vytvořili nový akustický tvar,*“¹⁹⁰ tvrdí Horčíčka, který jednotlivé scény rytmizoval například tikáním hodin, šuměním mořských vln, popotahováním z dýmky, usrkáváním kořalky, houkáním sirény, cinkáním skleniček připomínající zemětřesení, nestabilním signálem, otáčením stránek...

190 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 23.

Dále režisér využívá ironizující hudby či např. melodií, které se (jakoby hrály z rozbitého gramofonu) cyklí a opakují. Použití zvuků a hudebních motivů však nikdy není ilustrativní, naopak podněcuje posluchačovu fantazii a dodává metaforickou kvalitu, jež společně s daným rytmem prohlubuje vyznění textu.¹⁹¹ Důležitý je také střih, díky němuž, jak píše rozhlasový režisér Tomáš Soldán, dokáže Horčička zvuky a děje zhušťovat a narušit „jejich přirozený rytmus a obvyklou dobu jejich trvání. Tím vzniká dojem rychleji plynoucího času, překotnějšího děje, dramatictějšího jednání.“¹⁹² Podle Horčičky by tento přístup šel jen stěží uplatnit na romantické látce, nicméně byl vhodný právě pro zobrazení překotných a fragmentárních mločích dějin.¹⁹³

Pomocí zvuků si režisér poradil také s mločí hudbou či mločí řečí. Ačkoli mloci mluví, jejich projev nemůže být už z podstaty lidský — mloci jsou totiž obrazem lidské bytosti bez osobnosti, bez myšlení a citu, neznají lásku, svědomí a lítost. „Čapek to napsal jednoduše: ‚Hovoří mlok‘ - ale už mi nenapsal, jak hovoří! O řeči mloků je tam jenom jedna řádka, takže jsem ji musel vymyslet. Jaký je způsob zvukové ambaláže? Nebylo možné nechat jednoduše zkomponovat muziku, protože jsem potřeboval hudbu různých tvarů a různých forem. Aby to byla muzika a přitom nebyla muzika.“¹⁹⁴ Horčička dlouho uvažoval, jak má tento bezpohlavní tvor mluvit — podle něj jej neměl ztvárňovat ani hlas mužský, ženský a ani dětský. Poté jej napadlo, že ho zahraje on sám: „najdu intonaci a najdu konsonanty, na které musím dát přízvuk. A pak rychlost. Jednak jsme museli vymyslet, jak to namluvit, aby řeč při zrychlení působila normálně, aby tam nebyl slyšet technický švindl. No a nakonec toho mloka sesadit s živým hercem, s hlídačem Zoo, kterého hrál Rudolf Hrušínský. Udělat dialog, který by působil jednoduše. Byla to prostě mravenčí práce. Dneska je to jednoduchý, dneska na to jsou mašinky, ale tehdy jsme neměli nic! Jen čtyři magnetofony, dva gramofony, ze kterých jsme museli udělat všechno!“¹⁹⁵

191 SOLDÁN, Tomáš. *Rozhlasová režie Jiřího Horčičky*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011. s. 21.

192 Tamtéž, s. 19.

193 HORČIČKA, Jiří: „O rozhlasové tvůrčí metodě“. In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 148.

194 VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 44-45.

195 Tamtéž, s. 45.

Pomocí montáže¹⁹⁶ vytvořil Horčíčka i hudební motivy – např. pochod Tritónů připomínající nacistické přehlídky. „*Na ten jsme si nejdřív museli udělat rytmus. Buch. Buch. Buch. Buch. Určitý počet not a určitý počet taktů. Pak jsme to mezi jednotlivými údery doplňovali nastříhanou muzikou, takže ve výsledku tam nebyly údery, ale jenom ta sestříhaná hudba.*“¹⁹⁷ Ve zdánlivě zvukově neuspořádané, ale rytmicky přesné mločí hudbě dominuje velmi silný zvuk píšťalky, dále můžeme zaslechnout mužský sbor a uměle upravený, deformovaný orchestr. Vše působí triumfálně, agresivně a nebezpečně, stejně jako samotné jednání mloků. Další mločí píseň je *Salamandria, valse erotique* připomínající rozladěné housle mísící se se žbluňkáním a čvachtáním.

Dnešnímu posluchači už tyto inscenační postupy mohou připadat samozřejmé a možná také zdlouhavé, je ale třeba si uvědomit, že právě díky *Válce s mloky* se staly trvalou součástí rozhlasového dramatického umění. Nový a neotřelý režijně-dramaturgický přístup obohatil rozhlas o tehdy nevšední prvky a hra i dnes vyniká dějovou zahuštěností a originálním přístupem. Podle Horčíčky nemohl herec už ničím překvapit, a tak se snažil posluchače získat něčím novým: „*Herecká práce je dostatečně zdokumentovaná a známá, ale to, co ji obklopuje, ta ambaláž, to je to, co posluchač ještě nezná. Když se propojí známé s neznámým, tak vzniká něco úplně abstraktního. [...] Moje jediná touha tehdy byla jít proti konvencím. To, co se bere konvenčně nahradit něčím jiným, novým, neopotřebovaným, neoposlouchaným. To mě provázelo mou rozhlasovou životní cestou dost dlouho.*“¹⁹⁸

4.2. Proměna¹⁹⁹

„*Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.*“²⁰⁰ Touto slavnou první větou z *Proměny*²⁰¹ Franze Kafky začíná i samotná rozhlasová dramatizace, kterou

196 Zvukaři museli na několika metrech zvukového pásku provést až 132 střihů. Zdroj: *Rozhlasová práce*, 1959, č. 6, s. 1.

197 HORČIČKA, Jiří. O rozhlasové tvůrčí metodě. In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 45.

198 Tamtéž, s. 47.

199 Podrobné informace o této rozhlasové dramatizaci jsou v příloze na s. 146.

200 KAFKA, Franz. *Proměna*. Praha: Odeon, 1990, s. 63.

201 Franz Kafka napsal povídku *Proměna (Die Verwandlung)* v roce 1912, publikována byla o tři roky později v německém expresionistickém měsíčníku Die Weißen Blätter. Téhož roku vyšla i v knižní podobě.

napsal a v roce 1967²⁰² režíroval Josef Henke. Jedná se o první velkou stereofonní kompozici v českém prostředí.

Povídka je již samotným námětem rozhlasová: obchodní cestující se během jedné noci promění v „jakýsi nestvůrný hmyz“. Je to však pouze fyzický stav, metafora, jakési vnější zobrazení niterných pocitů. Řehoř Samsa stále uvažuje jako člověk, svou situaci komentuje, přemýšlí nad životem svým i své rodiny, projevuje své pocity a snaží se komunikovat. Ačkoli on lidem stále rozumí, je to ryze jednostranná komunikace, protože jemu nikdo nerozumí ani slovo. Pouze čtenáři nebo v našem případě posluchači mohou skrze jeho samého, a především díky vypravěči vnímat, co hlavní postava prožívá. Díky rozhlasovému médiu a jeho prostředkům máme možnost tuto proměnu udržet „iluzivní“, ačkoli je popsána velmi realistickými prostředky.²⁰³

To potvrzuje i Josef Henke: *„Touha vůbec nějak realizovat Kafkovu Proměnu mě pronásledovala víc než tři roky. S nápadem přišel Petr Haničinec, když jsme spolu natáčeli pro gramozávody. Ale vědomí, že vizuální složka ať už jevištního nebo třeba televizního zpracování by omezilo představivost a tím i spolupráci diváka, nás stále odrazovalo.“*²⁰⁴

Povídka je vyprávěná v er formě. Vypravěč na dění a ostatní postavy nahlíží očima hlavního hrdiny a sděluje nám i to, co o sobě a okolí může vědět pouze Řehoř Samsa sám. Proto jej můžeme označit za vypravěče personálního. Více než na Řehořovy pocity se zaměřuje na to, jak se s jeho novým stavem vyrovnává jeho rodina.

I v Henkeho drammatizaci má vypravěč²⁰⁵ zásadní úkol. A ačkoli je mu oproti próze přidělen menší prostor, jeho role není rozhodně méně důležitá. Henke do něj obsadil Jiřího Adamíru, který neosobním a nestranným tónem popisuje především Řehořovy pocity a činnosti, jež jako brouk provádí,

202 V monofonní verzi byla předpremiérově uvedena již v srpnu 1967, stereofonní inscenace měla premiéru na první svátek vánoční téhož roku. Reprízovat se však mohla až v roce 1990.

203 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 83.

204 HENKE, Josef. „Proměna Franze Kafky stereofonně“. In: *Československý rozhlas*, roč. XXXIV, 53/1967 (25. – 31. 12. 1967), s. 8.

205 V Henkeho rozhlasovém scénáři je tato postava pojmenovaná jako „autor“.

konkretizuje prostředí, přibližuje nám i to, co zrovna dělá jeho rodina, zkrátka „představuje v Kafkově povídce vlastně to, co není v uvozovkách.“²⁰⁶

Zajímavé na postavě Henkeho vypravěče je to, že ačkoli není součástí děje, nestojí mimo ve statickém prostoru, ale pohybuje se z místnosti do místnosti. Nesetrvává stále v přítomnosti hlavního hrdiny, ale např. po příchodu prokuristy se z Řehořova pokoje přesouvá za rodinou. Díky tomu se mění naše perspektiva a Řehořovu hekání a vzdychání nasloucháme přes dveře. „Tím, že se ohnisko vyprávění přesouvá do různých prostorů, vypravěčské hledisko se jakoby objektivizuje, což je v intencích Kafkovy povídky,“²⁰⁷ shrnuje Jan Czech.

Navzdory tomuto tvrzení si troufám tvrdit, že vypravěč se u Henkeho zaobírá především Samsou samotným — jeho pocity, jeho aktivitami, nahlížením na svět atd. Vypravěčské party týkající se chování rodiny a dalších postav Henke obvykle přetavuje na dramatické situace. Podívejme se nejdříve na vybranou ukázkou z prózy:

*„Služka také hned první den — nebylo docela jasné, co a kolik o celém případě věděla — na kolenou prosila matku, aby ji okamžitě propustila, a když se za čtvrt hodiny nato loučila, děkovala se slzami v očích za propuštění jako za největší dobrodiní, jakého se jí tu dostalo, a aniž ji kdo o to žádal, strašlivě se zapřísáhla, že nikomu nevyzradí ani to nejmenší.“*²⁰⁸

A srovnajme ji s ukázkou z rozhlasové dramatizace:

Matka: Tu misku, co je u dveří, vezměte taky, Andulko.

Anna: Prosím pěkně, milostpaní, to ne, to na mě nechtějte, já už jsem dávno chtěla poprosit, jestli byste mě mohli propustit ze služby, já — proboha vás prosím, já už tu nemůžu být, já mám strašný strach z toho... z toho... já se celý dni pořád zamykám, milostpaní, aby to snad za mnou nevlezlo do pokoje... ten... však vy víte, prosím pěkně...

Otec: Můžeš si sbalit své věci, Anna, nikdo ji tu nedrží.

206 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 84.

207 Tamtéž.

208 KAFKA, Franz. *Proměna*. Praha: Odeon, 1990, s. 85.

Matka: Vstaňte, Andulko, neklečte tu.

Anna: Milostpane, milostpaní, já vám mockrát děkuju, já vám nastotísíkrát děkuju za to, že už nemusím mít z tamtoho strach a že jste tak dobří a že mě pustíte. Vy jste na mě strašně hodný, já se vám to pořád bála říct, poněvadž já si myslím, že byste nechtěli mě pustit, abych já vo tom nikde nepovídala, ale já vám přísahám, milostpane, milostpaní, na všechno, co je mi svatý, na památku mojí matky, že nikde a nikomu na celým světě nevyzradím ani to nejmenší vo tom, co se tu přihodilo. Já už mám všechno připravený, tak spánembohem. (utíká ke dveřím)²⁰⁹

Podobných případů je v Henkeho dramatinaci celá řada: scéna se stěhováním nábytku z Řehořova pokoje, omdlení matky či otcův hod jablka po Řehořovi – ve všech těch vystupuje vypravěč pouze sporadicky, hlavní jsou dramatické scény, které autor napsal na motivy Kafkových vypravěčských částí.

Vypravěčské pasáže bylo samozřejmě potřeba zkrátit a některé zcela vypustit. To samé platilo i pro vedlejší dějové linie a prostory mimo dům. Zatímco povídka končí tím, že rodina konečně po třech měsících odchází z domova a nastupuje do tramvaje, kde se těší z blížícího se stěhování a šťastné budoucnosti, v rozhlasové inscenaci se z toho rodiče radují doma při pozorování již dospělé Markéty, která se protahuje u okna, což jim připadá jako „*potvrzení jejich nových životních snů a dobrých úmyslů.*“²¹⁰

Kromě samotného vypravěče vypráví příběh také samotný Řehoř Samsa (Petr Haničinec). Jeho hlas má navíc dvě roviny – reflektující (vnitřní) a jednající. Ani jeden z nich však nikdo z lidí kolem hlavního hrdiny neslyší a nerozumí mu. Samsa si to nejprve neuvědomuje a říká si: „*Nerozuměli tomu, co říkám, asi protože chraptím.*“²¹¹ Postupně mu ale vše dochází a svou snahu vzdává.

Přesto však stále používá roviny obě – vnitřním hlasem se vyjadřuje stále klidně a pokojně a s ostatními „komunikuje“ více nahlas a otevřeně – tak, jak popisuje Kafka Řehoře přímo v textu: „[...] *snažil se co nejpečlivěji vyslovovat*

209 KAFKA, Franz. *Proměna*. [Rozhlasový scénář]. Praha: Československý rozhlas, 1967, režie: Josef Henke.

210 Tamtéž.

211 Tamtéž.

a dlouhými odmlkami mezi jednotlivými slovy zbavit svůj hlas všeho nápadného."²¹² Petr Haničinec podle Jana Czecha svůj hlas rytmizuje „*v jakémsi klopotném spádu připomínajícím těkavost a zbrklou hmyzu, neustálou vystrašenost, je odpudivě vlezlý a vyvolává asociace jakési lepkavosti.*"²¹³ Postupně se v jeho hlase objevuje úzkost z poznání pravdy, strach z nepřátelského okolního světa, hysterie a zoufalost z vyřazení jak z rodiny, tak z celé společnosti. Vše poté Haničinec doplňuje namáhavým vzdycháním, ustrašeným kňouráním či třeba zrychleným dechem. Tyto hlasové projevy jsou však obvykle v druhém plánu, zatímco v prvním je klidný, vnitřní hlas. „*V rámci stereofonie je jim vymezen stejný prostor,*"²¹⁴ uvádí Štěrbová a dodává, že „*vytvářejí zneklidňující atmosféru absurdní fantastičnosti.*"²¹⁵

Tento pocit samozřejmě podporují svými výkony i ostatní herci, které Henke vedl k jakémusi bizarnímu, tragikomickému či grotesknímu projevu. Podle Jana Czecha jsou spíše karikaturami živých lidí a jejich pocity jsou jen náhražkami reálných prožitků.²¹⁶ Situace tak odpovídají Kafkově vykloubenému světu, v němž se jedinec stal nepatrnou součástí složité, zmechanizované společnosti, která ho mezi sebe odmítá přijmout. Vedle panovačného a sobeckého otce (Miloš Nedbal), starostlivé a plačtivé matky (Libuše Havelková) či praktické a snaživé Řehořovy sestry Markéty (Klára Jerneková) zaujme především přízemní a postarší služka (Lída Roubíková). Ta je „s domácím zvířectvem“ zvyklá zacházet, nemá s Řehořem sebemenší slitování a bodře jej oslovuje „ty starý hovnivále“. Výrazná je také trojice třech nájemníků (Jiří Lír, Milan Friedl a Karel Beníšek), kteří buď mluví všichni současně či říkají to stejné za sebou. Tím je zdůrazněná nejen jejich lhostejnost a odlidštěnost, ale i tragikomická absurdita celého příběhu.

Podle Evy Ješutové dominuje v režijních pracích Josefa Henkeho ve srovnání s Horčíčkovým expresivním režijním pojetím, založeném na dynamice střihů a zvukové pestrosti, „*hluboký smysl pro odhalování významových podtextů, detailní a jemné rozkrývání skrytých vrstev postav a příběhů, jemně*

212 KAFKA, Franz. *Proměna*. Praha: Odeon, 1990, s. 67.

213 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 84.

214 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění II*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991, s. 20.

215 Tamtéž.

216 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 86.

cizelovaná práce s hereckým výrazem."²¹⁷ Právě hercův hlas a výraz je pro Henkeho základním uměleckým prostředkem, kterým uchopuje Kafkovu Proměnu. Montáží vzájemně nekomunikujících hlasů zvláště ve vypjatých okamžicích a hádkách se z dialogů stává nepřehledná koláž složená z pláče, vzlyků a křiků, našťvaného rámusu. Do ní vstupuje sám Řehoř se zoufalou touhou něco sdělit, ale nikdo jej neposlouchá a nerozumí mu. „*Dochází zde ke konfrontaci vnitřního Řehořova hlasu s hlasy reálnými a celé toto ‚nedorozumění‘ je umocněno specifickou rozhlasovou prostorovostí.*“²¹⁸

Další důležitou složkou, která v drammatizaci vypráví (zde spíše spoluvypráví), je hudba. Zatímco ruchy jsou až popisné (kroky, zvonek, klika, šoupání nábytku...), hudba zde svou atmosférou dokresluje příběh do jiných rovin. To potvrzují i režisérova slova: „*Při realizaci stereofonní Proměny jsem úmyslně použil i zvuků, které v monofonních nahrávkách bývají značkou popisných režíí: rozbíjení nádobí, otevírání dveří, na několika místech i kroky. Metaforickou rovinu inscenace – např. představu Řehoře jako brouka – vytváří ovšem hudba.*“²¹⁹

Hudba je jak součástí samotného příběhu, je tedy reálná, diegetická (Řehořova sestra hraje na housle), tak použitá jako vyprávěcí postup na úrovni diskurzu. Díky nediegetické hudbě, složené Henkeho „dvorním“ hudebním skladatelem Markem Kopelentem a nahranou studiovým orchestrem, mnohem víc vnímáme Řehořovy niterné pocity – především strach a tíseň. Opakování místy až hororových motivů zneklidňuje, zvyšuje napětí či dokresluje a rytmizuje např. Řehořovy četné snahy vstát z postele či nejistou chůzi – ta je doplněna volným hudebním rytmem.

Zastavme se ještě u stereofonie a rozlišení akustických prostorů, které nás v dnešní době již nepřekvapí, ale v roce 1967 šlo o něco velmi pozoruhodného. I dnes můžeme ocenit precizní režijní kompozici, v níž Henke pečlivě rozmístil jednotlivé hrací prostory, a to na prostor uprostřed (A), vlevo

217 JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 306.

218 CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 85.

219 HENKE, Josef. „K otázkám vývojových cest rozhlasové hry v září 1993.“ In: *Sborník z tvůrčích akcí. Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2015*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2015, s. 9.

(B) a vpravo (C).²²⁰ Díky tomu, že můžeme sledovat pohyb jednotlivých postav ve velmi přesně vymezeném prostoru, je podle Henkeho posluchači „vnuceno“ akusticko-vizuální vnímání. „Stereofonní zpracování může dát pocit reálného prostředí i prostoru, zachovává naprostou přehlednost, a ještě nechá dostatek příležitostí posluchačově fantazii.“²²¹

Rozhlasová dramaturgie nejenže ctí Kafkovu poetiku, ale také ji prohlubuje a dodává jí další roviny. Posluchač má díky otevřenému uměleckému dílu stále možnost pro různé interpretace. Podle Aleny Štěrbové není Henkeho *Proměna* „zatížena interpretačními schválnostmi a umožňuje nepředpojatou percepci“²²² jak posluchačům znalým Kafkovy rozsáhlé tvorby, tak těm bez jakýchkoli znalostí.

4.3. Let do nebezpečí²²³

Co se stane, když se oba dva piloti na palubě jednoho letadla přiotráví lososem? Tato myšlenka napadla bývalého pilota britských RAF Arthura Haileya, když letěl z Vancouveru do Toronta. Dokázal by s letadlem přistát, i když už nepilotoval více než devět let? Tak se zrodil námět na televizní scénář, který Hailey později společně s „Johnem Castlem“²²⁴ přepracoval do útlé novely s názvem *Flight into Danger*²²⁵ neboli *Let do nebezpečí*. Stejnojmenná dramaturgie Jaroslavy Strejčkové se v režii Jiřího Horčičky z roku 1980 stala legendárním rozhlasovým dramatem, jež i přes svou více jak dvouapůlhodinovou stopáž ani na okamžik neztrácí napětí.

220 Prostor A je neurčitý prostor vypravěče. Zní z něj i závěrečné slovo hlasatelky Hany Brothánkové. Prostor B je pokoj Řehoře Samsy. Ten je rozdělen do několika dalších plánů – B 1 (bližší část pokoje), B m (prostor pro vnitřní monology Řehoře), B 2 (vzdálenější část pokoje) a B 3 (zadní pokoj, sousedící s pokojem Řehoře – z něj s Řehořem mluví např. Markétka). Prostor C je obývací pokoj rodiny, který se opět dělí na menší části – C 1 (bližší část pokoje), C m (prostor vnitřních monologů Řehoře, když je v obývacím pokoji), C 2 (střední část pokoje, v níž jsou umístěny hodiny, domovní dveře a zvonek) a C 3 (prostor, do něž se přichází ze vzdálenějších částí bytu – příchody nájemníků, matky z kuchyně, Markétky z jejího pokoje atd.) a C 4 (prostor domovních dveří, chodby a schodiště). Zdroj: KAFKA, Franz. *Proměna*. Dramaturgie Josef Henke. [Rozhlasový scénář] Praha: Československý rozhlas, 1967, režie: Josef Henke.

221 HENKE, Josef. „Proměna Franze Kafky stereofonně“. *Československý rozhlas* 34, 1967, 53, s. 8.

222 ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění II*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991, s. 20.

223 Podrobné informace o této rozhlasové dramaturgii jsou v příloze na s. 146.

224 Často se tvrdí, že John Castle je jméno leteckého odborníka, který Haileymu pomáhal při psaní. „John Castle“ byl však pseudonym anglických spisovatelů Ronalda Paynea a Johna Garroda. Zdroj: HAILEY, Sheila. *I Married a Best Seller: My Life with Arthur Hailey*. Open Road Media, 2014, s. 120.

225 Podle scénáře *Flight Into Danger* byl v roce 1957 natočen film *Zero Hour*. Kniha také inspirovala filmovou parodii s názvem *Připoutejte se, prosím!*.

Ačkoli je prvotina britsko-kanadského spisovatele ze všech jeho knih nejkratší, již v ní se projevuje, že Arthur Hailey nesporně patří k zakladatelům žánru tzv. profesního románu. Odborná terminologie, do nejmenších detailů popsané profesní prostředí, náležitě prostudovaná problematika, reportážní postupy a skvěle vystavěné napětí – na těchto principech fungují všechny jeho další, více jak čtyř set stránkové bestsellery (např. *Hotel, Letiště, Kola, Konečná diagnóza, Večerní zprávy...*). Společným tématem je pak většinou to, jak složitě organizovaný technický kolos (letadlo, hotel, farmaceutická firma) ovlivňuje svým provozem či vývojem osudy lidí, kteří jej obsluhují. Kvůli každému románu Hailey přibližně jeden rok soustavně a pečlivě studoval různé materiály či jezdil na expedice,²²⁶ následně šest měsíců upravoval získané poznámky a další rok a půl konečně psal samotnou knihu.²²⁷

I *Let do nebezpečí* působí jako věrné zachycení reality, i když jeho psaním nestrávil Hailey takové množství času. Scénář pro televizní film napsal za deset dnů, na což měla jistě vliv jeho láska k letadlům a především zkušenost u RAF – prostředí letiště a především samotného letadla a pilotové kabiny znal dokonale. Přepřacování do prozaické podoby trvalo trochu déle, avšak výchozí námět zůstal totožný: Oba pilotové a část pasažérů se při jednom z běžných letů na lince z Toronta do Vancouveru otráví jídlem. Situace je velmi vážná a doktor na palubě doporučuje co nejrychleji přistát. Jedinou nadějí na záchranu pasažérů před jistou smrtí se tak stává bývalý válečný pilot George Spencer, který už dvacet let žádné letadlo neovládal. Naštěstí mu bude pomáhat narychlo přivolaný navigátor kapitán Treleaven.

Celý napínavý příběh odehrávající se během jedné noci mezi jedenáctou večerní a šestou ranní je rozdělen na jedenáct kapitol. Nemají však žádné názvy, pouze slouží pouze jako informace o čase. Ten, jak se zdá, spolu se zvyšujícím napětím ubíhá neustále rychleji a rychleji. První časový interval představuje dvouhodinový úsek, další už jen hodinový a následně se interval zkracuje. Poslední kapitola s názvem „05,25-05,35“ na necelých deseti stránkách zaznamenává poslední minuty Spencerových snah o přistání. Všechno samozřejmě dobře dopadne.

226 Před psaním *Hotelu* Hailey přečetl 27 knih o hotelovém průmyslu a kvůli románu *Večerní zprávy* se v téměř sedmdesáti letech vydal do džungle v Peru za místními povstanci.

227 THURBER, Jon (November 26, 2004). „Arthur Hailey, 84; Bestselling Author of 'Hotel,' 'Airport'“. Los Angeles Times. Retrieved February 10, 2017. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2004/nov/26/local/me-hailey26>

Haileyho styl je především stručný a jasný. Přestože se zastavuje u popisů přístrojů či fungování letadla, nečiní tak nijak dlouze či rozvlekle. Vypravěč v erformě nás sice informuje o niterných pocitech hlavních postav, ale nehodnotí je, ani do detailu nerozebírá. Větší prostor dává dialogům mezi postavami, v nichž se drama také převážně odehrává. V neposlední řadě se soustřeďuje na jednoduchou příběhovou linku a neustále udržuje napětí.

Podobně působí i pětidílná dramtizace Jaroslavy Strejčkové. Každý z přibližně půlhodinových dílů²²⁸ se poměrně přesně drží Haileyho předlohy. Díky velmi benevolentní stopáži nejsou zásahy do předlohy nijak razantní: škrty mají spíše drobnější charakter a dialogy mnohdy zůstávají zcela neměnné. Strejčková až na výjimky nepřeskupuje scény, nemění prostory a nezrychluje plynutí času. Přehled o něm udržuje ženský hlas, jímž také každý díl začíná a končí. Posлуhač tak ví, že se děj odehrává „jednoho všedního dne měsíce září roku 1965“. Ve scénických poznámkách je sice uvedeno, že tento hlas s postupným dramatickým koncem své repliky říká rychleji, režisér však zůstal u neměnného projevu, jenž není zatížen žádnými emocemi.

V dramtizaci nefiguruje vypravěč. Popisy různých prostředí, technických věcí či pocitů hlavních hrdinů jsou většinou vloženy přímo do zvuku nebo do mluveného projevu. Pro příklad se podívejme na ukázkou z první poloviny knihy, kdy Spencer poprvé zjistí, že by měl pilotovat letadlo.

Ukázka z prozaické předlohy:

„Co řeknete cestujícím?“ zeptal se Spencer. Prohlížel si desítky kontrolních přístrojů a snažil se připomenout, který z nich čemu slouží.

„Zatím nic,“ poznamenal doktor.

„To je moudré,“ přitakal Spencer, ale vzápětí si umínil, že zjistí, kde jsou umístěny nejdůležitější kontrolní přístroje. Snad se v tom zmatku páček tlačítek signální žárovek a plynule se pohybujících ručiček vyznám, řekl si v duchu a soustředěně se zadíval na střed palubní desky. Tak tady bychom měli navigační přístroje, pokračoval v pátrání, tady na tom středním panelu mezi sedadly pilotů jsou přístroje pro kontrolu chodu motorů, tady je výškoměr,

228 Názvy jednotlivých dílů a jejich stopáže: 1. Odlet (28,03) 2. Nouzové hlášení (23,52) 3. Bezpečnostní opatření (33,20) 4. Panika (25,44) 5. Přistání (36,18).

rychloměr, pedály směrového řízení, ukazatel spotřeby paliva, tamhle je ovládací tlačítko podvozku, ale čím se ovládají klapky? Už to mám, vyklouzlo mu radosti z úst a rozhodl se zjistit základní údaje o letu. Z tichého uvažování přešel do hlasitého hovoru, jakoby kohosi poučoval: „Výška dvacet tisíc stop, horizontální let, kurs dvě stě devadesát, rychlost dvě stě deset uzlů.“ Spokojen, dává obřadně najevo, že první seznámení s palubními přístroji má za sebou, se otočil doktorovi, který stál za ním. ²²⁹

Ukázka z rozhlasového scénáře:

Spencer: Dovolíte? (soustředěně nad palubní deskou) Tohle je výškoměr, tohle... jo, rychloměr, tohle asi – ano, ukazatel spotřeby paliva.

Janet: Tadyhle to je ovládací tlačítko podvozku.

Spencer: Hm, ale čím se ovládají klapky? Tímhle? Nevím vůbec, jak co reaguje na pilotův zásah.

Doktor: To se ukáže.

Spencer: Doufejme aspoň. (sleduje palubní desku) Tak výška je dvacet tisíc... Co řeknete cestujícím?

Doktor: Zatím nic.

Spencer: To je moudré. (prohlíží si dál přístroje) Kurs dvě stě devadesát, rychlost dvě stě deset.

Doktor: Výborně! Už jste se orientoval!²³⁰

Zatímco v prozaické předloze Spencer pozoruje palubní desku a celou kabinu nejdříve mlčky, a až poté nahlas okomentuje, co z přístrojů vyčetl, v rozhlasové dramatinaci vše nahlas komentuje. Strejčková by mohla využít vnitřní hlas, ten by ale nejspíše zpomaloval akční scény a také by při takovém množství osob ve hře nemusel být vhodný. Proto se dramatinátorka rozhodla vložit tyto informace přímo do mluveného projevu, skrze nějž se také samozřejmě dozvídáme, jak Spencer (Eduard Cupák) tuto situaci vnímá: nejprve je překvapený a zaražený, v jeho hlase je také cítit nervozita, zoufalství a naštvání. Přesto se navenek snaží tvářit klidně a napanikařit.

229 CASTLE, John a Arthur HAILEY. *Let do nebezpečí*. Přeložil Vladimír Müller. Praha: Svoboda, 1992. Omnia (Svoboda), s. 50-51.

230 CASTLE, John a Arthur HAILEY. *Let do nebezpečí*. Dramatinace Jaroslava Strejčková. [Rozhlasový scénář]. Praha: Československý rozhlas, 1967, režie: Josef Henke.

Stejný princip je použitý v mnoha dalších scénách. Například finální scéna – přistání je v knize vylíčena nejdříve skrze operátora a navigátora a další zaměstnance letového provozu, kteří komunikují jak mezi sebou, tak pomocí vysílačky se Spencerem v letadle. Později se však vypravěč soustřeďuje jen na popis a závěrečné přistání sledujeme jakoby okem kamery. Přesto však neztrácíme přehled o tom, co si o situaci Spencer myslí. V dramtizaci se díky rychlým střihům ocitáme chvíli v budově letového provozu, chvíli v samotné kabině pilota. Do ní navíc pronikají hlasy z vysílačky. Samotné přistání je vystavěno velmi dramaticky, protože nevidíme, co se děje. Poslední slova zaměstnanců letového provozu jsou: „Vyjede z dráhy, proboha! Nezastaví to! Urval podvozek. Točí se – rozbijou se!“ Následuje smršť zvuků a různých ran. Poté se ozve ženský hlas se slovy: „Je pět hodin, třicet tři minuty.“ O Spencerových pocitech a úlevném vydechnutí se dozvídáme až po krátkém tichu.

Z předešlého popisu je nejspíše patrné, že Haileyho *Let do nebezpečí* je bohatý na prvky, které čtenáře informují o zvukové stránce příběhu. Jsou to nejen neustálá hlášení a různé hluky v letištní hale na začátku příběhu, zvuky všech možných přístrojů a samotného letadla, houkání sirén, projíždějící auta, zvonek na letušku, pípání, cinkání, ale především rozmanité druhy komunikace – mikrofon z kabiny pilota na palubu letadla, hovory skrze vysílačky, telefonáty, telegrafické zprávy... Tyto rozhlasové prvky Strejčková čteně přejímá do rozhlasového scénáře a režisér Jiří Horčíčka je pak realizuje a přidává mnohé další. O zvuku a zvukovém plánu vůbec měl Horčíčka obvykle jasnou představu již před natáčením: *„Když začínám dělat nějakou hru, mám pocit, že ji mám již hotovou ve vnitřním uchu. A vlastně ji slyším, slyším ji ve spojích, švech; to je zvukový plán. Zvukový plán není něco, co bych měl vyspekulované, je to způsob, jak hra zní v člověku, vevnitř, jako celek. A to je právě ten šťastný moment, kdy režisér může jít do studia a může uskutečňovat svůj plán, který se sice v detailech ve studiu při konkrétní práci mění, ale nikoliv již ve své podstatě. Hru mám v sobě již hotovou, než jdu do studia, a tak je také později realizována jen s nepatrnými odchylkami.“*²³¹

231 Záznam rozhovoru Jana Czecha s Jiřím Horčíčkou. In: CZECH, Jan. *O rozhlasové hře*, Praha: Panorama, 1987, s. 139.

Po poslechu *Letu do nebezpečí* by málokdo hádal, že Horčíčka byl zprvu odpůrcem stereofonie a dokonce prý prohlásil, že zemře v monofonii.²³² Stereofonii začal akceptovat teprve v momentě, kdy se sám přesvědčil, že nemusí být jen mechanickým prostředkem informující posluchače o tom, co se nalézá vpravo a vlevo. „Musel jsem k tomu nejdřív dorůst, protože jsem nechtěl nový způsob jen mechanicky převzít kvůli tomu, že se řeklo: ‚Tak, a teď se bude točit stereofonně!‘“²³³ Horčíčka zjistil, že rozhlas má pět identifikovatelných bodů (krajní vlevo, levý střed, střed, pravý střed a krajní vpravo), na kterých se musí vše odehrávat.²³⁴ Brzy začal zpracovávat i své vlastní stereoscénáře, v nichž prostor rozděloval na pět různých bodů.

Nové technologické principy si však osvojil natolik, že před premiérou prvního dílu 21. listopadu 1981 na stereofonii dokonce posluchače upozorňoval: „Snad více než kdy jindy bude důležité, aby oba reproduktory byly stejně dynamicky i tónově vyladěny. Bylo by určitě dobré, abyste zkontrolovali, zda můj hlas zní přímo v ose vaše poslechu. Tady totiž usednou piloti letounu, který za několik okamžiků bude připraven odjet na startovací dráhu...“²³⁵

Právě díky stereofonii se můžeme v *Letu do nebezpečí* rychle, snadno a pochopitelně přesouvat mezi jednotlivými dějišti probíhajícího dramatu: letištěm, letadlem, kabinou pilotů, prostorem pro cestující, dispečinkem, přistávací plochou... Ze všech koutů zní navíc mnohá hlášení, hlasy z vysílaček či různé reálné zvuky: ruchy motorů, pípání přístrojů, dunění větru, skřípání kol aut apod. „Reálný zvuk je nerozlučnou součástí zvukové úpravy rozhlasového díla. Tyto zvuky je třeba zpracovat tak, aby byly významovou součástí atmosféry prostředí a nikoli jen jeho vnějším popisem. Je nutné promýšlet jejich charakter stejně závažně jako charakter dramatických postav...“²³⁶ tvrdí Horčíčka, jenž tyto reálné zvuky důkladně kombinuje s těmi stylizovanými či hudbou ve scéně. Tím pak povyšuje obyčejné ilustrativní dokreslování scény na tvorbu výrazně atmosférického prostředí.

232 VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 76.

233 Tamtéž.

234 Tamtéž, s. 77.

235 Úvod k rozhlasové hře *Let do nebezpečí*. Část dostupná zde: <https://www.rozhlas.cz/archiv/rozhlasovyrok/zprava/let-do-nebezpeci-cetba-jirihoracicke-1981--1283205>

236 VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, s. 160.

Výrazným prvkem *Letu do nebezpečí* je také rytmika a tempo celkově. Horčíčka spolu s režisérem ozvučení Radislavem Nikodémem a zvukařkou Jitkou Borkovcovou tvoří zneklidňující podkresy pomocí hudby a rytmizovaného zvuku motoru letadla či například projíždějícího auta, zvonění telefonu, psacího stroje apod. Podobným způsobem jsou vytvořené i úvodní „znělky“ jednotlivých dílů, např. ve třetím dílu se hektický klavírní motiv ze skladby *The Barbarian* od anglické rockové skupiny *Emerson Lake & Palmer* prolíná spolu s hučením letadla a velmi emotivně zbarvenými hlasy. Ve všech pěti dílech pak Horčíčka eklekticky mísí nespočet hudebních vlivů 20. století – jazzová intermezza, disonanční dechové klastry, syntezátory i musique concrete... Jednotlivé části skladeb používá různými způsoby, například jako: ironické tečky ve scénách, úderné předěly, hravé zakončení či naopak začátek apod.

Pečlivá práce se stříhem a zvukem jako metaforou je pro Horčíčku typická v celé jeho režijní kariéře. V *Letu do nebezpečí* ukázal rozmanité možnosti stereofonie. Ta v rozhlasových hrách může, ale dělá to často velmi neobratně a neprůkazně, vytvářet akustický obraz scénického prostoru a na této scéně jednotlivé mizanscény organizovat. Mnohem přesvědčivěji však funguje, když posluchačům umožní současně vnímat koexistenci dvou (i více) prostorů. Introvertní auditivní stereofonie *Proměny* či *Spalovače mrtvol* pracuje s principem napětí mezi „uvnitř“ a „venku“, mezi subjektivním vjemem hlavní postavy a objektivní realitou kolem ní. Extrovertní stereofonie *Letu do nebezpečí* posluchači dovoluje v jedné chvíli být v pilotní kabině letadla a zároveň v řídicí věži. Stereofonie tak posiluje montážní ráz předvádění děje a z tohoto hlediska umožňuje posluchači vlastně „filmový zážitek“.

4.4. Spalovač mrtvol

Novela Ladislava Fuksa *Spalovač mrtvol* z roku 1967 se dočkala již mnoha adaptací. Nejslavnější je nesporně stejnojmenný film Juraje Herze s Rudolfem Hrušínským v hlavní roli natočený o rok později. Černá groteska či psychologický horor, jak se próza o poněkud podivínském zaměstnanci krematoria často nazývá, se odehrává v Praze v době mnichovské kapitulace a okupace. Fuks v ní popisuje až obludně logický vývoj obyčejného „malého“ člověka, jenž pod vlivem svého mefistofelského přítele a překotných událostí, postupně přijímá zlo za

vlastní. O tom, že se téma netýká jen konkrétní doby, do níž byl děj knihy zasazen, svědčí i dvě vydané audioknihy²³⁷ či řada divadelních adaptací na českých jevištích z nedávné doby. *Spalovače mrtvol* uvedlo před dvěma lety ostravské Divadlo Petra Bezruče a Národní divadlo.²³⁸

Na rozhlasové dramatisaci *Spalovače mrtvol* jsem začala pracovat v roce 2015 pod vedením profesora Pavla Janouška v rámci jeho semináře *Drama a dramatisace* a dokončila jsem ji o dva roky později ve spolupráci s mou kolegyní, dramaturgyní Českého rozhlasu, Zuzanou Vojtíškovou. Premiéru měla hra v režii Aleše Vrzáka 17. listopadu 2017 a v roce 2018 vyhrála 34. ročník soutěže *Prix Bohemia Radio* v kategorii Drama.²³⁹

Bohužel neexistují žádné recenze, kritiky či články, které by se tímto rozhlasovým zpracováním zabývaly,²⁴⁰ takže budu vycházet především ze svých vlastních zkušeností coby autorky dramatisace a také z rozhovorů s mými kolegy, jež pro svůj rozhlasový dokumentární cyklus s názvem *Jak vznikla inscenace Spalovače mrtvol* zpracoval Jan Herget. Nejprve se zaměřím na prozaickou předlohu a práci na samotné dramatisaci, dále popíši spolupráci s dramaturgyní a následně také práci režiséra a hudebního designera.

Zatímco mé spolužačky si na semináři *Drama a dramatisace* zvolily texty pro divadelní dramatisace, mě oslovil *Spalovač mrtvol* svou rozhlasovostí. Když jsem tuto útlou novelu s opakujícími se motivy a ponurou atmosférou četla, nepředstavovala jsem si ji na jevišti, její dramatická stránka pro mě spočívala především ve slovech a způsobu vyprávění hlavní postavy Karla Kopfrkingla.

237 Audioknihy *Spalovač mrtvol* vydalo v roce 2016 *AudioStory* – v režii Jindřišky Novákové knihu načetl Lukáš Hlavica. O rok později vydala *Spalovače mrtvol* i *Audiotéka* v interpretaci M. Táborského pod režijním vedením Jakuba Taberyho.

238 V *Divadle Petra Bezruče* měl *Spalovač mrtvol* v režii Jakuba Nvoty premiéru 23. září 2016. V hlavní roli se představil Norbert Lichý. V režii Jana Mikuláška měl *Spalovač mrtvol* s Martinem Pechlátem v hlavní roli premiéru 15. prosince 2016.

239 Vyjádření poroty *Prix Bohemia Radio* 2018: „Tato první rozhlasová adaptace přinesla nový pohled na Fuksovu psychologickou prózu, zcela odlišný od filmové podoby. Podstatné je, že jejím prostřednictvím tvůrci reflektují současný svět, jeho svody a hrozby. Základem tohoto úspěchu je už samotná dramatisace románu. Navzdory rozhlasovému médiu se jedná o velmi vizuální a tělesný zážitek. Celkově se tvůrcům daří postihnout postavu Karla Kopfrkingla jako obraz citlivé zřetelnosti. Je třeba vyzdvihnout skvělý výkon Davida Novotného v titulní roli, stejně jako celkové režijní pojetí podpořené inspirativně komponovanou hudebně zvukovou rovinou.“ zdroj: Slavnostní zakončení festivalu *Prix Bohemia Radio* 2018, 22. 3. 2018. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8b2zeXPSvJM>

240 Vždy jde o články pouze informativní, nikoli hodnotící či zkoumající. Jediným hodnotícím zdrojem je vyjádření festivalové poroty (viz výše).

Knih sice svého vypravěče má, ale ten vystupuje zdrženlivě a je pouhým pozorovatelem, nijak situace nehodnotí ani neinterpretuje, pouze předkládá fakta. Děj vede pozvolna a chronologicky souběžně s tím, jak se vyvíjejí události mezi lety 1938 a 1939, nehledá však dramatické zápletky, spíše se v ději posouvá z místa na místo.²⁴¹ Ačkoli se do promluvy vypravěče někdy dostávají Kopfrkinglovy typické výrazy, děj je vyprávěn z nezájatého hlediska objektivní er-formy.²⁴² Veškerá pozornost se soustřeďuje výhradně na zaměstnance krematoria, takzvaného spalovače mrtvol — všechny epizody se kolem něj odvíjejí a řetězí s cílem dotvářet jeho charakterovou proměnu a zobrazovat ji v různých jejích projevech.²⁴³ Díky monologům hlavního hrdiny (vnitřním i pronášeným nahlas) tvořícím podstatnou část celé novely, se dozvídáme téměř vše: jeho názory, pocity, plány, popisy prostředí...

Proto pro mě bylo při tvorbě dramatizace logické vyškrtnout postavu vypravěče a soustředit se pouze na Karla Kopfrkingla — ušlechtilého člověka, jenž nekouří, nepije, je pečlivý, pracovitý a starostlivý. Kromě své rodiny a práce miluje četbu knihy o Tibetu, hudbu a také umění. Ke svým blízkým hovoří laskavě a vždy je něžně oslovuje (nadoblačná, čarokrásná, drahá...), ať už se jedná o manželku Lakmé, dceru Zinu, syna Miliho či kočku. Trpělivě a mimořádně vlídně rozmlouvá i se svými kolegy v zaměstnání či se svými přáteli. Tiché, sugestivní samomluvy, které pronáší s úsměvem na rtech (což je často vypravěčem zdůrazňováno),²⁴⁴ jsou bohaté na různé slovní obraty, neobvyklé přívlastky či jako refrén opakující se motivy.

Zpočátku jsem se domnívala, že fakt, že veškeré situace se pojí s titulní postavou a celá próza téměř výhradně stojí na Kopfrkinglových monolozích či později dialozích Karla s jeho přítelem Willim Reinkem, mi práci ulehčí. Nechtěla jsem si pro svou první dramatizaci vybírat knihu s příliš složitým a komplikovaným dějem plným odboček a mnoha postavami. *Spalovač mrtvol* mi

241 POHORSKÝ, Miloš. „Doslov“. FUKS, Ladislav, POHORSKÝ, Miloš, ed. *Spalovač mrtvol*. Vyd. 6., V EMG 3. Praha: Odeon, 2013. ISBN 978-80-207-1470-1, s. 139.

242 Erich Gilk uvádí, že by próza měla zcela jiný charakter, byla-li by vyprávěna ich formou. Tato jeho myšlenka není pouhou hypotézou, neboť Fuks publikoval v roce 1963 v Židovské ročence text s názvem Týnský žebrák s podtitulem „X. Kapitola z novely *Spalovač mrtvol*“, v němž hovoří mnohem méně, protože jeho mysl je při vnitřní perspektivě mnohem více odhalená. Více v: GILK, Erik. „Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby.“ LJUBKOVÁ, Marta, ed. (Ladislav Fuks), *Spalovač mrtvol*. Praha: Národní divadlo, [2016]. ISBN 978-80-7258-597-7, s. 38.

243 KOŘÍNKOVÁ, Drahomíra. „Motivická výstavba Fuksova *Spalovače mrtvol*“. *Česká literatura* 25, 1997. č. 6. s. 531.

244 Aleš Kovalčík charakterizuje pana Kopfrkingla jako usměvavé monstrum a jeho úsměv označuje za významově prázdný, za který lze vše schovat. Úsměv je tedy součástí masky. Více v: KOVALČÍK, Aleš. *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 2006. Profily (H & H), s. 93.

vyhovoval právě svou sevřeností a soustředěností na hlavního hrdinu a úzký okruh postav kolem něj.

To se ovšem později ukázalo být zároveň překážkou. Kvůli značné monologičnost celého díla se ostatní postavy (především v první půlce) najednou staly jaksi nedůležité – pouze pasivně poslouchaly Kopfrkinglův hlas, nijak nereagovaly, protože byly zaplaveny vodopádem jeho slov, jejichž souvislost je převážně asociační. Kopfrkingl nečeká na odpovědi, ani je vlastně nevyžaduje. Do doby, než se objeví Willi Reinke, nemá žádného partnera v dialogu a ostatní postavy tak svou mluvní aktivitou značně převažuje.²⁴⁵ Profesor Janoušek dokonce navrhoval seškrtnat text na pouhý monolog, aby se zdůraznila proměna hlavního hrdiny. To jsem nechtěla udělat hned z několika důvodů:

- Myslím si, že proměna vynikne právě, když posluchač bude vědět o dalších postavách a jejich intencích, názorech apod.
- Chtěla jsem akcentovat nadvládu slov Karla Kopfrkingla nad ostatními postavami, ale zároveň ukázat, že postupem času dostává více prostoru Willi.
- Abych docílila Kopfrkinglovy proměny, potřebovala jsem právě postavu Williho. Protože Kopfrkingl je ve své podstatě předurčený k tomu, aby jej nějaká autorita zformovala či zdeformovala ke svému obrazu.²⁴⁶

Zároveň jsem měla na paměti, že pokud postava v rozhlase dlouho nemluví, posluchač zapomene, že se v prostoru vůbec nachází. V replikách Karel Kopfrkingl často jednotlivé postavy oslovuje jménem či nějakým přívlastkem, což pomáhalo k jejich „připomenutí“ posluchačům, zároveň jsem je však do „dialogu“ občas musela vsunout, aby alespoň někdy zareagovaly, na něco se zeptaly... Váhala jsem, aby tyto přidané promluvy nebyly zbytečné a nebylo to jen „slovo pro slovo“, nicméně jsem se snažila postupovat co nejvíce v duchu Fuksova *Spalovače mrtvol* a zobrazit Kopfrkinglovu monologičnost a zároveň vyhovět rozhlasovému médiu.

Jako ukázkou můžeme použít rozhovor mezi novým zaměstnancem krematoria, panem Dvořákem a Karlem Kopfrkinglem. V próze Dvořák neřekne téměř ani slovo:

245 GILK, Erik. „Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby.“ LJUBKOVÁ, Marta, ed. (Ladislav Fuks), *Spalovač mrtvol*. Praha: Národní divadlo, [2016]. ISBN 978-80-7258-597-7, s. 34.

246 KOPANĚVOVÁ, Galina. „Metamorfóza pana Kopfrkingla“. *Film a doba*. 1969, ročník XV, číslo 5, s. 235.

Vyšli na chodbu a pan Dvořák se nesměle zeptal, zda si smí zapálit cigaretu.

„Samozřejmě,“ kývl pan Kopfrkingl, „proč byste nesměl. Nejsme v kinu ani v nemocnici, jsme uprostřed ohně. Jen, pane Dvořák, kuřte, když vám to udělá dobře. Děkuji,“ poděkoval vlídně za nabízenou cigaretu, „já nekouřím. Také nepiji, jsem abstinent. Ale kdybyste si myslil, že by vám sklenka něčeho pro začátek pomohla, klidně se, pane Dvořák, i napijte. My abstinenti musíme mít rozum a pochopení,“ usmál se pan Kopfrkingl vlídně a pak začal Dvořákovi vykládat Chrám smrti. „Tenhle mikrofon,“ řekl, ukazuje na mikrofon, který se černal na bílých kachlíčkách, „ten je tu proto, abychom slyšeli průběh z obřadní síně. Průběh z obřadní síně, pane Dvořák, poslouchat můžete, uslyšíte krásné řeči a vznešenou hudbu. Máte rád hudbu, pane Dvořák?“ zeptal se, a když mladík, sypaje si popel z cigarety do dlaně, kývl, pan Kopfrkingl řekl: „To je, pane Dvořák, dobře. Citliví lidé hudbu zpravidla milují. Chudáci, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta či Liszta. Nepocházíte snad z příbuzenstva Antonína Dvořáka, autora Čerta a Káči, Šelmy sedláka, Rusalky“, a když pan Dvořák zavrtěl hlavou, pan Kopfrkingl omluvně řekl (...) ²⁴⁷

Zde je ukázka scény z mé dramatizace, do níž jsem Dvořákovy repliky dopsala. Snažila jsem se, aby Kopfrkingl měl v dialogu patřičně vedoucí roli a Dvořák do něj vstupoval co nejméně — a když, tak velmi zdrženlivě, opatrně a uctivě:

Dvořák: *Mo-mohu si prosím zapálit... cigaretu?*

KK: *Samozřejmě, proč byste nesměl.*

Nejsme v kinu ani v nemocnici, jsme uprostřed ohně.

Jen, pane Dvořák, kuřte, když vám to udělá dobře.

slabá hudba

KK: *Tenhle mikrofon je tu proto, abychom slyšeli průběh z obřadní síně.*

Průběh z obřadní síně, pane Dvořák, poslouchat můžete, uslyšíte krásné řeči a vznešenou hudbu.

Dvořák si pobrukuje melodii

KK: *Máte rád hudbu, pane Dvořák?*

Dvořák: *Ano, ano, pane Kopfrkingl.*

247 FUKS, Ladislav, POHORSKÝ, Miloš, ed. Spalovač mrtvol. Vyd. 6., V EMG 3. Praha: Odeon, 2013, s. 35-36.

*KK: To je, pane Dvořák, dobře.
Citliví lidé hudbu zpravidla milují.
Chudáci, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta či Liszta.
Nepocházíte snad z příbuzenstva Antonína Dvořáka,
autora Čerta a Káči, Šelmy sedláka, Rusalky...*

*Dvořák: Bohužel ne, pane Kopfrkingl,
ale Dvořákovu hudbu mám rád.
Ne však kvůli jménu.*

Můžeme si povšimnout, že jednotlivé repliky rozdělují na více řádků. Je to jak pro přehlednost, tak především kvůli rytmu slov a jednotlivých vět. To bylo pro text, který je v zásadě monologický, velmi důležité.

Karel Kopfrkingl zároveň velmi dobře a přesně popisuje prostory i lidi kolem sebe. Slovy je dokáže velmi přiblížit, a proto nebylo potřeba uměle dostávat do dialogů informace, kde se postavy právě nachází, kam jdou atd. Vše už bylo přímo v jeho monolozích. Na jejich pravdivost se však není radno vždy spolehnout. Působí Fuksova vypravěčského umění tkví v tom, že slova, věty i scény skrývají ještě něco jiného, než se na první pohled zdá. To můžeme podle Miloše Pohorského nazvat ironií, nebo ještě lépe sarkasmem.²⁴⁸ Zdá se, že v životě Lakmé a Karla vládne pohoda, mír a spokojenost — aby ne, mají velký, krásný byt, slušný příjem, Karel je řádný manžel a Lakmé se stará o domácnost a o děti... Jenže tyto řeči a ani úsměvy nelze brát vážně: manželství Romana a Marie, jak se manželský pár doopravdy jmenuje, sice trvá dvacet let, ale jejich život jistě není pouze blažený. Umanutý Kopfrkingl začíná být až posedlý uvažováním o životě a smrti, o duši, co se osvobodí, až když vzlétne do éteru. Do příběhu se plíživě začíná dostávat bezcitnost, zalíbení v trudných představách a jakási fascinace smrtí, která zpočátku není téměř znát. Brzy se však pan Kopfrkingl díky svému příteli Willimu seznámí s hlavními body Hitlerovy politiky, s rasovými ideály a myšlenkou čistoty německé krve. Objeví vyšší cíl svého počínání a díky odbornosti v oblasti smrti a spalování se má možnost stát „vyvoleným“ či „předurčeným“. Tato slova navíc konotují s jeho buddhistickou

248 POHORSKÝ, Miloš. Doslov. In: FUKS, Ladislav, POHORSKÝ, Miloš, ed. *Spalovač mrtvol*. Vyd. 6., V EMG 3. Praha: Odeon, 2013, s. 139.

vírou a knihou o Tibetu, takže Kopfrkingl začne Williho názory mechanicky přijímat a brzy je považovat za vlastní.²⁴⁹

Hlavním tématem této novely je pro mě manipulace a proměna člověka — propadnutí cizím názorům a jejich absolutní přijetí. Kopfrkingl chce podle mého názoru dobro a mír, vraždit je však pro něj přijatelné, protože smrt je pro jeho manželku a děti tou nejlepší volbou v těžké době, kdy nacisté hromadně posílají židy do koncentračních táborů. Toto téma se samozřejmě netýká jen období 30. a 40. let minulého století, ale je stále aktuální. Jak se nechá obyčejný člověk ovlivnit a jak lehké je s ním manipulovat v době strachu, podezírání a netolerance? Toto jsem se snažila akcentovat i ve své drammatizaci.

Knih je rozdělena do patnácti kapitol, které se odehrávají v Kopfrkinglově domácnosti, krematoriu či v exteriéru (zoologická zahrada, zápasště boxu, panoptikum voskových figurín, ulice před kostelem...). Zatímco doma je Karel Kopfrkingl zachycen v kruhu rodinném jako starostlivý a milující otec a partner, v krematoriu je plně zahlcen svými pracovními povinnostmi.²⁵⁰ Tyto dva světy se prolnou v předposlední kapitole, když Kopfrkingl pozve svého syna Miliho na své pracoviště, aby jej zavraždil.

Strukturu novely jsem většinou zachovávala. Několikrát jsem změnila pořadí scén, aby se po krátkém dialogu zas a znovu nestřídala různá prostředí. Z důvodu stopáže, posluchačovy lepší orientace mezi postavami a také větší koncentrace pozornosti přímo na Kopfrkingla a jeho rodinu bylo zapotřebí vypustit také některé vedlejší postavy, např. manželský pár ženy s dlouhým pérem na klobouku a muže s holí. Ti se pravidelně objevují, když si Kopfrkingl vyjde se svou rodinu na procházku a jejich přítomnost vyvolává ponuru atmosféru uzavřeného světa připomínajícího klec.²⁵¹ Veškeré procházky jsem však ve své drammatizaci vyškrtla a rodina se společně schází pouze doma. Vyškrtla jsem také mnohé Kopfrkinglovy kolegy a kolegyně z krematoria — zůstali jen Fenek a Dvořák, mezi které jsem rozdělila mnoho replik Zajíce i Berana. Notně jsem také krátila monology Karla Kopfrkingla a ke konci také monology Williho. Promluvy ostatních postav jsem většinou nechávala ve stejné

249 KOVALČÍK, Aleš. *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 2006. Profily (H & H), s. 96.

250 GILK, Erik. „Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby.“ LJUBKOVÁ, Marta, ed. (Ladislav Fuks), *Spalovač mrtvol*. Praha: Národní divadlo, [2016]. ISBN 978-80-7258-597-7, s. 38.

251 Tamtéž, s. 39.

délce nebo jsem je naopak mírně prodlužovala (především u rodinných příslušníků).

Vypořádat jsem se musela nejen s monologičností Kopfrkingla ve vztahu k postavám, ale také s množstvím jeho vnitřních hlasů, které mají v novele vzestupnou tendenci. Na začátku se objevují poměrně zřídka, a čím více se blížíme ke konci, tím spíše se Kopfrkingl zamýšlí, vzpomíná, komentuje dění, třídí si myšlenky či plánuje. To se projevuje především ve scéně se žebráním před židovskou radnicí či také u doktora Bettelheima. Kopfrkingl v těchto scénách mluví jak navenek k postavám, tak k sobě samému. Měla jsem strach, aby výsledek nebyl zmatený a posluchač se v záplavě Kopfrkinglových slov jak neztratil, tak neunudil. Klíč k tomuto problému však našel až Aleš Vrzák, jehož forma monologů zaujala natolik, že se rozhodl ji akcentovat.

Musela jsem si také vybrat, které z hojně opakovaných a zdůrazňovaných informací a motivů (dívka v černých šatech s límečkem, abstinence, hudba, zvířecí jména či jména hudebních skladatelů...) objevujících se napříč v celém díle, zanechám a které vypustím. Podle Miloše Pohorského jde ve *Spalovači mrtvol* o jakési zrcadlové bludiště. *„Tváře lidí se vynoří a hned zase zmizí. Slova a motivy se významně opakují a vyvolávají něco nejasného z paměti. Znovu a znovu se míhají a připlétají do cesty. Někdy autor sám upozorňuje, například kurzívou, že bude mít určitý motiv zvláštní význam. Někdy ho tušíme, někdy je obtížné a teprve postupně dešifrovatelný, někdy ho nepochopíme vůbec.“*²⁵² Z tohoto „bludiště“ jsem se rozhodla zachovat samozřejmě motivy smrti, dále hudební narážky, zdůrazňování abstinence a nekuřáctví a také knihu o Tibetu. Tento motiv jsme však ve spolupráci s dramaturgyní Zuzanou Vojtíškovou velmi potlačily.

Zuzaně Vojtíškové jsem text nabídla již v roce 2015, intenzivně jsme na něm však začaly pracovat až na konci roku 2016. Myslím, že nejdůležitější bylo, že jsme se spolu shodly na akcentování tématu manipulace a proměny člověka. Sama Vojtíšková v rozhovoru s Janem Hergetem uvedla: *„Nejdůležitější je najít v příběhu téma, které vás zajímá. V našem případě je to proměna člověka. Kopfrkingel sleduje ve svém životě krásu, jaká se nám třeba může zdát bizarní, ale pro něj to krása je. Kopfrkingel chce pomáhat lidem. V zájmu své snahy, jejímž výsledkem má být v jeho očích krásu, se ale on sám promění v odpudivé*

252 POHORSKÝ, Miloš. Úzkostný sen Ladislava Fukse o panu Kopfrkinglovi. Impuls 2, 1967, č. 10, s. 735.

zvíře. Silné je pro nás také téma manipulace, jejímž výsledkem je cesta dlážděná sic dobrými úmysly, ale vedoucí do pekla."²⁵³

Její hlavní připomínky k první verzi textu byly následující:

- *Držet se čistě tématu, jak se dobře volenou manipulací může proměnit "mírumilovný" člověk ve zvíře a jak se jeho představa o tom, že musíme zmírňovat zlo, vyvine, kam až ho dovede. A všechno, co v textu bude zůstávat, podřídí tomuto náhledu.*
- *Značně potlačit nacistické reálie, protože naše interpretace nebude o druhé světové válce a Židech. Není tedy potřeba zdůrazňovat to, co by bylo jen kulisou.*
- *Zvážit úlohu vnitřního hlasu, který je vzhledem ke druhé půlce potřeba, zároveň v první půlce nemá příliš smysl a je možné se bez něj vlastně obejít. Vyvážit jej či ho přidávat postupně s vývojem postavy.*
- *Ke knize o Tibetu se stavět jako k pojmu, určité metě. Není nutné z ní citovat.*
- *Dopsat repliky do hromadných scén, aby bylo jasné, co hlasy říkají, a režisér to nemusel vymýšlet s herci ve studiu.*
- *A samozřejmě text krátit, aby se vešel do stopáže šedesáti minut.*²⁵⁴

Mým úkolem bylo zkrátit tuto verzi o přibližně pětinu. V první fázi jsem si musela určit, které motivy, vedlejší postavy a okolnosti budou pro tuto dramaturgii zbytečné a kterým naopak budu přikládat větší důležitost a význam. Díky tomu jsem se lépe držela hlavního tématu a soustředila se na to, aby byl text co nejvíce aktuální. Vojtíšková neměla žádný problém s dramatickými situacemi či fungováním dramaturgie jako celku, šlo především o koncentrování a sevření tématu.

Další spolupráce se vyvíjela v podobných intencích, kdy jsme prohlubovaly výše zmíněné body a hledaly, jaké části bychom mohly ještě vyškrtnout, aby se text vešel do stopáže, ale zároveň z „Fukse něco zbylo“. V posledních fázích jsme například vyškrtnuly pana Janáčka, Zinina přítele, který přišel na oslavu narozenin ke Kopfrkinglovým domům. Nyní je v textu pouze zmínka, že v místnosti sedí

253 HERGET, Jan. „Spalovač mrtvol promluví poprvé z Českého rozhlasu. Jak vznikala inscenace?“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/spalovac-mrtvol-promluvi-poprve-z-ceskeho-rozhlasu-jak-vznikala-inscenace-7183217>

254 Volně citováno z emailové komunikace se Zuzanou Vojtíškovou. Archiv Lenky Veverkové.

u stolu (stejně jako Zininy kamarádky Lála a Lenka spolu s Janem Bettleheimem).

Po dvou měsících jsme dramaturzi ukázaly režiséru Aleši Vrzákovi, který k ní měl jen drobné připomínky (dopsání některých replik pro přehlednost situace, doplnění hudebních a zvukových motivů či pozměnění místa, kde se scéna odehrává) a diskutoval s námi především herecké obsazení – nakonec se pro hlavní roli rozhodl oslovit Davida Novotného, pro roli Williho Ivana Trojana, Lakmé ztvárnila Ivana Uhlířová a Ernu Petra Špalková.

Právě Vrzák přišel s nápadem zdůraznit vnitřní svět a vnitřní hlas Karla Kopfrkingla a ponořit se tak hlouběji do jeho myšlenek a úvah. Vymyslel princip, kdy se určité věty natočí s Davidem Novotným dvakrát – jednou přímo v situaci, nahlas a otevřeně, např. v rozmluvě k další postavě, a podruhé jako vnitřní hlas – tiše a velmi intimně, skoro šeptem a pomaleji. Tyto věty pak spolu buď přímo prolínal, nebo je v rámci jedné scény i několikrát střídal. Posлуhač je díky tomu stále znejistňován, co Kopfrkingl říká „doopravdy“ a co si pouze myslí.

*„Aleš Vrzák nebudoval přesnou psychologii postav, jejich promluvy jsou téměř až monotónní, šlo mu však o vnitřní pravdivost a sílu jednotlivých charakterů a o vytvoření svébytné atmosféry, která nabývá postupně, jak se proměňuje myšlení Karla Kopfrkingla,“*²⁵⁵ popisuje Zuzana Vojtíšková Vrzákovu práci s herci.

Výjimečnou a zcela zásadní roli hraje kromě hereckých výkonů zvuk a hudba, kterou vytvářel Ladislav Železný. Celý jeho hudební design zesiluje náladu a jednotlivé zlomové okamžiky celé hry a nabízí obrazy a významy, jež jsou až v druhém plánu za základním příběhem. Podle Vojtíškové zní rozhlasový *Spalovač mrtvol* jako „zvukově hudební balada“²⁵⁶ a pro Jana Hergeta je zvukový design hry rovnocenným partnerem základnímu příběhu.²⁵⁷

255 HERGET, Jan. „Neviditelné herce Spalovače mrtvol musí v absolutním tichu fascinovat bas z Donizettiho“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/neviditelne-herce-spalovace-mrtvol-musi-v-absolutnim-tichu-fascinovat-bas-z-7183406>

256 VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana. „Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/dvojka/stream/zprava/ladislav-fuks-spalovace-mrtvol--1769387>

257 HERGET, Jan. „Vana, plynový hořák i praskající vinyl. Zvukový designér Spalovače mrtvol na ně „hraje“ virtuózně“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/vana-plynovy-horak-i-praskajici-vinyl-zvukovy-designer-spalovace-mrtvol-na-ne-7183382>

Se zvukovými efekty nepracoval Železný realisticky, spíše jimi celou inscenaci rytmizoval. Například ve scéně, kdy Willi vezme Kopfrkingla s Milim na box udávají rytmus kroky, k nim se přidává ženský smích, hlášení, cinknutí zvonu, šum lidí, hudba a hlasy herců. Mezi další použité zvuky patří například hořící plynový hořák, praskání gramodesky či přejíždění prstů po litinové vaně napuštěné vodou. Tyto zvuky navozují stísněnou a strašidelnou atmosféru. „Zvuk a hudba, mají tu neuvěřitelnou schopnost, že umí vyvolávat obrazy. Nevím, jestli to funguje zpětně, že obrazy můžou vyvolávat nějaký zvuk, ale ta schopnost zvuku obrazy vyvolávat, je pro mě osobně fatální,“²⁵⁸ tvrdí Železný.

V rozhlasovém scénáři jsem při popisování zvuků či hudebních motivů vycházela ze samotné knihy. V textu tedy najdeme např. „klepání psacího stroje“, „cinkání mincí“, „ťukání skleniček“. Již při psaní jsem však počítala s tím, že mnou předepsané zvuky hudební designer ve spolupráci s režisérem nebude dodržovat. Psala jsem je především pro orientaci, co se ve scéně děje. Podívejme se na ukázkou ze scény v krematoriu, kam vzal pan Kopfrkingl Miliho:

*KK: Vida ta tyč tady.
 Pan Dvořák ji chtěl odstranit.
 A já jsem říkal...
 Že jí ještě někdy...
 budeme potřebovat.*

Mili: (poděšený vzdech)

*KK: Ty se, Mili, bojíš,
 já nevím, po kom to máš.*

zvuky vytahování hřebíků.

*Ukážu ti tuhle rakev
je zatlučená, protože se už nebude otvírat.
Je to pan Ernst Wagner, SS Sturmbannführer...
Měl rád národ a hudbu,
bude pohřben za zvuků Wagnerova Parsifala.
Koukni, tenhle pan Wagner je čistokrevný Němec.
Žádná změkčilá, zženštilá duše... čistý původ.
Má rakev, jaká má být, dost vysokou a širokou...*

258 HERGET, Jan. „Spalovač mrtvol v rozhlase. Uslyšíte plynový hořák, litinovou vanu i praskání vinylu“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/spalovac-mrtvol-cesky-rozhlas-ruchar-rozhlasova-hra_1711161326_ako

Co, Mili, aby sis lehl k němu?

Lehl k němu a v pondělí ses s ním za zvuků toho Parsifala roztavil?

Rány kovovou tyčí do hlavy, strkání do rakve

Mili: Tatínku! Ne!

KK: Mili! No tak!

ticho

KK vnitřní hlas: Smrt sblíží. V lidském popelu není rozdíl.

Ve výsledku však tyto zvuky posluchač neuslyší. „Pro mě ten zvuk (zvuk vytahování hřebíků, pozn. autorky) ale žádný dramatický obraz nevytvářel. Nepoužil jsem ho. Herecká interpretace postavy chlapce, který před smrtelnou ranou jen řekne „Tatínku“, byla tak dokonalá, že víc nebylo třeba,”²⁵⁹ vysvětluje Železný, který pro tuto scénu vytvořil napínavou a tajemnou zvukovou plochu postupně se skládající z rytmizovaných kroků, zesilujícího se hučení a šeleštění, a klasické hudby, která činí daný okamžik jaksi slavnostní a krásný. Následuje tupý zvuk a ozývá se elektronická hudba, do níž Kopfrkingl vnitřním, velice klidným hlasem reflektuje své pocity z toho, co právě udělal.

Železný dále například zkresluje hlas postav megafonem, když říkají něco důležitého či například „hlásí svou pravdu“, využívá mnohých klasických hudebních skladeb,²⁶⁰ ale také současných elektronických písní. Do hry dále zasazuje rytmizované tikání hodin, meditativní, buddhistické „óm“ či například zvuky zvířat. Vše však využívá obrazivě a podtrhuje tak to, na co se soustředují všechny ostatní složky rozhlasové hry — klíčové momenty vývoje osobnosti Karla Kopfrkingla.

259 HERGET, Jan. „Spalovač mrtvol v rozhlase. Uslyšíte plynový hořák, litinovou vanu i praskání vinylu“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/spalovac-mrtvol-cesky-rozhlas-ruchar-rozhlaseva-hra_1711161326_ako

260 Železný využil jak „předepsaných“ hudebních motivů, např. od Leoše Janáčka, Antonína Dvořáka či Richarda Wagnera a Gaetana Donizettiho, tak od Ludviga van Beethovena aj.

5. Závěr

„Strach a soucit lze vyvolat hrou na jevišti, ale také přímo zakomponováním událostí [...] Děj má být totiž sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pociťoval nad těmi příběhy hrůzu a lítost; tak asi bude člověku, který naslouchá báji o Oidipovi.“²⁶¹

Citátem z Aristotela začínala má první kapitola o diegezi a mimezi, v závěru budu s Aristotelem také končit. Již tehdy mu totiž bylo jasné, že uměleckého zážitku lze docílit pouhým slyšeným slovem. Zároveň také naznačil spjatost mezi dramatickým a vyprávěným.²⁶²

Předávání příběhů z generace na generaci je důležitou součástí našeho světa. Ať tomu budeme říkat storytelling nebo vyprávění, jedno je jisté – potřebujeme vypravěče, který nám příběh zprostředkuje, příběh samotný a posluchače, jenž jej vyslechne. Skrze příběhy můžeme vzdělávat, bavit, dojímat, vychovávat, měnit hodnotové postoje, sdělovat své vlastní zážitky a zkušenosti... Rozhlas má velkou výhodu, mnohdy však považovanou za nevýhodu, a to je absence obrazu. Díky ní si každý posluchač může obsah vypravěčova sdělení představovat individuálně ve své fantazii, a tím jej k sobě lépe vztáhnout.

Divadelní teoretici jsou po vzoru Růta přesvědčeni o tom, že rozhlas má k lyrice a epice, narátorskému přístupu vypravěče příběhu, diegezi, blíže než k předvedení příběhu jeho napodobením, tedy k mimezi. Přesto se však rozhlasoví tvůrci snaží o nalezení takového mimetismu, jenž by posluchači zprostředkoval plnohodnotný dramatický vjem. *„Nejrůznější postupy při rozhlasových adaptacích, původně divadelních klasických dramát, se pokoušejí scénickou mimezi proměnit v mimezi radiofonní, ve většině případů, ať chceme, či nechceme, je to jen více, či méně obratné nahrazování scénického časoprostoru časoprostorem auditivním,“²⁶³* píše Jan Vedral ve článku nazvaném *Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby*.

261 ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přel. M. Mráz. Praha: Svoboda, 1996. 8. vyd., s. 62.

262 PERKNER, Stanislav. *Řeč dramatu. 2. Umění vnímat umění. Film a televize*. Praha: Horizont, 1988, s. 215.

263 VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 33.

V tomto článku se také zamýšlí nad smyslem adaptace klasických děl v dnešní době. Zatímco je velká část této úvahy plná pochyb a návodných otázek, na které se už už chce odpovědět, že to žádný smysl nemá a mít nebude, protože všechno už bylo jednou natočené nebo napsané, na konci autor mnoha rozhlasových a divadelních verzí (*Mistra a Markétky, Fausta, Pěny dní, Cest pana Gullivera, Kamenu a bolesti...*) dochází ke zjištění, že vyprávění příběhů a jejich neustálé připomínání smysl má: „*Skládání událostí do příběhů, jejich spojování v časové a příčinné ose, jež odhaluje jejich propojenost, je nástrojem k tomu, jak odhalit smysl skrytý za událostmi a dát tak smysl a hodnotu vlastnímu bytí. Jsou to teprve sdílené či zakoušené příběhy, které z jedinců vytvářejí společnost.*“²⁶⁴

V této diplomové práci jsem se snažila zodpovědět obecné otázky převedení původně vyprávěného či dramatického textu určeného ke scénickému provedení do auditivní formy. Vše začíná již u dramaturga, který (mnohdy s ve spolupráci s autorem úpravy) vybírá titul a následně na něm pracuje společně s režisérem a hudebním designerem. Ačkoli nové technologické postupy (způsoby záznamu a střihu, stereofonie, digitální záznam a postprodukce) umožňují tento úkol řešit různými způsoby, problematika přenášení příběhů zůstává stále středobodem auditivního dramatického umění a žádá si vždy a pokaždé jedinečné tvůrčí řešení konkrétního díla.

²⁶⁴ VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 33.

Použité zdroje

Seznam literatury

- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přel. M. Mráz. Praha: Svoboda, 1996. 8. vyd. ISBN 80-205-0295-5.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6.
- CASTLE, John a Arthur HAILEY. *Let do nebezpečí*. Přeložil Vladimír Müller. Praha: Svoboda, 1992. Omnia (Svoboda).
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání (v AMU první). Praha: NAMU, 2016.
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.
- ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. Vyd. 17. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1965.
- FUKS, Ladislav, POHORSKÝ, Miloš, ed. *Spalovač mrtvol*. Vyd. 6., V EMG 3. Praha: Odeon, 2013. ISBN 978-80-207-1470-1.
- GENETTE, Gérard. „Hranice vyprávění“. In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací z francouzského strukturalismu*, Brno: 2002.
- GILK, Erik. „Spalovač mrtvol v kontextu Fuksovy prozaické tvorby.“ In: LJUBKOVÁ, Marta, ed. (*Ladislav Fuks*), *Spalovač mrtvol*. Praha: Národní divadlo, 2016.
- HENKE, Josef. „Proměna Franze Kafky stereofonně“. In *Československý rozhlas*, roč. XXXIV, 53/1967 (25. – 31. 12. 1967).
- HENKE, Josef. „Ticho v rozhlasovém vysílání.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001.
- HLAVNIČKA, Josef. Problémy k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry. In: *Dramaturg v rozhlase: možnosti přístupů k jedné ze specifických oblastí rozhlasové tvorby*. Praha: Čro, 1980.
- HORČIČKA, Jiří. O rozhlasové tvůrčí metodě. In: VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- HORŮINEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
- HORŮINEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.

- HNILÍČKA, Přemysl. „Divadlo a rozhlas.“ In: *Svět rozhlasu*. Bulletin o rozhlasové práci, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014.
- HUWILER, Elke. Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*. 2005, roč. 1, č. 3.
- JANOUŠEK, Pavel. „Dramatizace.“ In: Milan Zeman (ed.): *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989.
- JANOUŠEK, Pavel. „Interní subjekt autora v dramatu.“ In: *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a svatovou literaturu Akademie věd České republiky, 1993.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, ISBN 80-86762-00-9.
- JEŽKOVÁ, Alena. *Dračí polévka*. Praha: Albatros, 2011.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. Dramatizace je ,in'! *HOST*, 2012, roč. XXVIII, č. 4.
- KAFKA, Franz. *Proměna*. Praha: Odeon, 1990.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. „Metamorfóza pana Kopfrkingla“. *Film a doba*. 1969, ročník XV, číslo 5.
- KOVALČÍK, Aleš. *Tvář a maska: postavy Ladislava Fukse*. Vyd. 1. Jinočany: H & H, 2006. Profily (H & H).
- LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Studijní oddělení Českého rozhlasu, 1964.
- NAVRÁTIL, Karel. *Čtrnáct kapitol o rozhlase*. Praha: Literární akademie, 2006. ISBN 80-86877-04-3.
- MANDEL, Petr. „Hudba jako zvuk, zvuk jako hudba.“ In: *Svět rozhlasu*. Bulletin o rozhlasové práci, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Dialog a monolog.“ In: *Listy filologické / Folia philologica*, Roč. 67, Čís. 3/4 (1940).
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: Oikoymenh, 2005, ISBN: 80-86005-28-3.
- PEKÁREK, Hynek. „Několik pohledů na adaptace klasického dramatu v ČRo od roku 1990 do dnešních dnů. Vojcek.“ In: *Svět rozhlasu*. Bulletin o rozhlasové práci, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014.

- PERKNER, Stanislav. *Řeč dramatu. 2. Umění vnímat umění. Film a televize.* Praha: Horizont, 1988.
- POHORSKÝ, Miloš. Úzkostný sen Ladislava Fukse o panu Kopfrkinglovi. *Impuls* 2, 1967, č. 10.
- RATAJ, Michal. „Zvuk, ruch, hudba.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 6. Praha: Český rozhlas, 2001.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry.* Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936.
- RŮT, Václav. „Rozhlasová forma a rozhlasový posluchač.“ In: *Slovo a slovesnost.* Ročník 2 (1936), číslo 4.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění.* Olomouc: Univerzita Palackého, 1976.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce.* Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-531-4.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. „Rozhlasovost prózy Karla Poláčka.“ In: *Na křižovatce umění: sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského*, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973.
- ŠULAJOVÁ, Iva. „Dramatizace jako teoretický problém.“ *Divadelní revue.* 2004, roč. XV, č. 4.
- ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In: *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity Q 7.* Brno: Masarykova univerzita, 2004.
- VEDRAL, Jan a Jan VEDRAL. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér.* Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, ISBN 80-86151-83-2.
- VEDRAL, Jan. „Klasické drama ve vysílání rozhlasu veřejné služby.“ In: *Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci*, č. 31. Praha: Český rozhlas, 2014, s. 31.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo.* Brno: Host, 1999. ISBN 8086055604.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Dramatický text jako součást divadla.* Slovo a slovesnost. 1941, roč. 7, č. 3.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek.* Praha: Československý spisovatel, 1990.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění.* 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 8085883937.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování v době všeobecné scénovanosti: (úvod do scénologie).* Praha: KANT, 2012. Disk (Akademie múzických umění v Praze).

Diplomové práce

BOJDA, Tomáš. *Rozhlasové herectví. Příkladová studie - Viktor Preiss*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2017.

NÁDVORNÍKOVÁ, Anna. *Auditivní dramaturgie literárních děl v komerčních vydavatelstvích mimo Český rozhlas*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2017.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramaturgií literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2012.

ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Zvuková podoba české rozhlasové detektivky po roce 1989*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2017.

SOLDÁN, Tomáš. *Rozhlasová režie Jiřího Horčičky*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011.

ŠUBRTOVÁ, Olga. *Rozhlasová dramaturgie*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001.

ZÁLEŠÁKOVÁ, Tereza. *Inscenační historie Války s mloky*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2015.

Internetové zdroje

HERGET, Jan. „Spalovač mrtvol v rozhlase. Uslyšíte plynový hořák, litinovou vanu i praskání vinylu“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z:

https://www.irozhlas.cz/kultura/hudba/spalovac-mrtvol-cesky-rozhlas-ruchar-rozhlasova-hra_1711161326_ako

HERGET, Jan. „Neviditelné herce Spalovače mrtvol musí v absolutním tichu fascinovat bas z Donizettiho“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z:

<https://radiozurnal.rozhlas.cz/neviditelne-herce-spalovace-mrtvol-musi-v-absolutnim-tichu-fascinovat-bas-z-7183406>

HERGET, Jan. „Vana, plynový hořák i praskající vinyl. Zvukový designér Spalovače mrtvol na ně „hraje“ virtuózně“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018]

Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/vana-plynovy-horak-i-praskajici-vinyl-zvukovy-designer-spalovace-mrtvol-na-ne-7183382>

MÍŠKOVÁ, Gabriela. *Prezident (Český rozhlas Vltava). Rozhlasová hra k volbě prezidenta*. In web Nadivadlo, 12. 2. 2018. Dostupné z:

<https://nadivadlo.blogspot.com/2018/02/miskova-prezident-cesky-rozhlas-vltava.html?sref=fb>

THURBER, Jon (November 26, 2004). „Arthur Hailey, 84; Bestselling Author of 'Hotel,' 'Airport'". Los Angeles Times. Retrieved February 10, 2017. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2004/nov/26/local/me-hailey26>

VOJTÍŠKOVÁ, Zuzana. „Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol“ [online] 2017 [cit. 10. 7. 2018] Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/dvojka/stream/_zprava/ladislav-fuks-spalovac-mrtvol--1769387

Rozhlasové hry a četby

ČAPEK, Karel. *Válka s mloky*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1958, režie: Jiří Horčíčka.

FUKS, Ladislav. *Spalovač mrtvol*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Aleš Vrzák.

HAILEY, Arthur. *Let do nebezpečí*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1980, režie: Jiří Horčíčka.

HAPLOVÁ, Barbora. *Podvodníci*. [Rozhlasová četba]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Vít Vencel.

JANDÁČKOVÁ, Kasha. *Ve dne v noci*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Kasha Jandáčková.

JEŽKOVÁ, Alena. *Dračí polévka*. [Rozhlasová četba]. Praha: Český rozhlas, 2016, režie: Martina Schlegelová.

KAFKA, Franz. *Proměna*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1967, režie: Josef Henke.

SCHWARZOVÁ, Eva: *Čáry máry*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2015, režie: Apolena Novotná.

VANĚK, Jiří. *Já, mé druhé já a já a*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Adam Svozil, Kristýna Kosová.

Příloha č. 1: Dramatizace Spalovače mrtvol

ČESKÝ ROZHLAS – Výroba

Tvůrčí skupina Drama a literatura: vedoucí Kateřina Rathouská

Slovesný dramaturg: Zuzana Vojtíšková

Režie: Aleš Vrzák

vys.: 17. 11. 2017

čas: 20:00

Český rozhlas Dvojka

.....

NEDĚLNÍ HRA

SPALOVAČ MRTVOL

Dramatizace novely Ladislava Fukse z roku 1967 o jemném a milém člověku, abstinentovi a nekuřákovi Karlu Kopfrkinglovi, zaměstnanci krematoria.

Dramatizace Lenka Veverková.

Zvukový mistr: Stanislav Abrahám. Hudba a zvuková spolupráce Ladislav Železný. Produkce: Dramaturgie Zuzana Vojtíšková. Režie Aleš Vrzák.

Osoby a obsazení: Karel Kopfrkingl (David Novotný), Marie Kopfrkinglová (Ivana Uhlířová), Willi Reinke (Ivan Trojan), Erna Reinkeová (Petra Špalková), Zina (Marta Falvey Sovová), Milivoj (Jan Köhler), Dvořák (Kamil Halbich). Dále účinkují Jaroslav Achab Haidler (doktor Bettelheim), Zdeněk Maryška (Boehrmann), Dušan Sitek (Fenek) a Libor Vacek (řečník).

Natočeno v roce 2017.

Premiéra 17. 11. 2017

1 ZOO

Řev leoparda a výkřik Lakmé

- KK: *Něžná*, tak jsme zase zde.
Zde na tom drahém, požehnaném místě,
kde jsme se před sedmnácti léty seznámili.
Jestlipak si, Lakmé, vůbec ještě vzpomínáš, před kým to bylo?
Ano, před támhletím leopardem.
Tak se mi zdá, Lakmé, že se tu za těch sedmnáct let nic nezměnilo.
Podívej, i támhleten had v rohu je tu jako tenkrát.
Podívej, i to zábradlí je zde.
Všechno jako tenkrát před sedmnácti léty.
Jen snad až na toho leoparda. Ten tehdejší už asi bude v Pánu.
No a vidíš, *drahá*, pořád mluvíme o laskavé přírodě,
milosrdném osudu, dobrotivém bohu...
vážíme a soudíme jiné, vytýkáme jim to a ono...
Ale jací jsme my sami?
Jestli my sami jsme laskaví, milosrdní, dobří...
Já mám pořád pocit, že pro vás dělám strašně málo...
Lakmé: *Nám se snad, Romane, špatně nevede...*
Máme velký, krásný byt, klidně se starám o domácnost, o děti...
KK: *Nevede. Tvou zásluhou, dráhá.*
Ale co jsem udělal já?
Snad jen ten náš byt jsem zařídil,
a i když je to byt krásný,
tak to je, co jsem udělal, všechno.
Zinušce je šestnáct, Milivoji čtrnáct,
jsou právě ve věku, kdy nejvíc potřebují,
a já se musím o vás starat, je to má svatá povinnost.
Přišel jsem na to, jak rozmnožit vedlejší příjem...

2 DOMA

Zvuk vybalování, šustění

- KK *Koupil jsem ti, nebeská, obrázky.*
Aby náš domov byl ještě nádhernější.
Lakmé: *A poukázal jsi již panu Strausovi [Štrausovi] provizi?*
KK: *To víš, že ano, dráhá,*
poukázal, a ne třetinu, jak jsem mu slíbil, ale rovnou polovinu.

Zbavil jsem se představy, že ho šidím,
a jeho jsem asi příjemně překvapil.

Lakmé: Když myslíš, že se vám to vyplatí...

KK: Vyplatí, *drahá*.
Mám za abonenta patnáct korun,
ale nemohu obcházet lidi jako podomní obchodník,
jak by mi zbyl čas na děti, na tebe...
Pan Strauss má daleko víc možností, když obchází cukrárny,
on může zabíjet dvě mouchy jednou ranou.

Lakmé: Ano, je to jistě dobrý obchodník. Je to *Žid*.

KK: Ty myslíš, *drahá*?
Jméno o tom nesvědčí.

Lakmé: Jména nic neznamení.
Vždyť sám víš, jak se dají měnit.
Mně říkáš Lakmé místo Marie,
a sám chceš, abych ti říkala Romane místo Karle.

KK: Protože jsem romantik a mám rád krásu, *drahá*.
Děti jsou doma?

Lakmé: Zina je na klavíru a Mili s Janem Bettelheimem.

KK: To jsem velmi rád.
Jan Bettelheim je hodný, spořádaný hoch,
když s ním Mili je, může být jen někde poblíž.
Jan nejde dál než k mostu.
A také se dobře učí, má rád hudbu, nepije, nekouří...
Ale teď... Kam ten nádherný obraz pověsíme?

Lakmé: Co třeba do koupelny?

KK: Víš, *drahá*...
Mám vskutku koupelnu za nejkrásnější.
Ta naše krásná, líbezná koupelna se zrcadlem,
vanou, ventilátorem a motýlem na zdi...
Mám ji rád, ale sem, *drahá*,
sem by se spíše hodila nějaká kytice nebo akt.
Toto je portrét.
Dokonalý tisk dokonalého gentlemana.
Je to Louis Marin, profesor na Collège des sciences sociales,
pozdější generální zpravodaj rozpočtový a poslanec.

Lakmé: Ale zde stojí jiné jméno...
KK: Ovšem, *nebeská*,
je to nikaragujský prezident Emiliano Chamorro.
Ale to nic, *drahá*. Bude to Louis Marin.
Jméno na paspartě zakryjeme proužkem papíru.
Krásná exotická tvář může být ozdobou jídelny.
Když člověk při jídle vidí ušlechtilé tváře, líp mu chutná.
Dáme ho...
Dáme ho semhle k oknu.

zvuk dveří, kroky

ZINA: Otče, tys koupil obraz!
KK: Koupil jsem obraz, *krásná*,
z našeho prvního rozšířeného příjmu.
Koupil jsem ho, aby byl náš byt ještě nádhernější.
Je to náš domov.
Jaké to dnes bylo na klavíru, Zininko?
ZINA: Ach ano, ano, etudu jsem musila opakovat,
divže mi babka neklepala dřívkem přes prsty.
KK: Ale Zinuško, nemluv tak,
neříkej paní profesorce babka. Je to starší dáma.
Nesmíme nikomu ublížit ani myšlenkou.
Jdi raději cvičit, *sličná*,
ať se večer potěšíme klavírem.
Mají přijít Reinkeovi.

3 návštěva

šustění novin, listování

KK: Ženatí mužové mají podle statistiky delší věk.
Máme to dobré, Willi, to musíme poděkovat našim drahým dámám.
(*s plnou pusou*) Nebýt jich, umírali bychom dříve!

smích všech přítomných

KK: Tadyhle: Trosečník života žije v prasečím chlívku. Na náklad obce.
A tuhle: třaskavá kulička vybuchla chlapci v ústech.
Osmiletý... to by měl slyšet náš Mili,
je mu sice čtrnáct, ale toulá se rád pořád.
Teď také není doma. To je stále ještě venku?
Lakmé: Je s Janem Bettelheimem [Betlhajmem] nanejvýš u mostu.

- Willi: Bettelheim?
Není to ten lékař, co má dole na domě tabulku?
- KK: Ano. Pan Bettelheim,
Náš dobrý lidumil.
Bydlí přímo nad námi.
- Willi: Vskutku?
Hezký obraz.
Prosím tě, Kárl, kdo to je? To je nějaký váš předek?
- KK: To je bývalý francouzský ministr penzí Louis Marin.
Koupil jsem ho dnes u pana Holého v Nekázance.
Ach jo, Willi,
když si tak vzpomínám, jak jsme rukovali do světové války,
bojovali na frontě, umírali...
ale válka se mi přičí, rád ji nemám.
Na světě má být mír, spravedlnost a štěstí.
- Willi: To z nebe nepadne.
O to se musí bojovat.
Přání a řeči jsou k ničemu, jen činy.
A ty mohou vykonávat jen stoprocentní lidé.
V *jejich* rukou leží spravedlivé uspořádání Evropy,
v rukou méněcenných slabochů ne.
- KK: Vemte si mandle...
- šustění pytlíku a novin**
- Erna: (*čte, ironicky a tvrdě*) Trosečník života žije v prasečím chlívku,
třaskavá kulička vybuchla chlapci v ústech...
co tu je ještě za *důležité* zprávy
á, tuhle: spadl do vařící vody. V Berehově při stříbrné svatbě...
- KK: Jsou to tragédie, paní Erno.
- Willi: (*čte*): Hitler je geniální politik,
který zbavuje stomilionový národ jeho strastí, bídy,
nezaměstnanosti, zajišťuje mu spravedlivé postavení ve světě...
- Erna: Vy jste neviděli letáčky, které vydala SdP? Sudetoněmecká strana?
- Willi: V Československu se tvoří jednotná německá fronta.
Ještě je čas, stojí v jejím letáčku, v takové její přihlášce...
Staň se členem. Bez Hitlera bychom byli na dně.
- Lakmé: Já nevím s tou SdP...

Děti přece chodí do českých škol,
doma se mluví jen česky jako právě teď...

KK: Nikdy jsme u nás německy nemluvili,
mám také samé české knihy...
Naše německá krev...
Vždyť je to kapka.
Vemte si mandle.

Willi: Kapka, (*smích jeho i Erny*) kapka.

Ale člověk se svědomím a srdcem cítí i tu kapku.

Zina začne hrát na klavír nějakou českou melodií – např. Janáčka

Lakmé: To hraje naše Zina...

KK: A jde jí to vsutku krásně.
Jaká je to pravda, že umírá chud,
kdo nepoznal krásu hudby.

Willi: (*netrpělivě*) Tady jde o národ.
Tady trpí a strádá sto miliónů lidí!
Ty pro jednu hloupou třísku v oku nevidíš les.
Nevidíš c e l e k !

KK: Nevezmete si mandle?

Erna: Budeme už muset jít.

Willi: Ano, v osm mám ještě schůzku v německém Casinu s Boehrmannem.
Boehrmann je to vedoucí pracovník SdP,
jede do Berlína k poradě s ministrem Goebbelsem.
Tahle republika stojí naší spáse v cestě.
Ale to bych ti musil dlouho vykládat,
to by byl dlouhý výklad...
Teď budeme muset s Ernou jít.

klepnutí dveří

KK: Jak se daří čarokrásné? (*klidně do hudby*)
Zinuško! Podívej, nenech tu kočku tak trpět,
vždyť má v misce už jen na dně...

zamňoukání, nalévání mléka

4 krematorium

Fenek: Už jste to četl, pane Kopfrkingl? (*šustění novin*)
Angličané nás nutí, abychom henleinovcům ustoupili.
Aby nás tak ještě s tou Francií nechali napospas Němcům,

mám takovou starost...

KK: Jen se nebojte, pane Fenek,
co by nás nechávali napospas Němcům?
Všechno bude dobré.
Říkám to, i když sám mám kapku německé krve,
a má drahá je dokonce Němka po zesnulé matce.
Za původ nikdo nemůže,
mně je to přece jedno.
Já se o politiku nestarám,
mně stačí vidět, že není bída, nespravedlnost a nikdo zbytečně netrpí.

KK *vnitřní hlas*: *Patnáct let vcházím kolem pana Fenka a jeho vrátnice
do Chrámu smrti.
Patnáct let sem takhle vcházím
a nepřestává mě obestírat posvátný cit.
Je to něco podobného jako mé manželství.
Sedmnáct let jsem s Lakmé,
a vzrušuje mě stejně jako první den, když jsme se seznámili
v zoologické zahradě u leoparda,
šťastná lidská láska.
Chudáci, co ji nikdy nepoznali...*

Dvořák: (*opatrně, se strachem*) Do-dobrý den,

KK: Ach, pan Dvořák!
Zdá se, jako byste měl trému.
Ale to nic, zasvěťím vás co nejšetrněji.
Takhle jsme, pane Dvořák, začínali všichni,
jen hlavu vzhůru a žádný strach.
Strach je kromě bídy, závisti a pomluv největší nepřítel lidstva.
Kdyby se lidstvo zbavilo strachu, žilo by mnohem šťastněji.
Tak pojdte.

Dvořák: Mo-mohu si prosím zapálit... cigaretu?

KK: Samozřejmě, proč byste nesměl.
Nejsme v kinu ani v nemocnici, jsme uprostřed ohně.
Jen, pane Dvořák, kuřte, když vám to udělá dobře.

slabá hudba

KK: Tenhle mikrofon je tu proto, abychom slyšeli průběh z obřadní síně.
Průběh z obřadní síně, pane Dvořák, poslouchat můžete,

uslyšíte krásné řeči a vznešenou hudbu.

Dvořák si pobrukuje melodii

KK: Máte rád hudbu, pane Dvořák?

Dvořák: Ano, ano, pane Kopfrkingl.

KK: To je, pane Dvořák, dobře.

Citliví lidé hudbu zpravidla milují.

Chudáci, kteří umírají, aniž poznali krásu Schuberta či Liszta.

Nepocházíte snad z příbuzenstva Antonína Dvořáka,
autora Čerta a Káči, Šelmy sedláka, Rusalky...

Dvořák: Bohužel ne, pane Kopfrkingl,
ale Dvořákovu hudbu mám rád.

Ne však kvůli jménu.

Co znamená tahle ta-tabulka?

KK: Tabulky se, pane Dvořák, nebojte,

je to jakýsi náš časový řád, jakýsi jízdni řád smrti.

Jízdni řád, kterému nikdo neujde,

ledaže se dá pohřbít do země.

První obřad začíná v osm hodin,

každý obřad trvá půl hodiny,

a dokonalá proměna jednoho nebožtíka v popel trvá hodinu

a patnáct minut.

V poledne máme asi tak hodinovou pauzu,

když je hezky, můžete se jít, pane Dvořák, projít na hřbitov.

Dvořák: Jízdni řád smrti...

KK: Ano, jízdni řád smrti, pane Dvořák. Tak tomu říkám já.

Když je nebožtík proměněn,

jeho popel se nasype támhle do těch plechových válců.

Ale duše se tam nedostane,

nevznikla proto, aby byla v plechu, ale v éteru.

Zbavena pout utrpení, osvobozena, osvícena,

podléhá jiným zákonům než zákonům těchhle plechových válců.

Putuje do dalšího těla.

5 u lékaře

Bettelheim: Pojdte dál, pane Kopfrkingl...

KK: Dobrý večer, pane doktore.

Bettelheim: Posadte se,

Nechte paži uvolněnou, pane Kopfrkingl.

Nezatínejte jí.

zvuky v lékařské ordinaci, kovové nástroje, kroky...

KK *vnitřní hlas:* *Kdyby stropy v našem domě byly tenčí, kdyby byly tenčí...
Poznala by má dobrá Lakmé, že ta šlápota zde nahoře je má?
Má dobrá Lakmé nikdy nebyla podezíravá.
Věří stejně jako já, že naše manželství je vzorné
a že nikdy za sedmnáct let, co trvá,
nepřehnal se nad ním jediný mráček.
Naše manželství,
je tak čisté jako nebe nad Chrámem smrti,
když se v něm právě nikdo nespaluje.*

Bettelheim: Negativní, pane Kopfrkingl, jste zdrav.

Máte tyhle zkoušky stále za nutné?

KK: Víte, pane doktore,
říkám stále, že se nestýkám s jinými ženami,
jen se svou nebeskou, a přitom mám strach, nejsem-li nakažen.
Bojím se,
abych nevypadal před vámi jako podvodník nebo hypochondr.
Mám strach z nákazy proto, že pracuji v krematoriu.

Bettelheim: Ale vždyť přece nepřijdete do styku s mrtvými,
nehledě k tomu, že není nákaza možná.

KK: Víte, pane doktore,
jsem *citlivý*.
Dělám to pro klid svědomí.
Jsem abstinent, nepiji, nekouřím,
a měl-li bych ublížit ženě takhle, musil bych se zastřelit.
Náš Mili, pane doktore, se stále toulá.
Bůhví, po kom to má, z nás tím netrpěl nikdo.
Jak jsem rád, pane doktore, že kamarádí s vaším Janem.
Když je s ním, vím, že je nanejvýš u mostu
Toulky takového hochy jsou dnes nebezpečné.
Kdo ví, co bude.
Pane doktore, mám starost...

Bettelheim: Jen se, pane Kopfrkingl, nebojte,
násilí se nikomu nadlouho nevyplácí.

S tím se může vystačit jen na krátkou dobu,
ale dějiny se jím psát nedají.

Lidé násilí trvale nesnesou. *(pauza)*

Hledíte na obraz...

KK: Léta na něj hledím,
léta, a uchvacuje mě stále tak, jako když jsem ho viděl poprvé.
Co ten obraz vlastně, pane doktore, představuje?
Kdo je ta krásná růžolící dívka v černých šatech...

Bettleheim: Tenhle obraz se dědí v našem rodě.

My pocházíme z Maďarska.

Podle pověsti měl jeden náš předek v osmnáctém století
– to je právě on, ten s těmi vousy v černé čepičce –
neobyčejně krásnou mladou ženu.

KK: Stále dost nechápu tu scénu... ten muž tu dívku vleče z ložnice...

Bettelheim: To je uherský hrabě Bethlen, chtěl mu ji unést.

Náš předek ji však únosci ubránil.

To je právě tato scéna.

Je to únos.

Proto ten muž vleče ženu z ložnice.

KK: Ubránil ji, únos se nezdařil...

Bettelheim: Nezdařil, to je to, o čem jsme právě mluvili.

Útočníci jsou nakonec poraženi.

KK: Je to zřejmě veledílo, pane doktore,
který mistr...?

Bettelheim: Není znám.

Chtěl zřejmě zůstat anonymní,
protože jako únosce zpodobnil hraběte Bethlena
a jako zachránce Žida.

My Bettelheimové jsme přece, pane Kopfrkingl, židovská rodina.

To víte, my jsme dost pronásledováni byli vždycky...

KK: Je to opravdu krásný obraz.

vyplňování papíru, škrábání tužky

Bettelheim: Tak prosím, pane Kopfrkingl, tady máte potvrzení.

Myslíte-li, přijďte tedy zas.

Váš Milivoj je velmi hodný hoch,

to s tím touláním nebude tak vážné.

To víte, to je věk.

Ale co vaše paní, pane Kopfrkingl?

KK: Moje paní?

Bettelheim: Někdy, když jí potkám, se mi zdá trochu smutná, neschází jí nic?

KK: (*zaraženě*) Neschází jí nic,

slyším to poprvé v životě,

nikdy mě nic takového ještě ani nenapadlo...

Zdá se vám, pane doktore, smutná?

Bettelheim: To nic, to nic.

To byl jen takový můj dojem, jistě jsem se mýlil.

Pojďte, pane Kopfrkingl, ven tudy, ať vás nikdo nevidí...

6 krematorium II

Dvořák: Dobré ráno, pa-pardón, že jdu pozdě.

KK: Dobré ráno, pane Dvořák,

Tak už vás tréma trochu přešla?

Brzy tu budete jako doma.

Už méně kouříte než dřív,

brzy tu budete jako doma a snad přestanete kouřit úplně.

Naše Zina...

Bude mít narozeniny.

Ani nevím, co bych měl tomu dítěti koupit.

Dozvěděli jsme se právě, že má známost s jakýmsi panem Janáčkem.

Zdá se to být slušný, slušný hoch z nejlepší rodiny.

Ale i kdybychom ho znali, na dárek bych se ho zeptat nemohl, ten by to vyzradil.

A tak nevím, co bych jí měl koupit.

Nevíte, pane Dvořák, co by pro sedmnáctiletou dívku bylo nejvhodnější?

Dvořák: Ani nevím.... Snad bonboniéru? Nebo šaty?

Řečník: **(Slabá hudba, řeč řečníka v pozadí, postupné zesílení)**

Nic jiného není lidský život než bytím k smrti, právě teď, tady na tomto místě že si to uvědomujeme...

KK: Slyšíte, co říká?

Je to nějaký dobrý řečník.

To je z nějakého filosofa a je to tak.

Tady na tomto místě, pane Dvořák, si lidé uvědomují ledacos.

Všem tvorům je souzeno po krátkém čase života zemřít.

Z prachu jsme vzešli, prach jsme a v prach se obrátíme.
duše se osvobodí, vytrhne, vzlétne do éteru, převtělí...
Ano, nic jiného není lidský život než bytím k smrti, pane Dvořák.

Dvořák: Ale snad, ale snad by život přece jen nějaký smysl měl.
V tom, že lidi dělají věci pro své potomky.

KK: Víte, pane Dvořák, já mám rád rodinu a dělám pro ni všechno.
Ale v tom ještě není smysl života.
To je pouze jeden úkol, má svatá povinnost.
Teď hrají Dvořákovo Largo

Hudba, broukání pana Dvořáka

KK: Chudák slečna Čárská...
A teď ji právě vezou do pece.
Do žároviště číslo jedna, podívejte,
a měla právě před svatbou.
Narodí se znovu, ale co je to platné.
Její smrt je předčasná, a to je zlé.
Předčasná smrt,
předčasná smrt je dobro *jen tehdy*,
když člověka ušetří velkého strádání.
Tak se mi zdá, že to případ nebohé slečny Čárské není.

7 oslava narozenin

Hlasy a cinkání skleniček u stolu, intimní rozhovor mezi Lakmé a KK

Hlasy v pozadí: *Nevěděla jsem, že budeme dávat chlebičky a cukroví až teď. Myslíla jsem, že to bude na stole hned při přípitku. Jé, zase věnečky, ty já rád! Dávej pozor, Milí, máme čistý ubrus. Lálo, vezmi si kousek dortu. A kdy se budeme fotit? Zahraješ dnes něco na klavír?*

KK: Jak to v té naší milé jídelně vypadá!
V té naší milé jídelně je to jako o svatbě.
V čele sedí naše *čarokrásná*,
tuhle pan Janáček,
tuhle dvě spolužačky čarokrásné, Lenka a Lála,
tuhle Jan Bettelheim s naším Milim...
Vskutku je ta naše Zina krásná, po tobě, *nebeská*.

cinkání, smích v pozadí

KK: A jak jí ty nové černé šaty s bílým límečkem sluší!
Ty může směle nosit do divadla,

do společnosti, na procházky s rodiči...

(*mňouknutí*) Mili, netrap nevinnou. Pusť ji na zem.

Lakmé: Snad jsem ti, Romane, ještě neřekla...
že psal Willi.

Pohleď, tady v kredenci jsem našla jeho lístek,
snad se nic nestalo, že jsem zapoměla,
přišel dnes ráno. A já jej založila tady k talířkům.
Zve tebe a Miliho na box na příští týden.

KK Příští středu do Klubu mladých
no, snad bychom jít mohli, když nás Willi zve.
Ale že zve do Klubu mladých, to je přece nějaký český klub,
a že zve právě na box!

8 box

Hlasy lidí, šum ulice

Willi: Abyste také jednou viděli mužný sport.
Mužný sport je dobře občas vidět.
Nejsme žádné mouchy ve skleníku.
Jsme staří frontoví vojáci a doba je zlá.
Koukni, co je tu lidí. I žen...

KK: Támhle v černém mi profilem a poprsím připomíná jednu známou
Maličku od Malvazu,
horší prostitutku. Snad je to ona.
Moje nebeská mi málem zapoměla dát tvůj lístek s pozváním.
Měla jej zastrčený v kredenci u talířků.

Willi: V kredenci u talířků! (*smích*)
Tak tady jsou naše místa. Odsud dobře uvidíme.
Koupil jsem ta nejlepší místa. Skoro až u ringu.

KK Mně box vždycky připadal dost hrubý...

Willi: Proč hrubý, spíš tvrdý.
Ale to je právě na něm to dobré.
Doba je zlá a je třeba silných stoprocentních mužů.

KK: Máš program, Mili?

Mili: Mám.

KK: Tak si sedni a podívej, kdo boxuje.
Ukaž, tady. Tenhle červený je z Jednoty.
A tenhle modrý je učeň z AC Praha.

zvuky v ringu, gong, rány, boxování

Willi Ted' dávej pozor, Mili, a neboj se!
 Bát se je nehezké.
 Strach je největší nepřítel lidstva.
 Box není jen pro silné a pro ty, kdo už všechno umí,
 ale právě pro chlapce, kterým chybí sebevědomí a odvaha.

Mili: To poteče krev?

Willi: Může, je to bojový sport.
 V boji nebo ve válce teče krev také.
 Ale správně téct při boxu nemá.
 Surové údery jsou zakázány, aspoň u nás.

Mili: Aby si nevyrazil zub!

Willi: Vždyť to nic není.
 Ještě nepadla ani jedna pořádná rána.

pár ran, gong, potlesk

Mili: Je mrtvý!

Willi: To nic, připltl se.
 Box je krásný!
 Otužuje tělo i ducha, cvičí postřeh, hbité reakce, nebojácnost, odvahu.
 Modrý vyhrál,
 dobře se bránil.
 Kdyby ses tak uměl bránit i ty,
 nikdo by tě nikdy neohrozil.

hulákání, pískot, křik...

KK: Mili, pojd'.
 Vstávej, Mili, jdeme!
 (s úsměvem) Někdy se Milimu musí říct všechno dvakrát.

Willi Tak jste viděli mužný sport a zlatou českou mládež...
 Doufám, že se vám to líbilo.
 Heleď, Mili, to je nějaký letáček a přihláška,
 píší tu o tréninku v Klubu mladých, přijďte mezi nás, stojí zde...
 Jak se ti to líbilo, Mili?

Mili: Jo.

Willi: Je dobře občas vidět něco takového, nejsme mouchy.
 Tak cos říkal Sudetám, Kárl?
 Byla to práce,

ale zdařilá.

Sudety už svobodně vydechly,
německé právo a spravedlnost zvítězily.

KK: Nic není v životě jisté,
budoucnost je vždycky nejistá.
Jediné, co je v životě jisté, je smrt.
Rozhodujeme o šťastném osudu Evropy?

Willi: Ovšem, ty ovšem ne.
Ty v sobě tu kapku německé krve necítíš.
Pro tebe nemá význam.
My bojujeme, *my*,
zbabělci ne.
Pro strach člověk zapomíná na své povinnosti...
Na *jiné* povinnosti, na ty nejvyšší.

KK: Může z toho vzniknout peklo.
Peklo.

Willi: Proto, že bojujeme za štěstí a spravedlnost sta miliónů lidí,
za věčný život našeho národa?
Za lepší, šťastnější Evropu?
Ovšem, vznikne z toho peklo.
Pro ty, kdo nám život upírají, berou, pro naše nepřátele.
Pro slušné poctivé lidi ne.
Ty asi dnes, Mili,
kvůli tomu boxu ani neusneš.
Není div, viděls to poprvé.
Za párkrát by sis zvykl.

9 Vánoce

KK: Ach, ty letošní Vánoce!
Jak jsou požehnané!
Každé manželství, *nebeská*,
nemůže být tak krásné a šťastné jako naše.
Škoda, škoda, že tvá blažená matka k nám už nepřijde.
Mohla by přijít už jen leda jako duch,
až budu večer rozsvěcovat svíčky.
Ale zato v pět se tu zjeví Willi...

Lakmé Ty o něm mluvíš jako o strašidle, *Erna přijde také?*

KK: Erna nepřijde.
Erna má asi plné ruce práce na večer.
Budou mít asi hosty, Němce z pražské SdP.
Ale to nic,
Willi se nezdrží. Chce mi jen něco říci.
Asi že jsem odrodilec a zbabělec.
Že nemám cit pro svou krev, že neplním své povinnosti.
Ale to by mi snad na Štědrý den přece jen neříkal...
Jde asi jen přát radostné svátky.
No ať přijde.
Máme pečeno a také mandle...
Nejsi, Lakmé, v poslední době nějak smutná.
Nebolí tě něco, netrápí, nemáš nějakou starost?

Lakmé: Jak tě to napadlo, Romane?

odemykání dveří

Mili: Měli moc velký!
Takovýhle! Takový velikány!
Ale ona koupila dva menší!

Zina: Paní Anežka koupila také dva menší.
Dva menší jsou lepší než jeden velký, ty hloupý.

KK: Tak honem, *drazí*, běžte napustit do vany vodu,
kvečeru je paní Anežka zabije.

Mili: A proč nám je paní Anežka zabije? Ty to neumíš?

KK: Ale, Mili, proč bych to neuměl?
To je jen to, že to nerad dělám.
Paní Anežka má v tom praxi, dělá nám to léta,
copak nevíš proč?
No přece proto, abychom měli záminku dát jí něco k Vánocům.
Je to stará dobrá duše.

zvonek

KK: *Něžné*, pojdte do jídelny, paní Anežka je zde.
Tohle se vidět nemusí.
Kapři jsou už v kuchyni,
na stole je už místo a paní Anežka připravuje prkno, nůž a palici...

rána

KK: Jeden je už mrtvý,

kterýpak to asi byl?
Ten menší nebo ten větší?
Zed', která ho obklopovala, padla a on prohlédl.
Jeho duše...
Je už v éteru.

rána druhá

KK: Už je mrtvý i ten druhý,
kterýpak byl asi tento?
I zed' tohohle padla a jeho duše je v éteru.
Mili, ty si ty jejich duše vezmeš,
budeš si s nimi hrát, jak to děláš odmalička.
Ale to pravé kapří duše nejsou,
to se jen tak říká, jsou to měchy.
Jejich pravé duše se už možná právě v této chvíli převtělily
možná, že v kočky.
Jsou to naši mladší bratři,
správně bychom je neměli zabítet a jíst je,
je to krutost.
No a vidíte.
Za chvíli je dá vaše nebeská matka na kuchyňská kamna,
na to naše malé žárovíště,
aby se smažili,
v sedm hodin přijdou na náš štědrovečerní stůl.
Tím, že je na Štědrý den jíme, urychlujeme jejich nový zrod.
Spasitel je jedl také,
jedl i beránka

10 Návštěva II

WILLI: Máte hezký stromek, co kapra, máte?
KK: Dva,
nebeská je za chvíli usmaží.
Přišels mi říct, že jsem odrodilec a zbabělec...
WILLI: To jsem nikdy neříkal.
Říkal jsem jen, že necítíš německou krev
a že za štěstí a spravedlnost bojujeme my.
My. Silní, stoprocentní lidé.
Ty miluješ násilí?

Ty miluješ ty, kteří jsou vinni naší bídou?
Já si vždycky myslil, že jsi proti násilí.
Že ti jde o mír, spravedlnost a štěstí všech.
Tak podívej!
Abych tě jednou konečně informoval!
Já si vždycky myslil, že nemáš rád válku,
že jsi nezapomněl, jak lidé ve válce trpí, a nejen lidi.
Tahle republika je obrovský sud prachu.
Zdroj nové světové války. Bašta našich nepřátel.

KK: Je to lidský stát,
lidský stát, má dobré zákony...

WILLI: A co ta bída zde,
sám jsi jednou přiznal,
že to tu s bídou sem tam ještě neskončilo.
Tahle republika je ztracena.
My Němci,
jsme povolání k tomu, abychom udělali pořádek.
Víme, co je život.
Ty také...
Ty hlavně, ale proč!
Protože máš německou krev, kterou nezapřeš.
Myslíš, že je to náhoda?
To není náhoda. To je předurčení.
Jsi jeden z nás. Jsi čestný, citlivý, odpovědný a *hlavně*
jsi silný a statečný. Čistá germánská duše.
To, mein lieber Kárl, ti nevezme nikdo.
To si nemůžeš vzít, i kdybys stokrát chtěl, ani ty sám.
Protože to máš shůry.
Jsi vyvolený.

vrznutí dveří, vstupuje Lakmé

Lakmé: Nedáte si?
KK: Willi si mandle dnes nevezme.
Děkuji ti, *šlechetná*.
Za chvíli za tebou přijdeme.
Willi: Budu muset jít,
Erna čeká.

Trávíme Štědrý večer v Casinu.
V německém Casinu v Růžové ulici.
Bude tam velká společnost.
V Praze, Karl,
se nenajde luxusnější podnik, než je naše německé Casino.
Jak jsme je zařídili,
to je hotový zázrak.
Počínaje jídlem a konče obsluhou.
Jsou tam vynikající číšnice, barmanky a společnice.
Nádherné, strhující ženy, člověku se tají dech.
Jsou to ovšem Němky.
Do Casina mají přístup jen soukmenovci. Německá národnost.
Češi ne.
Všechno záleží na tom, vidět celek.
Myslit na budoucnost.
Na lepší život našich dětí.
Na radostnější život lidstva.
Tak veselé Vánoce a vše nejlepší v novém roce.

vánoční hudba

Zina Myslila jsem,
že zapálíme svíčky, až se budou dávat dárky.
KK: Je lepší je zapálit už před večeří, Zinuško,
vždyť svítí tak málo, jen jednou do roka.
Na katafalcích a hrobech svítí častěji.
Tak teď jsou opravdu Vánoce.

koledy, lití vína do skleniček, úknutí

KK: Jen symbolicky, jsem abstinent.
Ale zato jsem čistá *germánská* duše.
Lakmé Germánská?
KK Ano.
To mi dnes řekl Willi.
Předurčený, vyvolený.
Tak,
teď přineseme sladkosti pro mlsné a rozdáme dárky.
Každá rodina nemá tak bohatého ježíška, jako máme my,
je u nás i na světě stále ještě dost bídy.

Tak se mi zdá, že Willi mluvil pravdu jako kniha...

zamňoukání

Jak je ta naše dobrá Rosana čistotná.
Jak jí chutná,
dnes má mléka dost.

11 Maska

Kopfrkingl se obléká do masky a vzpomíná, co mu Willi říkal

KK: Jak se člověk může dokonale přeměnit, proměnit... a čím?

Willi: V tomhle balíku je maska.

Maska žebráka.

Šestého března si ji nasadíš

a půjdeš v ní k našemu Casinu do Růžové ulice.

Víš, tam k tomu vchodu se třemi schody,

já tě tam o půl páté potkám,

dám ti šesták a tiše ti řeknu, zda jsi k nepoznání.

Od Casina zvolna půjdeš k židovské radnici a tam chvíli postojíš.

V šest večer mají Židé na radnici v Maislově ulici slavnost.

Postojíš tam chvíli u vchodu.

No a pak se zase vrátíš domů.

Otevřeš byt stejně opatrně, jako když budeš vycházet,

a převlečeš se opět do normální kůže pana Kárl Kopfrkingla,

zaměstnance pražského krematoria.

To je vše.

Bude to taková zkouška tvé síly a statečnosti,

jak těm ubohým, ztraceným, zbloudilým Židům,

trochu pomoci.

KK: Žebřavý dědek, kterého jsem v životě neviděl a neznal.

Mé sličné stojí v jídelně u okna a čekají, čekají na mne a zatím já,

až otevřu dveře a vejdu, vlastně vůbec nevejdu!

To vejde tento...

Přes dveře k Lakmé a Zině:

KK: Stoupněte si daleko ode dveří, *sličné*, ať se, až vejdu, neleknete...

První dojem bude asi otřesný. (*otevívá dveře*)

Dobří lidé, nemáte kousíček chleba, od rána jsem nejedl.

Lakmé: Co to... Romane?

Zina: Otče, zapomněl jsi sundat prsten.

- KK: Taková maličkost, a jak by člověka prozradila
musím tě moc pochválit, Zininko.
Musím prsten sejmout.
Bude to, *drahá*, jak víš, poprvé v životě
za devatenáct let našeho manželství
jsem jej ani na minutku nestáhl z prstu.
Hlídej ho, *drahá*, a opatruj jako své oči, abych,
jej pak mohl zdvihnout z tvé čisté dlaně
a opět si jej navléci na prst, ten symbol naší věrnosti a lásky...
Smím tě políbit i jako bídny žebrák?
Jen symbolicky, *drahá*, málo.
Aby mi nespádl hrbolek z nosu.
Až se vrátím, všechno ti vynahradím...
- Lakmé: Proč to, Romane, máš dělat,
jít takhle na ulici,
k čemu to je?
A kam vlastně máš jít?
- KK: K německému Casinu, *drahá*.
Souvisí to, *drahá*, s Židy,
to bys jistě pochopila... ale to by byl delší výklad...
tohle je taková zkouška mé síly, statečnosti,
takové cvičení, však ti, až se vrátím, všechno povím, neboj se...

12 Žebrák

- KK: (*pozměněným hlasem*) Přispějte. Přispějte nebožákovi.
Drobnou almužnu.
Dva dny jsem nejedl
Dobří lidé, přispějte!

cinkání mincí

- KK: Děkuji, děkuji.
(*tišeji*) Jak dobrá kráska!
(*šeptem*) Jaký důkaz pro mou masku...
- Willi: Fantastické!
Fantastisch, tadellos!
Vždyť ty jsi úplně vyměněn.
Vždyť ty to hraješ úplně jak Chaplin.
Pojď, půjdeme kousek, nebeneinander...

Tohle se ti daří. Tohle umíš výtečně.
Nejsi žádný slaboch, jsi stoprocentní muž,
máš čistou německou duši.
Ještě se trochu plaz ulicemi, ať si zpevníš svůj vnitřní postoj,
a pak chutě do Maislovy ulice.
Civ na tabulku u brány, vedle je uliční lucerna...
A pak... snaž se pochytit... pár slov,
jak mluví Židé, když vcházejí do židovské radnice.
Zítra se zeptám!
No a už brzy musíš také do Casina!
KK Krásné koberce, obrazy, koupelny, říkáš... krásné ženy?
Willi: Krásné ženy!
fantastické! Nikde v Praze nejsou nádhernější, přichylnější,
und doch die Eleganz.
Prosím tě nějaké ty tvé Maličké od Malvazu...
S tím musíš přestat!
Jsi zrozen pro velké cíle a podle toho musíš mít i společnost.
Jdi do Maislovy k radnici, k těm zbloudilým, napni sluch.
Dnes tam doležeš jako žebrák,
ale jednou tam můžeš přijet v mercedesce.
Tak teď jdi, zítra se zeptám.

13 CHEVRA SUDA – před synagogou

KK *vnitřní hlas:* *Ani mi nedal ten šesták, co mi měl naoko dát,
ale to nic.
Mé čelo je chladné jako kov,
mé srdce bije jako z germánské oceli,
je to zkouška.
Musím k té tabulce u vchodu.
Zde není po mramoru a schodech ani stopy...
Je tu jen šedá omítka a černá vrata s kováním...
No ovšem tohle není německé Casino.
Tohle je židovská radnice.*

Nesrozumitelné hlasy přicházejících lidí v pozadí.

KK: *Hostina výročí narození a smrti Mojžíše,
narodil se týž den, co zemřel, jaká fantazie, jaký mýtus
Zbloudili i v tomhle, nechápou.*

Jak to řekl Willi? Tak starý národ, že už má sklerózu.

Zdálky přicházejí lidé na hostinu, když jsou blíž, přidává se cinkání mincí

Nesrozumitelné hlasy v pozadí, jeden z nich je Bettelheim: Přidej, ať nepřijdeme pozdě. / Neboj, ještě máme pět minut. / Podívejte se na něho, na chudáka. / Máš nějaké drobné?

KK *vnitřní hlas: Doktor Bettelheim*

a hle pan Rubinstein

a pan Strauss

a za doktorem Bettelheimem stojí jeho starší krásná choť...

KK: *(pozměněný hlas)* Děkuji! Děkuji vám!

Srdečné díky, milostpaní!

Ať vám vše vynahradí bůh!

14 Úvaha

KK *vnitřní hlas: Šest dvacet jsem si vydělal v masce žebráka,*

šest od Židů,

a dvacetník od árijské ženy...

Kdyby mi byl dal šesták i Willi před Casinem,

měl bych šest čtyřicet.

Vždyť jsem vlastně u té židovské radnice nic nepochytil,

Ich habe kein Wort aufgefangen,

vždyť já jsem tam slyšel jen sám sebe,

ty své díky, jen to své vlastní mečení!

Co řeknu Willimu, až se zítra zeptá?

něco bych Willimu říci měl.

15 Casino

Zvuky kasína, nalévání pití, bujará zábava

Hlas: Šampaňské pro vás, mladá dámo.

Ženský hlas: Danke.

Hlas: A dvě skleničky ryzlinku pro vás...

Erna a Willi: Danke. Dankeschön.

Hlas: Opravdu si nedáte, pane...?

KK: Ne, děkuji, pít nebudu přece.

Jsem abstinent. Ani nekouřím.

Willi a Erna to ví.

Zrcadla a obrazy jsou tu krásné,

je to tu, řekl bych, rajské.

chichotání žen

Willi: Takhle by měl vypadat v příštím šťastném spravedlivém řádě celý svět.
Je to v naší moci.
V naší moci, když všichni splníme svou povinnost.
Záleží na každém z nás.
Na každém z nás, aby zmizely ze světa války, bída, hlad,
rozvrácené rodiny, zničená manželství, jak říkáš...
vykořisťování, utrpení...
Vidíš, Kárl, nikdo tu netrpí,
a když je to možné teď a tady,
v německém Casinu v Praze,
proč by to nebylo možné všude jinde a trvale.
Ale máme nepřátele, mein lieber Kárl,
každé velké dílo se rodí v odporu nepřátel.
S tím se musí počítat.
Lidé jsou lidé a ne andělé, a zlo, jak říkáš, pášou lidé...

KK: Je to tragédie...
Jsou tu takoví, kteří stále nic nechápou...
Třeba Fenek, Dvořák.
Jsou nepřátelé Říše a nového spravedlivého řádu,
měli ostatně námitky už proti zabrání Sudet,
a ředitel, ředitel krematoria, *mého* (!) Chrámu smrti...

souhlasný smích ostatních

KK: Nuže ředitel také nemá správný postoj k Říši.
„Všechny Němce bych v těchhle pecích spálil!“
řekl jednou, jmenuje se Srnec...
Nevím, zda by měl zůstat nadále ředitelem...

Erna: Was? To je odporné! Abscheulich!!!

Willi: Zdá se vyloučeno, aby zůstal.
Nemáme zapotřebí ho tam držet, když tam jsi ty
a výtečně tomu rozumíš...
Kárl Kopfrkingl, dámy a pánové,
pracuje v krematoriu dvacet let!

Erna: A co ti v tvém soukromí,
ti tvoji ubozí nešťastní Židé, kteří nechápou nic tuplem,
přestarlý národ trpící sklerózou,

ty jednoho z nich dokonce zaměstnáváš...

hlasy: Zaměstnává? Cože?

Willi: Přineste nám ještě dvě sklenky vína a koňak.
A zde pro *mého přítele* Kárl Kopfrkingla kávu.
A támhle pro slečnu znovu šampaňské.

Erna: A také mandle...

KK Pan Strauss, můj agent, je dobrý, slušný člověk, citlivý,
má rád hudbu, pracuje dobře, musíme soudit spravedlivě...
Ale možná, že tak dobře pracuje pro zisk...
S protektorátem a Němci nesouhlasí, je proti.
ach, a doktor Bettelheim z našeho domu.
Je to dobrák, ovšem nechápe také.
Jednou tvrdil, že se Němci dopouštějí násilí
a násilím se prý dějiny psát nedají.

Willi: Když jsme u těch Židů...
Sám už vidíš, proč je Vůdce nemá rád.
Nemá je rád proto, že nechápou,
jsou proti nám a svou nenávist k nám šíří.
Když jsi stál u židovské radnice v březnu jako žebrák,
i tak jsi tam stál nevýslovně nad nimi.
Když jsi odložil tu žebráckou masku, byl jsi opět Kárl Kopfrkingl,
Germán, árijec, čistá germánská krev,
kdežto když oni odložili své vrchní šaty,
byli stále týmiž nešťastnými ubohými Židy.
Napij se.
Zde... jsou jen čistí, stoprocentní lidé.
Povolání k tomu, aby přinesli v zájmu nového řádu obět...
nejsou tu ani Češi, Slované...

Erna: Poslyš, Kárl.
matka tvé Marie, tvé Lakmé, dělala ryby ve sladkém rosolu,
na cizí způsob, jak jsi říkal, víš, co je to za způsob?
To je způsob židovský

KK: (*zaražen*)... Vskutku?

Willi: Matka tvé Lakmé byla přece Židovka!

KK: Lakmé?

Willi: Lakmé.

Tvá černovlasá Lakmé, na které to každý pozná,
říkala jednou, že se u vás mluví jen česky,
když jsem jí připomenul tvou německou krev.
Tvá černovlasá Lakmé byla vždycky na velkých rozpacích a nesvá,
když jsem byl u vás a připomenul ti tvé německví.
Tvá Lakmé vždycky tvrdila, že *n a j m é n e c h n e z á l e ž í ...*

Erna: Ovšem, když se za svobodna jmenovala *S t e r n o v á*.

Willi: To, že se u vás mluvilo vždy česky, jsi nezavinil ty,
ale ONA.

Protože je Židovka.

To, že jsi v sobě necítil německou krev, také není *tvá* vina,
ale *její*.

Tlumila ji v tobě, protože je Židovka.

Co asi říkala, když jsi šel jako žebrák do Maislovy ulice, to nevím,
co říkala, když jsi byl přijat do NSDAP, to vědět radši ani nechci.

Zajímalo by mě, co asi řekne,
když budeš posílat děti do německých škol.

Dnes už vidím aspoň jedno, jaký neblahý vliv má na Miliho.

Ten chlapec je tak měkký, skoro zženštilý,
copak to na něm nevidíš?

Erna: Ovšem, tak skrytě oni...

(znechuceně) Ti Židé
působí,
rozleptávají od dětí...

Jak dlouho, jsi Kárl, jste vlastně ženat?

KK: Devatenáct let trvá naše manželství.

Seznámili jsme se v zoo u leoparda, v pavilónu dravců.

V tom pavilónu je i klec s hadem...

Připadalo mi to vždycky dost zvláštní, že tam...

Willi: Chci příští týden mluvit s šéfem pražského sicherheitsdienstu
a sekretářem pana říšského protektora Boehrmannem.

Obávám se však toho, co řekne.

Obávám se vskutku, že vysoký úřad bys takhle zastávat nemohl...

Kdyby ve tvojí rodině byla...

My musíme v zájmu celku a svého poslání přinášet oběti.

Ženský hlas: Vždycky to jde nějak zařídit, že Káárl?

KK: Mohu se přece... dát rozvést.

tleskání

Willi: Ano, bylo by to nejrozumnější.
Dát se rozvést.

Ženský hlas: Můžeš se přece oženit znovu. Noch einmal, ne?

Willi: Přesně tak.

My musíme v zájmu celku a svého poslání přinášet oběti.

Erna: Ale hlavně – Lakmé by měla pochopit,
že si nezaslouží s tebou žít.
Že se to neslučuje s tvou ctí.
Čeká ji, Karl, mnoho strastí.

16 Ventilátor

KK: *Nebeská,*

děti jely na svatodušní svátky k tetě do Slatiňan,
a my jsme sami.

U nás zatkli pana Fenka, ředitele Srnce...

bůhsud' proč, zřejmě pro jejich nepřátelství k Říši,
německému národu, lidstvu...

Lakmé: *vystrašený vzdech*

KK: Co? Co se bojíš?

Ředitelem místo pana Srnce mám být já.

Mám být ředitelem, protože jsem odborník...

Co, *drahá,* abychom,

když jsme právě tak sami,

se svátečně oblékli a udělali si takovou malou hezkou hostinu?

Ovšem bez vína, jsem abstinent...

a pak se vykoupeme v naší krásné koupelně,

Nemáme snad zároveň i výročí naší nebeské svatby?

Nebo aspoň výročí našeho blaženého seznámení v zoo u leoparda?

Nemáme, dobře, ale myslíme si, že ano... pojd'...

Vezmi si ty tmavé

ty tmavé hedvábné sváteční šaty s bílým krajkovým límečkem,
já pustím hudbu.

Slyšíš, *nebeská,*

to, co teď právě hrají, je sbor a bas z Donizettiho Lucie z Lammermooru.

Je to tak dokonale pohřební hudba, a přece se u nás tak málo hraje.

Máme, nejčistší, život před sebou.
Máme, *nadoblačná*, otevřený svět.
Je nám otevřeno nebe,
nebe, na kterém za celých těch devatenáct let, co jsme spolu,
nepřelétl jeden jediný mráček,
Ale v koupelně,
všiml jsem si,
máme rozbitý ventilátor,
musím to dát zítra spravit.
Já jsem tam zatím dal provaz se smyčkou,
aby šel ventilátor otevřít ze židle.
Slyšíš ten krásný zpěv?
Pojď, *nevýslovná*,
dřív než se svlékneme, připravíme koupelnu.

kroky

Lakmé: (*odklačání*) Je tu horko.
KK: Asi jsem to přehnal s topením.
Tu máš židli,
Otevři ten ventilátor, *drahá*.

zvuky lezení na židli

KK: Co abych tě, *drahá*, oběsil?

kopnutí do židle, rána ticho

KK *vnitřní hlas*: Zachránil jsem tě, *drahá*,
před utrpením, které by tě jinak čekalo.
Jak bys byla, nebeská,
s tou svou krví v tom novém šťastném, spravedlivém světě trpěla...

17 Protokol

diktování do protokolu, na pozadí klapání psacího stroje

KK: Udělala to zřejmě ze zoufalství.
Měla židovskou krev a nesnesla žít po mém boku.
Snad tušila, že se s ní dám rozvést,
že se to nesrovnává s mou německou ctí.

18 Rozhovor – flashback z casina

KK Mili mi dělá starosti čím dál víc,
čím dál víc se mi zdá, že je změkčilejší a zženštilejší.
Nikdy po mně nebyl a toulá se ještě víc než dříve.

Willi: Matka byla poloviční Židovka,
to se zřejmě projevuje.
Milivoj je míšenec druhého stupně.
Takzvaný čtvrtěční Žid...
Obávám se, Kárl, že nám ho do našeho gymnázia nevezmou.
Vážně se nenapiješ koňaku?

19 Milé děti

KK: Dnes, nejdražší, děti milé,
dnes je život velký boj.
Žijeme ve velké převratné době
a je třeba statečně nést všechny oběti a strasti.
Budoucnost je nejistá, a proto se jí lidé často bojí.
Jediné, co v životě je jisté, je smrt.
Teď však je už jisté i to,
že v Evropě bude nastolen nový, šťastný řád.
Musím se vám, *něžné*, teď, když jsme ztratili matku,
věnovat ještě s větší péčí než dosud.
Zinuško,
jsi krásná po matce, chodíš s panem Janáčkem,
ale bude třeba, abys po prázdninách přešla na německou školu.
A Mili...
Dej si věneček, Mili.
Co říkáš, abych ti,
ukázal své dvacetileté působiště?
Abys viděl, kde tvůj otec začínal,
pracoval, poctivě plnil své povinnosti, rostl a vyspíval?
Zítra je sobota, odpoledne se nespaluje, až v pondělí...

20 Mili

Mili: To jsou ty pece...
KK: To jsou ony.
(*úsměv*) Snad by ses, prosím tě, nebál.
Jsem tady s tebou, Mili.
Podívej.
Tuhle jsou knoflíky k železné oponě v obřadní síni,
tuhle teploměry,
tuhle mikrofon.

A tohle je naše přípravná.
Zde vidíš doktora Veverku, má rakev dost těsnou, chudák,
až mu dají víko, bude mu ležet na čele... ale to nic.
Vida ta tyč tady.
Pan Dvořák ji chtěl odstranit.
A já jsem říkal...
Že jí ještě někdy...
budeme potřebovat.

Mili: *(poděšený vzdech)*

KK: Ty se, Mili, bojíš,
já nevím, po kom to máš.

zvuky vytahování hřebíků

Ukážu ti tuhle rakev
je zatlučená, protože se už nebude otvírat.
Je to pan Ernst Wagner,
SS Sturmbannführer...
Měl rád národ a *hudbu*,
bude pohřben za zvuků Wagnerova Parsifala.
Koukni, tenhle pan Wagner je čistokrevný Němec.
Žádná změkčilá, zženštilá duše... čistý původ.
Má rakev, jaká má být, dost vysokou a širokou...
Co, Mili, aby sis lehl k němu?
Lehl k němu a v pondělí ses s ním za zvuků toho Parsifala roztavil?

Rány kovovou tyčí do hlavy, strkání do rakve

Mili: Tatínku! Ne!

KK: Mili! No tak!

ticho

KK *vnitřní hlas: Smrt sblížuje.*

*V lidském popelu není rozdíl.
Jestli je to popel německého bannführera,
nebo čtvrtěčného židovského chlapce, to je jedno.
Chudák chlapec.
Jak by byl jinak v životě trpěl,
čeho jsem to dobré dítě ušetřil.*

21 Protokol

KK: Je to už čtvrtý den a ještě nepřišel.

Dělal nám to odmalička,
jednou jsme ho dokonce hledali policií,
našli ho až u Suchdola, chtěl tam přespát ve stohu.
Měl různé romantické nápady,
mám strach,
zda se nepustil za naší armádou do Polska.

22 Vzácná návštěva

Willi: Kárl, dovol mi,

Dovol mi, abych ti představil: Chef des Prager Sicherheitsdienstes
beim Reichsführer SS und Staatssekretär beim Reichsprotektor in Böhmen
und Mähren Herr Boehrmann. Und das ist Herr Karl Kopfrkingl.

Boehr: Ich freue mich.

KK: Smím vám něco nabídnout, koňak, českou slivovici?

Willi: Dáme si, Kárl, nalij nám koňak.

Boehr: Máte zkušenosti.

Máte rád mechanismy, automatismy, jste hrdý nositel němectví.

Potřebujeme vyzkoušet taková plynová žároviště, víte,

so eine treffliche Gaseinrichtung für die Zukunft.

Je však třeba naprostá mlčenlivost, je to tajné.

Nabízí se vám pocta. Mohl byste být odborným šéfem.

Willi: Taková plynová žároviště pro budoucnost...

Pro budoucnost,

která je vždycky nejistá kromě smrti a našeho vítězství.

Nabízí se ti pocta.

To, co jsem ti slíbil, je zde.

Dostaneš osobní auto mercedes.

Du bist der Auserwählte!

Jsi vyvolený. Vskutku ještě nepiješ?

KK: Pánové, děkuji,

vskutku ještě nepiji.

Alkohol nepiji, jsem abstinent.

23 Zina

Zina: Otče, tys měl návštěvu!

Zde na stole jsou tři šálky.

KK: Měl jsem vzácnou návštěvu, *drahá*,

nemluv však o tom, nedej na sobě nic znát,

je to tajné. Je třeba naprostá mlčenlivost.
Jak se ti líbí, *překrásná*, ve škole?
V tvé nové německé škole?

Zina: Ztratila jsem přítelkyně.
Nevěděla jsem, že je ztratím.
Myslela jsem, že všechno bude dál, jak bylo.

KK: Co se dá dělat, člověk ztrácí leccos.
Co jsem já už v životě poznal tragédií,
člověk ztrácí vlastně pořád, to je už úděl.
Co pan Janáček?

Zina: Neříká zatím nic, ale myslím, že se rozejdeme.

KK: Že se rozejdete...
Tak vidíš.
Byl to dobrý, milý hoch,
z dobré, slušné rodiny,
měl před sebou budoucnost.
Je ho škoda.

Zina: O Milim nejsou pořád žádné zprávy?

KK: Žádné, holčičko, žádné, bože, kde je?
Žijeme ve velké, převratné době a máme zatím ještě moc starostí.
Ztrácíme všichni.
Pan doktor Bettelheim už také nesmí provozovat praxi.
Auto mu už před domem také nestojí.
Brzy tam však bude stát jiné, krásná mercedeska,
a ta bude naše
Žijeme, *krásko*, ve velké, převratné době
a je třeba myslet na celek.
Na národ, na lidstvo, co je proti tomu jedinec...
Z *tamtoho* si,
nebeská, nic nedělej.
Češi budou likvidováni.
Nemá cenu, *drahá*, si něco skrývat.
Když jsme dokázali unést smrt naší blažené...
A teď to neštěstí s Milim, musíme tohle umět nést také.
Likvidace Čechů je v zájmu našeho národa a lidstva.
V zájmu nového šťastného a spravedlivého řádu...

Nezhynou fyzicky, to ne,
fyzicky nezhynou, nejsme vrazi.
Ale poněmčí se.
Přišel mi dekret. Jsem jmenován šéfem obrovské věci.
Jde o říšský projekt, který jednou provždy zabrání,
aby lidstvo bylo vykořisťováno, trpělo hladem a bídou...
Žel, nemohu ti nic bližšího říci, je to tajné.
Ale co říkáš, abych ti ještě dřív, než odejdu z krematoria,
ukázal své dvacetileté působiště.
Abys viděla, kde tvůj otec začínal, pracoval,
poctivě plnil své povinnosti, rostl a vyspíval?
Zítra je sobota, odpoledne se nespaluje, až v pondělí...
Co říkáš, vzít si ty hezké černé hedvábné šaty,
co jsem ti tenkrát koupil, a kouknout se tam...

předěl

KK: Vstaňte, synu.
Nebe se otevřelo,
nad námi jsou nekonečné hvězdy.
Nechť jsou všechny bytosti šťastny.
Ve jménu šťastného příštího lidstva
není žádná oběť pro mne dost velká.

Příloha č. 2: Překlad teoretického článku Vyprávění zvukem

Elke Huwiler: Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her

překlad: Lenka Veverková

Abstrakt

Mezi výzkumy v německy mluvících zemích, které se věnují rozhlasovým hrám nebo „Hörspiele“, najdeme jen málo teoretických nástrojů adekvátních pro analýzu rozhlasové hry. Rozhlasová hra se stále běžně vnímá jako literární žánr, a z toho důvodu je analyzována literárněvědnými teoriemi nebo teoriemi divadelními. Tento článek se snaží dokázat, že rozhlasová hra je svébytná akustická forma umění a jako taková má být zkoumána. Záměrem je podpořit toto tvrzení nejprve tím, že popíše historické důvody, které vedly k nesprávné interpretaci umělecké formy, a poté představím metodiku založenou na sémiotické a naratologické teorii umožňující vědcům umožňující vědcům při analýze narativní rozhlasové hry vzít v potaz veškeré její akustické vlastnosti. Článek se snaží zdůraznit, že hudba, zvuky a hlasy a současně i technické funkce, jako je elektroakustická manipulace nebo mixování, mohou být a také často jsou používány jako nástroje k označení jednotlivých prvků příběhu, a proto by k nim měla analýza přistupovat odpovídajícím způsobem. Použitelnost modelu názorně ukazují na krátké analýze některých německých rozhlasových her na konci článku.

Klíčová slova: rozhlasová hra, analytický model, naratologie, sémiotika, německá "Hörspiel", sound art.

Tento článek shrnuje výsledky výzkumu, jenž bude publikován v němčině a který prezentuje analytický model výzkumu rozhlasového dramatu. Předmětem analýzy je šedesát německých rozhlasových her z let 1929 – 2002 (Huwiler 2005). Ačkoli existují důvody, proč bychom neměli srovnávat německý termín „Hörspiel“ s anglickým termínem „radio play“, v tomto článku se oba používají synonymně. Obecně platí, že tyto důvody vyplývají z odděleného vývoje umělecké formy ve dvou různých jazykových oblastech. Podle Horsta Priessnitze se *Hörspiely* vzniklé v Německu mohly již velmi brzy odpoutat od svého propojení

s divadlem, zato anglické *radio plays* zůstaly delší dobu v těsném spojení s výkony na jevišti“ (Priessnitz 1981: 32). V tomto článku nicméně ukážu, že i když byl německý „Hörspiel“ na rozdíl od anglické „radio play“ již od počátku na divadle poměrně nezávislý, stále jej však silně ovlivňovala literární tradice. Nebyl tedy tak nezávislý, jak Priessnitz naznačuje. Výrazy „radio play“ a „Hörspiel“ navíc nikdy netvořily přesná synonyma a neexistuje ani historicky jednotná definice této umělecké formy ve dvou jazykových regionech, protože ani v roce 1920 termín neznamenal přesně to, co znamenal v roce 1950 nebo co znamená nyní. Z tohoto důvodu nelze termíny „Hörspiel“ a „radio play“ zaměňovat, každý je totiž historicky závislý na vývoji umělecké formy v rámci jistého jazykového regionu. Lze je ale oba použít jako označení pro akustickou uměleckou formu, která vznikla v důsledku rozvoje rozhlasového média a v níž jsou příběhy vyprávěny či prezentovány prostřednictvím elektroakusticky zaznamenaného a šířeného zvukového materiálu.²⁶⁵ Vycházejíc z této široké definice a po posouzení celé řady velmi odlišných stylů rozhlasových her, mám za to, že analytický model odvozený z mého výzkumu lze rovněž použít pro anglické nebo jiné (narativní) rozhlasové hry. Mé tvrzení, že teorie rozhlasové hry se primárně orientuje na literární analýzu, se zdá být pravdivé jen v kontextu britského výzkumu, neboť britská rozhlasová hra byla vždy pevně spojena s (literárním) dramatem. Jak literární tak divadelní teorie vycházejí z písemného uměleckého vyjádření a v případě divadla navíc z jevištních výkonů. Ale i v tomto případě se při používání těchto teorií na rozhlasové hry navíc dodá především analýza hlasu herce - důraz je opět kladen na (mluvené) slovo spíše než na jiné zásadní vlastnosti elektroakustického média. Tento důraz anglického rozhlasového dramatu na *dramatičnost* je nutné kritizovat stejně jako obecný důraz na *literární* podstatu rozhlasových her, neboť právě tyto důrazy stojí v cestě vnímání rozhlasových a audio her jako svébytné umělecké formy.

Než představím zmíněný analytický model, chci vysvětlit, proč přetrvává představa, že rozhlasová hra je literární či (slovně zaměřený) dramatický žánr -

265

Tato definice je definicí pouze pro tento článek a nevztahuje se na „rozhlasové hry“ nebo „Hörspiele“ obecně, protože zahrnuje pouze *narativní* rozhlasové hry, které jsou předmětem tohoto článku. Narativní hry jsou značnou částí rozhlasové produkce, ale existují i ne-narativní rozhlasové hry, které příběh nevyprávějí nebo jej vyprávějí jen velmi neurčitě a více tíhnou k experimentální hudbě nebo zvukovému umění.

pojmem, který je stále velmi rozšířen i mezi teoretiky rozhlasových her v německy mluvících zemích.

Historický vývoj

I když zvyk přizpůsobovat divadelní hry pro nové akustické médium a následně je vysílat jako rozhlasové hry nebyl v německy mluvících zemích tak silný jako ve Velké Británii, nová umělecká forma byla úzce spojena s literaturou, protože materiál do rozhlasových stanic dodávali především spisovatelé. Tuto tendenci podporovaly samy rozhlasové stanice. V roce 1927 vyhlásila stanice Říšská rozhlasová společnost (Reichsrundfunkgesellschaft, RRG)²⁶⁶ autorskou soutěž výslovně zaměřenou na spisovatele a o dva roky později uspořádala spolu s pruskou akademií umění a jejím literárním oddělením konferenci nazvanou „Literatura a vysílání“, která měla za cíl přesvědčit další spisovatele psát rozhlasové hry. Po druhé světové válce byla s různými rozhlasovými stanicemi úzce spojena nejznámější německá literární skupina Skupina 47 (Gruppe 47). Spisovatelé jako Ingeborg Bachmannová, Peter Handke nebo Heinrich Böll psali rozhlasové hry a někteří z nich, jako například Alfred Andersch, dokonce pracovali pro oddělení výroby dramatických pořadů. Tato tendence zapojit literární autory do tvorby rozhlasových her, a tím jim umožnit tento rozhlasový žánr formovat, vedla k představě sdílené téměř všemi teoretiky rozhlasových her padesátých let, a mnoho z nich až dodnes vnímá rozhlasovou hru jako *literární* nebo *dramatickou* formu umění.

Tato představa vyplývá ze skutečnosti, že slovo bylo vždy považováno za „primární kód rádia“ (Crisell 1994: 53). Umělci pracující především se slovem byli proto přirozeně vnímáni jako poskytovatelé kreativního materiálu pro nové médium. Zatímco v oblastech jako je film a v poslední době také digitální umění se tvůrci vždy cítili povinni pracovat s prvky typickými pro dané médium a osvojit si specifické dovednosti, které si médium žádá, rozhlasová hra se vyvinula především jako alternativa pro umělecké vyjádření spisovatelů. Takové vnímání umělecké tvorby nebylo v žádném případě nevyhnutelné, jak lze vidět na jiných

266 RRG – Říšská rozhlasová společnost, založená v roce 1926, byla zaštiťující rozhlasová stanice pro různé relativně nezávisle provozované regionálních rozhlasové stanice. Rozhlas v Německu od roku 1932 směřoval stále víc a víc směrem k regulaci vysílání ze strany státu, až jej nakonec převzala Národně socialistická strana a až do konce druhé světové války jej využívala pro svou propagandu. Od roku 1945 provozovali rozhlasové stanice v Německu Spojenci, než v roce 1948 vznikly různé regionální a veřejnoprávní vysílací společnosti jako BayerischerRundfunk nebo HessischerRundfunk. Většina z nich existuje dodnes a to navzdory zavedení takzvaného duálního systému v roce 1980, kdy „byl rozbit monopol veřejnoprávních rozhlasových stanic [a] soukromé stanice mohly začít vysílat“ (Hepp 2004: 191).

příkladech z let dvacátých, jakož i na vzniku Nové rozhlasové hry („Neues Hörspiel“) v německy mluvících zemích v letech šedesátých.

Zpočátku rozhlasové stanice a teoretici reflektovali možnosti rozhlasu a vyjadřovali své představy o tom, jak by v rámci tohoto média měly vypadat umělecké žánry. Rudolf Arnheim tvrdil, že rozhlas by měl být vnímán jako nezávislé umění stejně jako film a že jeho příběhy by měly být vyprávěny se zapojením reálných akustických prvků při jejich natáčení a přenosu (Arnheim 1936). Pro Bertolta Brechta měla být funkce uměleckého projevu v rádiu výchovná a především interaktivní. Ačkoliv sám přiznával, že jeho požadavek „aby tento přístroj přešel od distribuce ke komunikaci“ byl utopický kvůli tehdejší nedostatečné technologii (Brecht 1993: 15), Brecht vlastně pojmenoval formu rozhlasové hry, která poté skutečně vznikla a v německy mluvících zemích je stále populárnější: interaktivní rozhlasová hra.²⁶⁷ Walter Benjamin také navrhl využití rozhlasových her k „popularizaci vzdělávání“ (Schiller-Lerg 1984: 193)²⁶⁸, zdůraznil pedagogické možnosti této umělecké formy a přirovnal ji k Brechtovu epickému divadlu (Benjamin 1993). A Alfred Döblin, jeden ze spisovatelů pozvaných na výše zmíněnou konferenci o literatuře a vysílání, uvedl, že rozhlasová hra by měla být chápána ne jako forma literatury, ale jako nový způsob práce s jazykem v kombinaci se specifickými vlastnostmi rozhlasového média, a zdůraznil, že tento umělecký žánr vyžaduje odlišný přístup než literatura (Döblin 1950).

Ne všechny z těchto velmi rozličných návrhů se skutečně uskutečnily, ukazují však, že představy o nové umělecké formě byly různé a že teorie rozhlasu se po druhé světové válce mohla ubírat jinou cestou. V německy mluvících zemích nalezneme dva hlavní důvody, pro které se rozhlasové hry vyvinuly literárním, na slovo zaměřeným směrem. Za prvé, na konci druhé světové války nebyly už teoretické práce výše zmíněných autorů jednoduše k dispozici pro ty, kteří při znovuoživení rozhlasového vysílání začali vytvářet nové programy (Würffel 1978: 74). Jedinou dostupnou teoretickou prací o rozhlasovém dramatu byl *Horoskop pro rozhlasové hry* Richarda Kolba, v němž

267 Redakce pořadu Kunstradio na rakouské rozhlasové stanici ORF je mimo jiné velmi aktivní ve vytváření interaktivních rozhlasových her jako jsou například živá vysílání zvukových her, kterých se mohou účastnit jak samotní diváci na místě, tak posluchači doma, kteří mohou na webové stránce spouštět různé zvukové efekty na místě vysílání prostřednictvím svého počítače. Pro více informací o interaktivní rozhlasové hře viz Vowinkel (1998) a Geerken (1992)

268 Všechny názvy německých knih, které v angličtině nebyly publikovány, jsou mým překladem.

slovo popisoval jako hlavní zdroj významu v rozhlasové hře (Kolb 1932). Pro Kolba měla být rozhlasová hra založena především na slově a další akustické prvky jako zvuky či hudba se měly používat jen velmi zřídka. Tato pravidla měla největší vliv na tvorbu rozhlasových her po druhé světové válce: přední tvůrci se jimi řídili a hájili je. A právě to může být druhým důvodem pro výše popsany směr vývoje. Ačkoli bylo německé rozhlasové prostředí především regionální a podléhalo regulačním a konkurenčním silám, některým stanicím se podařilo získat určitý druh monopolu, díky němuž definovaly, jak by měla rozhlasová hra vypadat.

Zejména Heinz Schwitzke, ředitel oddělení rozhlasových her v severoněmecké Broadcasting Company, a Friedrich Wilhelm Hymnen, zakladatel nejprestižnější soutěže o nejlepší rozhlasovou hru v německy mluvících zemích (viz Bund der Krieg Linden, 2001), velmi úspěšně prosazovali své názory na tvorbu rozhlasových her. Analýzy tvůrčích postupů v německých rozhlasových institucích v padesátých letech – například studie Gerda Böhmera (1993) – ukazují, že vliv těchto myšlenek byl tak silný, že zastínil pokusy o experimentování se stávající strukturou a vytvoření nového způsobu vyprávění zvukem. V roce 1961 tyto postupy silně kritizoval rozhlasový teoretik Friedrich Knilli a v následujících letech se mnoha rozhlasovým umělcům podařilo rozhlasovou hru proměnit. Odmítli totiž postupy z padesátých let a vytvořili „Neues Hörspiel“ neboli „novou rozhlasovou hru“. Knilli trval na formě, jež by nestavěla jazyk nad ostatní akustické prvky, ale pracovala by se zvukem jako přirozeným prostředkem svého uměleckého výrazu. Sémantická síla jazyka již nebyla rozhodujícím prvkem, zvukový materiál se měl stát autonomním. Umělci se zájmem o rozhlasové drama začali vytvářet nový druh rozhlasových her, které ve většině případů nevyprávěly žádný příběh. Namísto toho byly jazykové a jiné zvukové efekty vytvořeny na principu montáží a koláží a nově strukturované jako například v *Schallspielstudii I* Paula Pörtnera.

Pörtner svůj materiál přeskupuje, aby ukázal jeho inherentní rytmické a tonální kvality – vlastnosti, které byly ve zvukovém materiálu vždy přítomny, ale zastiňovaly je povědomější a tudíž snáze rozeznatelné vlastnosti (tj., význam slov, přirozenost zvukových efekty). Na této změně se podílí narušení známých věcí, jejich ozvláštňení nebo „zcizovací efekt“ (Cory 1974: 32).

Ačkoli byl tento nový druh dramatu brzy odmítnut jako příliš elitářský a obtížný pro masové publikum, způsobil zásadní změnu ve vývoji německé rozhlasové hry a formování uměleckého žánru jako takového. Hlavním faktorem v tomto procesu bylo zjištění, že rozhlasová hra nemusí být primárně založená na jazyce a zaměřená na zvukově realistické ztvárnění příběhu. Po skončení éry, ve které „Neues Hörspiel“ v rádiovém vysílání převládaly, začaly stanice znovu vysílat hry, které „vyprávěly příběh“. Dopad těchto experimentálních období ale byl a stále je silný. Rozhlasové hry ve stylu literárního rozhlasového dramatu z let padesátých stále vznikají, ale jsou pouze jednou z mnoha forem. Mnohem významnější jsou dnes rozhlasové hry spojující četné styly a akustické prvky jako rozhlasové hry Andree Ammera a F. M. Einheita, které získaly řadu národních i mezinárodních ocenění, včetně první ceny na Mezinárodním rozhlasovém festivalu v New Yorku, cenu Prix Futura a zvláštní cenu Prix Italia. Tyto hry pracují s různými hudebními styly jako je pop, opera, jingly, chorály a hip hop, jako rétorické prostředky využívají recitály, dialogy, monology, citace, zprávy a komentáře a jako prostředky technické elektroakustické manipulace a stereofonii. Spojením těchto prvků se příběh může odvíjet nepřímou a nemusí se vyprávět pouze jazykovými prostředky. Obecně platí, že na současnou tvorbu rozhlasových her v německy mluvících zemích mají obrovský vliv jak „Neues Hörspiel“, tak i experimentální hudba a digitální technika. V rámci akustické dramatické tvorby vedle výše popsaných her, které využívají prostředků založených na prolínání stylů, existují také dialogické a monologické hry (většinou však obsahující širokou škálu akustických vlastností), experimenty s jazykem a hudbou, dokumentární pořady, rozhlasové komiksy, literární adaptace, interaktivní rozhlasové hry a tak dále. I dnes vznikají takzvané experimentální, ne-narativní hry, které nacházejí své kořeny nejen v „Neues Hörspiel“, ale také v nedávno znovuobjevených avantgardních zvukových experimentech z let dvacátých. Jedním takovým je například *Weekend / Víkend* (1930) Waltera Ruttmanna. Přesto je v německy mluvících zemích obecná tendence vytvářet rozhlasové hry, které *vyprávějí příběh*. Nicméně i ony obsahují různé akustické prvky a využívají tím celé škály možností, které toto médium může nabídnout.

To ale neznamená, že vývoj rozhlasového dramatu již dosáhl stádia, kdy bychom měli definici této umělecké formy uzavřenou. Nové formy sdělování příběhu akustickými prostředky jako například zvukové performance či

interaktivní rozhlasové hry ukazují, že tato umělecká forma je stále otevřena změnám a neměla by být omezována konkrétními definicemi a pravidly. Historický vývoj v německy mluvících zemích ukazuje především to, že rozhlasová hra má potenciál, který přesahuje čistě literární či divadelní formy.

Výzkum rozhlasového dramatu

Je s podivem, že v německy mluvících zemích se tvůrčí praxe a teorie rozhlasové tvorby nedokážou na definici této umělecké formy shodnout. Zatímco v rozhlasové tvorbě existuje velká šíře různých stylů běžně používaných rozmanitý rozsah akustických prvků, většina analýz stále pracuje s teoriemi, které vycházejí z literární rozhlasové dramatiky padesátých let. Tyto teorie se zakládají na psaném nebo mluveném slově. Ačkoli většina těchto odborných prací akustické prvky jako je zvuky či hudba zohledňuje, stále se zaměřuje především na jazyk a ostatní akustické vlastnosti vnímá pouze jako doplňkové, zatímco technické funkce, jako je mixování nebo stereofonie, se značně opomíjí. Běžnou praxí dokonce bylo (a ani dnes to není výjimečné) založit svou analýzu na základě tištěného scénáře rozhlasové hry. Zatímco ve filmových studiích by si nikdo netroufl analýzu omezit pouze na scénář samotný, při analýzách rozhlasového dramatu se takto postupovalo poměrně pravidelně - s tím výsledkem, že konkrétní akustické vlastnosti, které scénář neobsahuje, jsou z analýzy vyloučeny. Ale i kdyby byly tyto prvky popsány, nepochybně by to nenahradilo poslech rozhlasové hry. Problém je v tom, že záznamy her se nedochovaly, zatímco mnohé z „literárních“ rozhlasových her z padesátých a pozdějších let byly vydány. Dostupnost těchto her, které většinou napsali slavní spisovatelé, je částečně důvodem pro stále rozšířené přesvědčení, že „literární“ hry tvoří převládající a nejdůležitější část v historii rozhlasové tvorby. Domnívám se však, že ve skutečnosti ukazují opak. Vzhledem k tomu, že *mohou* být vytištěny, čteny a vykládány jako literatura a drama, nejsou schopny zprostředkovat jedinečné možnosti rozhlasové hry, které jsou této umělecké formě vlastní. Místo toho představují jen jednu, stěží inovativní tendenci rozhlasové dramatiky, která sotva naznačuje svébytné akustické prvky této umělecké formy.

Historicky tvoří tyto literární rozhlasové hry pouze malý podíl celkové produkce německy mluvících rozhlasových společností. Kromě toho velký počet tištěných - a tudíž analyzovaných - her odhaluje propracovanější zapojení

akustických prvků, než by se z analýzy mohlo zdát. Při provádění komplexnější analýzy popisované dále v tomto článku se ukázalo, že většina zkoumaných her obsahuje celou řadu významných znaků z neverbálních znakových systémů. Je tedy zřejmé, že tendence literární analýzy přehlížet neverbální akustické prvky těchto her vedla k přesvědčení, že slovo je vždy rozhodujícím prvkem rozhlasových her - což zase vedlo k přesvědčení, že mohou být analyzovány a čteny jako literatura a drama, a k přetrvávající praxi vydávání her v tištěné podobě. Zatímco tento bludný kruh stále ovlivňuje způsob, jak na rozhlasové hry pohlíží literární vědci, kteří v německy mluvících zemích zůstávají hlavními přispěvateli k teorii rozhlasových her, v jiných oblastech výzkumu jako např. v hudební vědě, filozofii, psychologii a mediálních studiích vznikají nové přístupy a teorie, jež lépe odpovídají způsobu tvorby rozhlasových her a jedinečným vlastnostem této umělecké formy (Timper 1990; Meyer 1993; Maurach 1995; Faulstich 1981). I přesto stále chybí interdisciplinární, komplexní analytické nástroje, s nimiž by rozhlasové hry mohly být analyzovány jako svébytná umělecká forma, a to zejména s ohledem na problematiku vyprávění.

Teoretická východiska: sémiotika a post-klasická naratologie

Abychom mohli popsat jednotlivé prvky, z nichž posluchači vyvozují naratologický význam rozhlasové hry (tzn. prvky slyšeného, které vypráví samotný příběh), je nutné nejprve vytvořit adekvátní terminologii. Rozsáhlý analytický model využitelný pro analýzu všech druhů rozhlasových her, jak nenarativních, tak narativních, vytvořil Götz Schmedes ve své vynikající studii o sémiotice rozhlasových her (Schmedes 2002). Schmedes předkládá důležité tvrzení, že význam může být odvozen nejen ze slov, ale z jiných znakových systémů, které popisuje. Jeho sémiotika rozhlasové dramatiky vychází z teoretických prací Charlese Sanderse Peirceho spíše než ze sémiotiky Ferdinanda de Saussura. De Saussure totiž popisuje především znakový systém lingvistiky, zatímco pro Schmedese a mou analýzu je velmi důležité, že schopnost vytvářet význam připisuje Pierce nejen verbálním, ale také non-verbálním znakům. Systémy, které Schmedes popisuje, jsou pouze s mírnou modifikací základem pro můj vlastní analytický přístup k rozhlasovému dramatu: patří k nim jazyk, hlas, hudba, hluk, mlčení, fade out, střihání, míchání, (stereofonní) rozmísťování signálů, elektroakustické manipulace a původní zvuk (reálnost). Spíše než abych každý z těchto orientačních systémů rozebírala, budu

je integrovat do krátké analýzy některých rozhlasových her v další části tohoto článku.

Základem pro post-klasický naratologický přístup k rozhlasovým hrám je model popisující různé znaky, které vytvářejí význam v rozhlasové hře. Pojem „post-klasická naratologie“ byl vytvořen Davidem Hermanem a označuje široký a interdisciplinární přístup k vyprávění, který se neomezuje pouze na strukturalistické teoretické modely a předměty studia, ale zabývá se "novými otázkami týkajícími se vztahu mezi narativní strukturou, její verbální, vizuální nebo obecněji sémiotickou realizací a kontexty, v nichž se vytváří a interpretují" (Herman 1999: 9). Zatímco strukturalistické naratologické modely čerpají především z literatury, post-klasická naratologie trvá na tom, že "příběhy nejsou jen literární formou nebo prostředkem projevu, ale fenomenologickým a kognitivním způsobem poznávání sebe samého a světa" (Nünning a Nünning 2002: 2). Z tohoto důvodu má naratologická analýza celou řadu využití, vycházejících z jednoduchého faktu, že lidé říkají a poslouchají příběhy v různých podobách a souvislostech: „Od popisu prožitých událostí ve formě každodenních příhod, vyprávění očitých svědků a sdělení bolestných prožitků, k poslechu pohádek, čtení povídek, románů, biografii, historických knih, komiksů a sledování filmů“ (Nünning a Nünning 2002: 5).

Tento obecný naratologický přístup byl v mediálních studiích nějakou dobu používán, a to zejména u filmu (viz například Chatman 1978). Pokud jde o analýzu toho, co je řečeno (příběh), a jak se to sdělí (způsob vyprávění), jsou úhly kamery, osvětlení a rámování stejně důležité kategorie jako výprava, gesto a dialog. Není důvod, proč by tyto technické vlastnosti neměly při analýze rozhlasových her být stejně podstatné, neboť to, co publikum chápe, podmiňují i zde prvky jako akustická manipulace, mix a střih. Kromě toho, a to se doufám ukáže v mé analýze v další části, tyto akustické a technické parametry mohou být při utváření dramatu stejně důležité jako mluvené slovo.

Naratologická analýza využívá kategorií, jako jsou „vypravěč“, „fokalizace“, „čas příběhu“ a „diskurzivní čas“, „herci“ a „události“. V závislosti na předmětu studie jsou různé kategorie zdůrazněny, a vzhledem k výše zmíněné rozmanitosti oboru zřejmě neexistuje ucelený model, z něhož lze čerpat; pouze určité pojmy jsou pro všechny společné, např. rozdíl mezi příběhem a způsobem vyprávění.

Přístup, který uplatňuji v tomto článku, je odvozen z naratologie Mieke Bal. Bal sama popisuje „naratologii jako heuristický nástroj a nikoli objektivní vzorec poskytující jistotu“ a tento analytický nástroj podle ní umožní „svým uživatelům formulovat takový textový popis, který bude srozumitelný i pro ostatní“: „Text“ zde „označuje příběh v jakémkoli médiu“ a lze ho zaměnit za „artefakt“ (Bal 1997: xiii, 4, 6). I když Mieke Bal vytváří základ pro naratologický model, její teorie se primárně nezabývá medialitou, což je pojem, který se v rozhlasovém dramatu stane zásadním. Z tohoto důvodu formulace mého modelu pro analýzu rozhlasových her zahrnuje i (inter)mediální teorie Wenera Wolfa, Davida Hermana a Marie-Laure Ryanové (Wolf 2002; Herman 2004, Ryan 2004). Ty rozpracovávají otázku, zda má médium, skrze které je příběh přenášen, vliv na samotný příběh, což je mezi naratology tématem vášnivé debaty. Syntéza protichůdných názorů, které bylo dosaženo Davidem Hermanem, je přístupem, jenž má být použit i zde, a sice „že příběhy jsou tvarované, ale nikoliv určované formami prezentace“ (Herman 2004: 54). Schopnost média tvarovat příběhy je zvláště důležitá v analýze rozhlasových her, neboť označuje oblast nejvíce zanedbanou tradičním, „literárním“ výzkumem.

V podstatě musíme rozlišovat dvě úrovně naratologické analýzy: samotnou rovinu příběhu a úroveň diskurzu. Na úrovni *příběhu* se nalézají aktanty (síly, které zapříčiňují rozvoj děje), okolnosti příběhu, doba příběhu a děj samotný (události); vlastnosti aktantů a popisy prostředí jsou *prvky* této úrovně. Na úrovni *diskurzu* je vypravěč a čas vyprávění, jedním z *aspektů* vypravěče je pak prvek fokalizace. Jak bylo uvedeno výše, tyto nástroje by měly být vnímány jen jako heuristické a nebudou zde podrobně popsány. Následující analýza by měla vyjasnit, jak se uplatňují.

(Post-klasický) naratologický přístup k analýze rozhlasového dramatu

Znaky výše uvedených systémů a jejich kombinace se mohou využívat pro přenos příběhu prostřednictvím zvuku. Smysl příběhu si posluchači vytváří vztahováním odlišných akustických znaků ke konkrétním narativním funkcím a slučují je do jednoho koherentního celku. Funkce, které mohou různé znakové systémy v rozvíjení příběhu plnit, není však třeba vnímat jako izolované a s pevnými významy. Mají být spíše flexibilními vyprávěcími prostředky, které nabývají významu pouze v rámci rozvíjení a utváření celkové koherence příběhu jako celku. David Bordwell v souvislosti s filmovým příběhem upozorňuje na to,

že nesmí existovat žádné „atomistické chápání narativních prvků“ (Bordwell 2004: 204), protože každý akustický znak může ve specifickém kontextu v zásadě plnit jinou narativní funkci: „V narativní struktuře a naraci se mnoha různými způsoby uplatňují různé materiální vlastnosti média,“ (Bordwell 2004: 207).

Z toho důvodu se funkce různých prvků dají při naratologické analýze rozhlasových her popsat pouze v rámci konkrétní hry. V průběhu dějin rozhlasových her existovala tendence vytvářet relativně pevný repertoár akustických znaků, které plní jisté narativní funkce. Z toho důvodu jsme mylně předpokládali, že tyto funkce jsou přirozenou vlastností těchto znaků. Například znakový systém hlasu²⁶⁹ ve většině případů slouží k označení rysů promlouvající osoby, například pohlaví, věk, společenský a místní původ stejně jako charakterové rysy. Ale může také znamenat subjektivní vnímání řeči postavy nebo vzpomínku na ni, nikoli reprezentovat „skutečnou“ mluvu charakteru. To je případ rozhlasové hry Jochena Ziemena *Die Klassefrau / Dáma* (Ziem 1973).

Die Klassefrau je o ženě a muži, kteří spolu žijí jako pár, ale mají problémy kvůli svému odlišnému společenskému původu. Žena je vzdělaná a pochází z bohaté rodiny, zatímco muž je nevzdělaný, manuálně pracující a má záznam v trestním rejstříku. Posluchači nejprve slyší ženu, jež funguje jako vypravěč. Mluví o svém životě a problémech, které prožívá se svým přítelem. Vzpomíná na některé situace, které podle jejího názoru ukazují, jak je její partner nevzdělaný; dále posluchači slyší dialog mezi mužem a ženou, jenž toto ilustruje. V tomto dialogu je muž prezentován jako hrubý, opilý, netrpělivý, uřvaný a necitlivý. Tyto vlastnosti mu přisuzujeme především na základě jeho hlasu. Později začne jako vypravěč fungovat muž. Vypráví nám o svém těžkém životě se svou přítelkyní. Jeho monolog je přerušován dialogem ilustrujícím situace, na něž muž vzpomíná. Nyní ale mluva muže a ženy zní odlišně. Samozřejmě mají stejné hlasy jako dříve, nicméně intonace a tón hlasu se liší podle toho, který z těchto dvou vypravěčů uvádí scénu, v níž dochází k dialogu. Ve svých vlastních vzpomínkách zní žena velmi měkce a trpělivě, zatímco když si její mluvu vybavuje její muž, zní

269 Znakový systém hlasu se nesmí zaměňovat se znakovým systémem jazyka, ačkoli spolu úzce souvisejí. Hlas jako znakový systém, který sám o sobě vytváří význam, zahrnuje tón hlasu obsahující také idiolekt postavy (individuální jazykové volby a výstřednosti), stejně jako způsob výslovnosti (přízvuky, dialekty) a intonaci (větná skladba zdůrazňující určitá slova nebo tzv. melodie vět).

hlasitě, pronikavě a netrpělivě. Když muž vzpomíná na to, jak mluvil on, zní sebevědomě, přátelsky, a vyznívá oproti ženě lépe, protože vždycky zůstává klidný, zatímco když si na jeho hlas vzpomíná žena, zní hrubě, netrpělivě a neohrabaně. Posluchači zjišťují, že neposlouchají „realistickou“ zprávu o vztahu, ale dva různé, subjektivní názory na tento vztah, u nichž není možné zjistit, které charakterové rysy jsou skutečné, opravdové, pravdivé. Narativní funkce hlasu spočívající v naznačení subjektivity a různých úhlů pohledu na události nevyplývá ze slov vypravěče nebo postav ze hry, ale čistě ze změn hlasů při rozvíjení příběhu.

Způsob, jakým je zde hlas využíván coby významotvorný prostředek, ukazuje, že akustické prvky mohou v rozhlasové hře plnit různé naratologické role: hlas slouží nejen k charakterizaci aktantů na úrovni příběhu, ale také jako prostředek fokalizace na úrovni diskurzu. Kromě toho druhá funkce může proměňovat tu první, protože v průběhu rozhlasové hry nemůžeme již hlasy považovat za spolehlivé znaky postav. Hlasy v rozhlasové hře neslouží jen jako neměnné označení charakterových rysů postav.

Mnoho rozhlasových her užívá akustické znaky, které kombinují řadu různých systémů pomocí akustických prvků jak na úrovni příběhu, tak na úrovni diskurzu. Hra Wolfganga Hildesheimera *Das Atelierfest / Oslava v ateliéru* vypráví příběh umělce, jenž se snaží ve svém ateliéru malovat. Opakovaně je však přerušován příchozími hosty, kteří tam začínají pořádat party (Hildesheimer 1955). Umělec prchá ke svým sousedům, ti se ale k oslavě také připojí. On poté z jejich domu pozoruje dírou ve zdi nekončící party u sebe doma. Rozhlasová inscenace uvedená v roce 1955 ukazuje na svou dobu vysoce vyvinutý smysl pro možnosti rozhlasu. Hildesheimer využívá k charakterizaci postav ve hře jak „skutečné“, tak elektroakusticky pozměněné zvuky a hudbu. Hloupost dělníka, jenž v ateliéru opravuje okno, je ztvárněná pomocí zvukové sekvence podobné trubce. Ta doprovází veškeré jeho repliky, napodobuje tón jeho řeči a zdůrazňuje jeho pomalost a nudnost. Řeč ženy, která vstoupí do ateliéru, neustále mluví a neposlouchá, co má umělec na srdci, je doprovázena pronikavým, řinčivým zvukem podobným xylofonu. Posluchači je jasné, že tyto zvuky nemůže vnímat jako prvek ze světa příběhu, ale jako součást úrovně diskursu. Díky této další vrstvě se také nahrazuje konvenční narativní komentář. Postupné zesílení těchto instrumentálních sekvencí je vyprávěcí akt na úrovni diskurzu, ačkoli zde není

žádný „vypravěč“ jako takový. Je to jen akustický nástroj, který pomáhá *vyprávět příběh*.

Ve hře se později začíná elektroakusticky manipulovat i s instrumentálními sekvencemi, které doprovázejí slova hostů, a tím vzniká další naratologický prvek: fokalizace neboli „úhel pohledu“. Je zřejmé, že konkrétní instrumentální zvuky doprovází pouze repliky obtěžujících hostů, a nikoli repliky umělce samotného. Poté, co hloupý dělník a upovídaná žena zabrání umělci dál malovat obraz, se doprovodné zvukové sekvence mísí s jejich hlasy a vytvářejí téměř nesnesitelné crescendo; to ukončí až zabouchnutí dveří, po němž slyšíme hlas dalšího hosta vstupujícího do studia. Zvukový mix a crescendo je třeba jednoznačně chápat jako umělcův zostřený vjem nezvaných hostů. Nemůže snést neustálé žvanění ženy a hloupost dělníka, jež mu brání v práci, a rostoucí hlasitost zvukového mixu znázorňuje jeho pocity. Tento zvuk se nenachází ve světě příběhu, ale musíme jej vnímat jako akt *vyprávění* na úrovni diskursu: zvuku dává význam až postava, která však do světa příběhu patří. Střih ukončující zvukový mix naznačuje posun v umělcově vnímání: to, že další člověk vstoupí do ateliéru, vyplývá z bouchnutí dveří. Tento druhý zvuk se jednoznačně nachází ve světě příběhu. Zvuk je v rámci příběhu používán tak specificky, že publikum vždy dokáže rozlišit, do které narativní úrovně příběhu zvuk patří.

Podrobná analýza šedesáti rozhlasových her ve studii, z níž tento článek čerpá, ukázala, že pro posluchače nikdy není těžké tyto úrovně rozlišit. Tuto situaci můžeme lépe pochopit, když si ji ukážeme na technice filmového vyprávění: divák vidí a slyší, jak postava mluví, slova se pomalu stávají nesrozumitelná a proměňují se v pouhé zvuky, postava ale stále pohybuje rty jako při mluvení. Divák díky tomuto prostředku okamžitě pochopí, že na mluvčího se dívá jiná postava a poslouchá ho (je často jakoby schovaná za kamerou), ale již není schopna či ochotna vnímat, co ten druhý říká. Tato technika ukazuje narativní funkci fokalizace a jako takovou ji chápe i publikum. To, že zvukový materiál v tomto případě není realistickým prvkem ve světě příběhu, neznamená, že příběh je méně srozumitelný.

Pokud zvuky fungují na rovině diskursu, diváci nemusí nutně jejich původ rozpoznat. V rámci konkrétní hry divák jasně pochopí, jakou úlohu tyto zvuky jako vyprávěcí prostředky plní. V rozhlasovém monologu s názvem

muttersterben / umírání matky, vypravěč poměrně bez emocí vypráví o smrti své matky (Lentz 2002). Občas ho přeruší podivný, neidentifikovatelný kovový zvuk, který má rostoucí rušivý efekt. To můžeme vnímat jako jistý komentář k jeho slovům. Jeho postoj je tak pro posluchače srozumitelnější tím, že napovídá, jak muselo být vyprávění pro mladého muže obtížné a stresující, ačkoli to z tónu jeho hlasu nevyplývá.

Bohaté využití různých neverbálních znakových systémů a navíc srozumitelnost širokému publiku můžeme ukázat na krátké shrnující analýze rozhlasové hry Dietera Kühna *Das lullische Spiel / Lullova hra* (Kühn 1975). Vypráví příběh o životě Raimunda Lulla neboli Ramona Lulla, katalánského mnicha z třináctého století, který vynalezl řadu podivných logických technik, například „lullický systém“, tzv. *Ars magna combinatoria*, v němž systematickým způsobem propojil slova z různých vědních oborů. Starý Ramon Lull v této stereofonní hře líčí svůj životní příběh. Jeho hlas se nachází vždy ve středu akustického prostoru. Když vzpomíná na příhodu ze svého dětství, náhle jej (skoro) stejnými slovy doprovází další hlas ozývající se z jiného místa v rámci akustického prostoru. Zatímco on jako starý muž používá slovesa v minulém čase, druhý hlas vypráví to samé pomocí sloves v přítomném čase. Tento druhý hlas sílí, zatímco starý mužský hlas se vytrácí, až nakonec zmizí úplně. Je zřejmé, že druhý hlas je hlas mladého Ramona, který popisuje svůj život v přítomném čase. Po chvíli se opět objeví starý Ramon a začíná mluvit o dalších událostech svého života; najednou však převezme vyprávění třetí hlas, který zastupuje Ramona v dalším stádiu jeho života a nachází se v poloze odlišné od prvních dvou. V průběhu hry slyšíme ze čtyř různých koutů akustického prostoru čtyři různé hlasy, které představují Ramona ve čtyřech dílčích etapách jeho života. V určitých fázích je navíc doplňují hudební skladby: středověká hudba k tanci pro epizodu Ramonova mládí a gregoriánský chorál, když působil jako misionář. Pro představení různých epizod ze života Ramona Lulla se používají různé znakové systémy plnící určité narativní funkce: zesílení, ztlumení, hudba, hlas a především umístění signálů v akustickém prostoru. To zároveň ukazuje, že umístění signálů uvnitř akustického prostoru pevnou narativní funkci nemá. I když v historii rozhlasových her se tyto signály používaly především k vyjádření *prostorové* polohy postav v realisticky pojatém prostředí, tento příklad ukazuje, že použití může být mnohem širší.

Již po krátké chvíli posluchač jednotlivé epizody z Ramonova života snadno zařadí, protože chápe, k jakému akustickému prostředí se vážou. Na konci hry vyprávění vychází z naší schopnosti rozlišovat mezi časy příběhu: starý Ramon Lull onemocní a dostane horečku. V tomto okamžiku si posluchači uvědomí, že pozice signálů již nezůstávají statické, ale zdá se, že jakoby bloudí v akustickém prostoru; hlasy a hudba, které byly do té doby přiřazeny k jedné konkrétní pozici v jednom konkrétním příběhu, se začnou míchat s hlasy a hudbou, která patří do jiných epizod. Ani slova se nedokončují a také se spojují s jinými slovy či jejich fragmenty. Všechny tyto procesy ukazují rostoucí horečku starého Ramona a jeho klesající schopnost si správně vzpomenout na události svého života. Na úplném konci hry vyjadřuje finále velké množství neverbálních znakových systémů, které sdělí závěrečné události příběhu. Zpočátku slyší diváci diegetické zvuky vln a ptáků (starý muž leží na palubě lodi), brzy je však přeruší nediegetický „bílý šum“. Ten je použitý pouze jako vyprávěcí postup na úrovni diskurzu a brzy pohltí celou scénu, což představuje ztrátu schopnosti nemocného člověka vnímat realitu. Na konci bílý šum náhle skončí, takže je úplné ticho - další znakový systém, který je zde používán k označení závěrečné události příběhu: starcovu smrt.²⁷⁰

Závěr

Některé z konkrétních akustických a technických postupů, které mohou plnit narativní funkce popsané v tomto článku, nejsou v žádném případě nové a již od počátku této umělecké formy rozhlasové hry charakterizovaly,²⁷¹ z velké části byly však v analýzách zanedbávány. Zde popsaný naratologický model rozšiřuje a systematizuje škálu těchto postupů a zdůrazňuje potenciál neverbálních znaků při vytváření významu. Použití tohoto modelu při analýze rozhlasových her pravděpodobně pomůže odhalit další rozhlasové vyprávěcí postupy odlišné pro dané médium, které vychází z teorie literatury či dramatu.

270 Je třeba zdůraznit, že čtyři příklady německých rozhlasových her použité v tomto článku, stejně jako většina rozhlasových her analyzovaných v knize, z níž vycházím, nejsou takzvané experimentální hry nebo „Neue Hörspiele“. Ačkoli Hildesheimerův *Das Atelierfest* není konvenční rozhlasová hra z padesátých let, všechny čtyři hry vyprávějí příběh a široké publikum je vnímalo a oceňovalo jako "normální" rozhlasové hry, nikoli jako elitářské zvukové experimenty. Záznamy reakcí posluchačů na hru *Das Atelierfest* a *Das lullische Spiel* se nachází v archivu oddělení rozhlasové dramatiky NDR; na hru *muttersterben* v archivu BR; a na hru *Die Klassefrau* v archivu WDR.

271 Jako například použití určitého hlasu charakterizující osobu pomocí konkrétních tónových nebo idiolektických prvků, zesílení, ztišení nebo střihu, které byly vždy používány k označení změny scény, času příběhu, nebo dokonce narativních úrovní (jako jsou změny z dialogu k hlasu vypravěče). Diegetické a nediegetické funkce hudby jsou také již dlouho považovány za narativní prvky (viz Shingler a Wieringa 1998: 64- 72).

Na druhou stranu tento model může vybídnout k většímu využívání svébytných vyprávěcích technik v rozhlasové tvorbě. Domnívám se, že jen při používání těchto vypravěčských prvků budeme schopni vnímat rozhlasové drama jako specifickou uměleckou formu a nikoli jen jako další prostředek literárního nebo dramatického výrazu. Navíc, posluchači *jsou* přece schopni sledovat příběh, který je jim prezentován nejen slovy, ale i dalším akustickým materiálem, a „[ačkoliv] může být pravda, že pouze jazyk vyjadřuje příčinné vztahy, které drží narativní scénář pohromadě, neznámá to, že text musí reprezentovat tyto vztahy doslovně v příběhu“ (Ryan 2004: 11). Jak ukazuje tato analýza, neverbální znakové systémy mohou, stejně jako jazyk, jedinečným způsobem přispívat k vytvoření narativního významu.

Příloha č. 3: Informace o rozhlasových dramatinacích a četbách

HAPLOVÁ, Barbora: Podvodníci, 10 dílů

Dramaturgie Lenka Veverková. Hudební design Jan Trojan. Zvuk Tomáš Pernický. Režie Vít Vencl. Osoby a obsazení: Františka (Markéta Frösslová), Krahujec (Václav Vydra), Koňadra (Daniela Kolářová), Flóra (Klára Suchá), Ferdinand (Ondřej Rychlý), Nora (Libuše Švormová), Kulík (Petr Jeništa), Dušan Sitek, Hana Seidlová, Tomáš Karger, Miroslav Hruška, Otmar Brancuzský a další. Natočeno v roce 2017. Premiéra: 27. 11. 2017.

ČAPEK, Karel: Válka s mlouky

Dramatizace Jaroslava Strojčková. Zvuk Otakar Palír a Zdeněk Škopán. Mixáž Bedřich Marek. Rekvizity Artur Šviha. Dramaturg Jaroslava Strojčková. Režie Jiří Horčička. Osoby a obsazení: autor (Karel Höger), kapitán van Toch (Jan Pivec), vrátný Povondra (Rudolf Deyl ml.), pan Bondy (Bedřich Veverka), Greggs, ošetřovatel v ZOO (Rudolf Hrušínský), Jensen, námořník (František Kreuzmann), Dinga, námořník (František Filipovský), Miss Lily Valley (Jaroslava Adamová), Abe Loeb, syn filmového magnáta (Vladimír Hrubý), ředitel ZOO Wiggam (Josef Grus), paní Povondrová (Jaroslava Drmlová), Josef Vošahlík, Oldřich Lukeš, Ivo Gübel, Ota Sklenčka, Rudolf Pellar, Jindra Holmanová, redaktor (Milan Mach), Oldřich Musil, Karel Pech, Bohumil Bezouška, Karel Pavlík, Felix le Breux, Bohuš Hradil, Jiří Hurta, Erik Zámeš, Bedřich Bobek, Artuš Kalous, Karel Kastner, Karel Houska, Jaroslav Cmíral, Jiří Hesoun, Miloš Hlavica, Jiří Suk, Josef Chvalina, Richard Záhorský, Karel Oprich. Natočeno v roce 1958. Premiéra 22. 10. 1958.

JANDÁČKOVÁ, Kasha: Ve dne v noci

Rozhlasová úprava Kasha Jandáčková. Hudební design Jakub Rataj. Hudba Killiekrankie (Jan Kostera, Jiří Machů). Zvuková mistryně Jitka Kundrumová. Dramaturgie Lenka Veverková. Režie Kasha Jandáčková. Osoby a obsazení: Luisa (Pavλίna Štorková), Kweuke (Jan Hofman), Sabah (Johana Matoušková), Samoul (Jakub Gottwald), starší žena (Sabina Remundová), mladší žena (Tereza Nádvořníková), starší muž (Jan Vondráček), mladší muž (Michal Bednář) a holčička (Nina Rudišová). Natočeno 2018. Premiéra 24. 4. 2018

JEŽKOVÁ, Alena: Dračí polévka, 5 dílů

Rozhlasová úprava Ludvík Píza. Zvukový mistr Radek Veselý. Hudební spolupráce Jiří Litoš. Režie Martina Schlegelová. Osoby a obsazení: Long (Matěj Převertil), Matka (Dana Černá), Dědeček (Dalimil Klapka), Otec (Petr Stach), Světлана (Alžběta Volhejnová). Natočeno v roce 2016. Premiéra 6. 6. 2016

KAFKA, Franz: Proměna

Přeložil Zbyněk Sekal. Hudba Marek Kopelent. Hudbu řídí Zbyněk Vostřák. Stereoscénář Josef Henke a Zdeněk Škopán. Mistr zvuku Zdeněk Škopán. Technička Anna Suchánková. Dramaturg Karel Gissübel. Záznam a střih Anna Suchánková. Asistent režie Vratislav Kuška. Režie Josef Henke. Osoby a obsazení: vypravěč (Jiří Adamíra), Řehoř Samsa, obchodní cestující (Petr Haničinec), Samsa, otec (Miloš Nedbal), jeho žena (Libuše Havelková), Markétka, jeho dcera (Klára Jerneková), pan prokurista (František Filipovský), podnájemníci (Jiří Lír, Milan Friedl, Karel Beníško), posluhovačka (Lída Roubíková), služka Anna (Karolína Slunéčková). Natočeno 1967. Premiéra 13. 8. 1967.

HAILEY, Arthur: Let do nebezpečí

Překlad Vladimír Müller. Dramatizace a dramaturgie Jaroslava Strejčková. Stereoscénář Jiří Horčíčka. Zvuk Jitka Borkovcová. Režie Jiří Horčíčka. Osoby a obsazení: George Spencer (Eduard Cupák), doktor Baird (Jiří Adamíra), Janet Bensonová, letuška (Gabriela Vránová), kapitán Pavel Treleaven (Luděk Munzar), Dunning, kapitán letadla (Jiří Klem), Petr, druhý pilot (Petr Svojtka), Václav Postránecký, Bohuslav Čáp, Jiřina Petrovická, Jarmila Krulišová, Vladimír Čech, Marie Marešová, Jaroslav Cmíral, Eva Jiroušková, Jaroslav Drbohlav, Ladislav Potměšil, Jiří Mikota, Drahomíra Fialková, Josef Vinklář, Bohumil Švarc, Miroslav Zoumar, Svatopluk Skládal, Zdeněk Ornest, Milan Mach, Josef Velda, Karel Hlušička, Miroslav Moravec, Petr Štěpánek, Miloš Hlavica, Jana Drbohlavová, Václav Mareš, Ladislav Kazda, Miroslav Středa, Jiřina Krupičková, Jana Andresíková, Radislav Nikodém, Miroslav Středa. Natočeno v roce 1980. Premiéra 21. 11. 1981.

FUKS, Ladislav: Spalovač mrtvol

Dramatizace Lenka Veverková. Hudba Ladislav Železný. Zvuk Stanislav Abrahám. Dramaturgie Zuzana Drtinová Vojtíšková. Režie Aleš Vrzák. Osoby a obsazení: Karel Kopfrkingl (David Novotný), Marie Kopfrkinglová (Ivana Uhlířová), Willi

Reinke (Ivan Trojan), Erna Reinkeová (Petra Špalková), Zina (Marta Falvey Sovová), Milivoj (Jan Köhler), Dvořák (Kamil Halbich). Dále účinkují Jaroslav Achab Haidler, Zdeněk Maryška, Dušan Sitek a Libor Vacek. Natočeno v roce 2017. Premiéra 17. 11. 2017.

SCHWARZOVÁ, Eva: Čáry máry

Rozhlasová úprava Lenka Veverková. Dramaturgie Zuzana Drtinová Vojtíšková. Hudba Jiří Strohner. Zvuk Roman Špála. Režie Apolena Novotná. Osoby a obsazení: Fukanda (Prokop Košař), Šišulka (Barbora Hladíková), Zurčilka (Anna Klusáková), Plamínek (Matěj Pěvrátil), Sajxa (Marie Žáková), Učitelka (Valérie Zawadská), Moucha (Václav Rašilov), Zoral (Eduard Jenický). Natočeno v roce 2015. Premiéra 25. 12. 2015.

VANĚK, Jiří: Já, mé druhé já a já a

Dramatizace Kristýna Kosová a Adam Svozil. Dramaturgie Lenka Veverková. Zvukovýá mistr Dominik Budil. Hudební spolupráce Jakub Rataj. Režie Adam Svozil a Kristýna Kosová. Osoby a obsazení: on (Miloslav König), ona + Boglárka (Nataša Mikulová), kalendárium (Jan Vondráček), Žíhaná (Eva Hacurová), Smilla (Kateřina Císařová), soudkyně a vrátná (Natálie Drabiščáková), Něžná (Elizaveta Shvachko), Alabastrová (Anna Kratochvílová), Emancipovaná (Kateřina Dvořáková), posluchač Milan (Jiří Šimek), Půlnoční (Kristýna Kosová) a hlas neznámého muže (Adam Svozil). Natočeno v roce 2017. Premiéra 2. 1. 2018.