



DOPORUČENÉ POSLECHY AUDITIVNÍ SLOVESNÉ TVORBY

Jména autorů studijní opory:	Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D. prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
Název fakulty:	Divadelní fakulta
Název katedry:	Katedra činoherního divadla
Studijní program:	Režie-dramaturgie činoherního divadla

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Obsah

Úvod	4
1. Požár opery (Jan Grmela, režie Miloš Kareš, 1930)	5
2. Cristobal Colón (František Kožík, režie Josef Bezdíček, 1934)	5
3. Divadlo u mikrofonu (50. léta)	6
4. Četba na pokračování (50. léta)	6
5. Muži v offsidu (Karel Poláček, režie Jiří Horčíčka, 1954)	7
6. Válka s mloky (Karel Čapek, režie Jiří Horčíčka, 1958)	7
7. Kazmar-šaty-Jafeta (Marie Pujmanová, režie Jiří Horčíčka, 1960)	8
8. Hodina v rodném městě (Heinrich Böll, režie Josef Červinka, 1962)	9
9. Bylo to na váš účet (Ludvík Aškenazy, režie Jiří Horčíčka, 1964)	9
10. Linka důvěry (Miloslav Stehlík, režie Jiří Horčíčka, 1966)	10
11. Krappova poslední nahrávka (Samuel Beckett, režie Josef Henke, 1966)	10
12. Proměna (Franz Kafka, režie Josef Henke, 1967)	11
13. Vojna a mír (Lev Nikolajevič Tolstoj, režie Jiří Horčíčka, 1978)	12
14. Zločin a trest (Fjodor Michajlovič Dostojevskij, režie Josef Melč, 1981)	13
15. Idiot (Fjodor Michajlovič Dostojevskij, režie Josef Melč, 1982)	13
16. Tichý Don (Michail Šolochov, režie Jiří Horčíčka, 1982)	14

<u>17. Mistr a Markétka (Michail Bulgakov, režie Jiří Horčíčka, 1987)</u>	15
<u>18. Zapřený Albert aneb Příběh o žalu a lži (Daniela Fischerová, režie Hana Kofránková, 1989)</u>	15
<u>19. Babinský a Palacký neboli Báseň a pravda (Přemysl Rut, režie Hana Kofránková, 2000)</u>	16
<u>20. Xaver (Jan Vedral, režie Petr Mančal, 2009)</u>	17
<u>21. Vojcek (Georg Büchner, režie Aleš Vrzák, 2009)</u>	17
<u>22. Dodatek k výběru inscenací a dalšímu samostudiu</u>	19

Úvod

Cílem tohoto studijního materiálu je systematizovat základní díla české rozhlasové slovesné tvorby. Vytvoření kánonu auditivního literárního vysílání má dvojí záměr: 1) přehledově a chronologicky představit klíčová díla umělecké produkce Československého a potažmo Českého rozhlasu, 2) analyticky vymezit základní estetické kvality zpracování jednotlivých inscenací, poukázat na jejich inovativní tvůrčí postupy a shrnout jejich význam v kontextu vývoje české rozhlasové inscenace. Předkládaný text zahrnuje pouze ty inscenace, které jsou dnes dohledatelné, tedy ty, jejichž zvukový záznam zůstal dochován, inscenace se reprízuji a jsou tak stále dostupné k opakovanému poslechu. Tento požadavek vylučuje z centra pozornosti většinu historických nahrávek z třicátých let, které nebyly zvukově zaznamenány proto, že tehdejší rozhlas vysílal zpravidla živě, záznamová technika se teprve vyvíjela. Z úvodní etapy rozhlasové slovesné tvorby tak sice existuje řada textových materiálů, tedy scénáře rozhlasových her či scénických auditivních adaptací, které mohou být značně inspirativní či historicky cenné právě pro svou literárně dramatickou hodnotu, avšak kvalitu samotných nahrávek posoudit až na výjimky nemůžeme. Součástí textu jsou pouze pořady fikční rozhlasové pořady, nikoli tedy například pořady poezie, jakkoli uvádění poezie má v rozhlase bohatou tradici a patří k významným oblastem umělecké auditivní tvorby; stejně tak absentují pořady dokumentární. Četba na pokračování je reflektována jen několikrát, meritum soupisu tvoří především stěžejní tituly původní rozhlasové hry a adaptace, případně dramatisace literárních předloh (dramatu, románu).

V záhlaví jednotlivých mikroanalýz je v závorce vždy uveden autor realizované předlohy (rozhlasové hry, původního románu či dramatu), režisér a rok prvního vysílání díla. Všechny uvedené inscenace lze nalézt v archivu Divadelní fakulty akademie múzických umění v Praze, jsou uloženy na speciálním externím disku při rozhlasovém studiu fakulty. Inscenace lze také zakoupit na oficiální rozhlasové webové stránce Radioteka.cz.

1. *Požár opery* (Jan Grmela, režie Miloš Kareš, 1930)

Jedním z mála zachovaných uměleckých pořadů vysílaných před 2. světovou válkou je inscenace hry **Jana Grmely** *Požár opery*, která byla poprvé uvedena v roce 1930 v režii **Miloše Kareše**; dochovaný záznam pochází z roku 1935, kdy byla inscenace rekonstruována a znovu uvedena. Hra je založena na principu mystifikace: během divadelního představení Verdiho *Rigoletta* je ohlášeno požár operní budovy. Poselství hry lze interpretovat jako první varování před negativními dopady masového média, upozornění na snadnou manipulativnost publika, jenž informace sdělované médiem vnímá nekriticky a automaticky jim věří. Akcentace davové paniky je také dominantou zvukového řešení: reportující komentátor popisuje zmatek přibíhajících občanů, naléhavost vyznění zdůrazňují zvuky hasičských vozů, křiku a vyděšených účastníků.

2. *Cristobal Colón* (František Kožík, režie Josef Bezdíček, 1934)

Dobrodružná hra **Františka Kožíka** *Cristobal Colón*, která zaznamenala neobyčejný ohlas už v době svého prvního uvedení v roce 1934, kdy ji v dramaturgii **Dalibora Chalupy** nastudoval režisér **Josef Bezdíček**. Význam inscenace spočívá zejména v rozvíjení specifických postupů rozhlasové řeči, prohlubování možností zvukového obrazu, akcentaci více zvukových plánů: sémantické zapojování zvukové kulisy, hudebních motivů, stylizovaného mluveného slova, sborové recitace. Především kombinace všech těchto dílčích složek činí z *Cristobala Colóna*, hry, která vyprávěla osud mořeplavce a objevitele Kryštofa Kolomba, moderní inscenaci, jež anticipuje postupy rozhlasové inscenace pozdější doby. Inscenace je dílem tzv. **brněnské avantgardy**, tedy tvůrců, kteří posléze odešli do pražského rozhlasového studia, kde pokračovali v naznačených inscenačních postupech. Dochovaná nahrávka *Cristobala Colóna* pochází z roku 1948 a inscenačně rekonstruuje první verzi z roku 1934, jakkoli například v otázce hereckého obsazení se některé party liší.

3. Divadlo u mikrofonu (50. léta)

Z hlediska režijních osobností mluvíme v této dramaturgické linii především o inscenacích režisérů **Josefa Bezdíčka**, **Přemysla Pražského** a **Miloslava Jareše**. Inscenovány byly klasické hry českého i světového dramatického repertoáru, i ve vedlejších rolích zde vystupovali špičkoví činoherní herci a především jejich zásluhou nahrávky dodnes skýtají pozoruhodný posluchačský zážitek. Základní devízu divadelních adaptací totiž tvoří právě herecké výkony, hlasově odstíněné charakteristiky velkých partů světového i českého dramatického repertoáru. Takto je dodnes reprízován například Rostandův **Cyrano z Bergeracu** s Karlem Högerem v titulní roli a Vlastou Fabianovou jako Roxanou (režie Přemysl Pražský, 1955); Shakespearův **Othello** se Zdeňkem Štěpánkem jako Othellem a Janem Pivcem jako Jagem (režie Miloslav Jareš, 1950), **Veselé paničky windsorské** s Janem Pivcem jako Falstaffem (režie Josef Bezdíček, 1955) nebo Corneillův **Cid** s Václavem Voskou jako Donem Rodrigem (režie Miloslav Jareš, 1959); z činoherní inscenace Jana Škody v Národním divadle vycházela rozhlasová inscenace Ostrovského **Výnosného místa**, v níž účinkovali Zdeněk Štěpánek, Karel Höger či Saša Rašilov (režie Josef Bezdíček, 1952). Do dramaturgie DUM patřila i inscenace Čapkovy **Bílé nemoci**, kde roli Galéna ztvárnil František Smolík, Maršála Zdeněk Štěpánek (režie Jiří Roll, 1958). Jako i řada jiných titulů jmenované linie divadelních adaptací, také *Bílá nemoc* v rozhlase vznikla už před válkou; inscenaci z roku 1938 režíroval Miloslav Jareš, záznam nahrávky však neexistuje.

4. Četba na pokračování (50. léta)

Žánr četby na pokračování se původně rozvíjel zejména v rámci tzv. rovné četby, tedy četby na jeden hlas, kdy jediný interpret působil jako tlumočník díla, jakési alter ego autora, zároveň však příležitostně hlasově odlišoval a vytvářel také dílčí postavy daného příběhu, fikčního světa interpretované látky. Takto si pamatujeme Františka Filipovského jako interpreta humoristického románu Karla Poláčka **Bylo nás pět** (1953) nebo později Karla Högera jako interpreta Těsnohlídkovy **Lišky Bystroušky** (1962). Kromě četby na jeden hlas (např. Růžena Nasková jako interpretka **Babičky** Boženy Němcové, 1952), se záhy etabluje také dialogizovaná četba, v níž vystupuje více interpretů, aby text získal na výraznější a diferencovanější podobě zejména z hlediska charakterizace postav, ale také v rámci posluchačské přitažlivosti. Režisér Jiří Horčíčka natočil v žánru monologické četby například třídílnou četbu z románu Eduarda Basse **Klapzubova jedenáctka** (1953) či devítidílnou četbu **Borovice** (1960) Jana Vrby, obě s Karlem Högerem.

5. *Muži v offsidu* (Karel Poláček, režie Jiří Horčíčka, 1954)

Žánr četby z hlediska dramaturgicko-režijního řešení rozvíjí dramatinovaná četba, v jejímž rámci již nemluvíme o takřka doslovné transpozici literární předlohy, nýbrž o umělecké adaptaci literárního textu do podoby dramatinovaného scénáře. Tento žánr dovedl v polovině padesátých let k dosud nepoznaným inscenačním možnostem tehdy začínající režisér **Jiří Horčíčka**, který dramatinovanou četbu obohatil o ryze rozhlasovou postavu vypravěče. Vypravěč je v Horčíčkových dramatinovaných četbách nositelem epické distance, je zvukově odlišen od jednajících postav, komentuje děj, vystupuje zejména v objektivní pozici komentátora či glosátora situací, může ovšem vystupovat i ve značně subjektivizovaných polohách. Specifickým rysem čteb na pokračování bylo vysílání rozdělené na několik dílů, jednotlivé části zpravidla nepřesahovaly stopáž třiceti minut. Identifikace s jasně vymezenými postavami, které případně ještě umocňovala přítomnost vypravěče, přispívaly ke snadnější orientaci posluchačů, výrazová konvence spočívala na jasné interpretační charakterizaci jednotlivých postav. V tomto duchu natočil režisér Horčíčka vlastní jedenáctidílnou dramatinaci Poláčkových *Mužů v offsidu* (1954). Roli vypravěče zde vytvořil Karel Höger, jehož spolupráce s Jiřím Horčíčkou se stala symbolem plodného a vzájemně obohacujícího partnerství režiséra s hercem. Högerův vypravěč *Mužů v offsidu* má charakter živelného průvodce dějem. Jeho prostřednictvím režisér evokuje prostor fotbalových utkání i každodenní život sportovních fanoušků; v jazykové a interpretační stylizaci vypravěče je také ustálena jazyková konvence Poláčkova románu. Vypravěč přejímá řadu replik, jež by v klasické četbě pronášely jednající postavy, zároveň komentuje děj, jednání postav, vytváří situační komiku a výrazně přispívá ke gradaci scén. Humoristický žánr tedy režisér zachycuje především exponováním vypravěče, právě on je klíčovým prostředkem režijní koncepce.

6. *Válka s mloky* (Karel Čapek, režie Jiří Horčíčka, 1958)

Zásadním zlomem ve vývoji rozhlasové inscenace se v roce 1958 stala Horčíčkova režie Čapkova dystopického románu *Válka s mloky*. Autorkou dramatinace byla Jaroslava Strejčková, dramaturgem Jaromír Ptáček. Horčíčka s kolegy se zde zdaleka nespokojili s pouze dekorativním adaptačním řešením, v němž by inscenační metoda spoléhala výhradně na herecké kvality interpretů a myšlenkovou hloubku předlohy. Jakkoli tvůrci k látce přistoupili s pietou a významově Čapkovu klíčovému románu nijak neublížili, použili k auditivní scénické adaptaci dosud nevídaně experimentální postupy. Ty se zakládaly především na zvukové realizaci prostoru, stříhovém prolínání obrazů, zvukové metafoře a sugestivním kontrapunktu

hlasu vypravěče-autora (Karel Höger) s hlasy jednajících postav. Specifického ozvláštnění se v inscenaci dostalo řeči mloků, která je od lidské řeči odlišena speciální technologickou úpravou – mločí řeč je vytvářena složitou zvukovou deformací, která dala vzniknout odlidštěnému, strojově artikulovanému hlasu, jenž předznamenává uniformované počítačové hlasy moderní doby. Horčíčkova režie usiluje o plastické zvukové zobrazení, jednotlivé zvukové složky akcentuje v jejich sémantické potenci; důležitou součástí stylizace jsou ovšem jasně diferencované výkony na svou dobu nebývale rozsáhlého hereckého ansámblu (účinkují Rudolf Hrušínský, Jan Pivec, Rudolf Deyl ml., Jaroslava Adamová ad.). Pro svou zvukovou metaforičnost a bohatou zvukově-hudební kompozici (účast špičkových zvukových techniků – Zdeněk Škopán, Artur Šviha) se z Horčíčkovy inscenace *Války s mloky* stala iniciační událost, která klíčovým způsobem anticipovala rozvoj moderní rozhlasové inscenace, jak ji známe z šedesátých let.

7. *Kazmar-šaty-Jafeta* (Marie Pujmanová, režie Jiří Horčíčka, 1960)

Ve *Válce s mloky* Horčíčka prokázal široké možnosti zvukového řešení prostoru, zvukové metafory či odkrývání tematických linií díla prostřednictvím zvukového symbolu. Sám tyto naznačené cesty inscenační praxe znovu rozvíjel v experimentální a ryze autorské úpravě románu Marie Majerové *Lidé na křižovatce*, kterou pro rozhlas dramatisoval Jaromír Ptáček pod názvem *Kazmar-šaty-Jafeta* (1960). Inscenace je tvarově vynalézavou kompozicí různých žánrových postupů: spojuje prvky reportáže, featuru a rozhlasové hry. Z původního prozaického textu vytvořil Ptáček expresivní drama, v němž zaznívají existenciální tóny typické pro Ptáčkův rukopis v následujících letech. Inscenace znázorňuje zběsilou výrobní mašinerii továrny mocného podnikatele Kazmara, překotné tempo je zdůrazňováno zvukovými efekty, reklamními slogany propagujícími Kazmarovu firmu, jež působí jednak v rámci temporytmické struktury vyprávění, ale také jako jakýsi zcizovací efekt a kontrapunkt k mluvenému slovu. Lze říci, že obě inscenace, *Válka s mloky* a *Kazmar-šaty-Jafeta*, předznamenaly estetiku rozhlasové hry šedesátých let nejen ve formální inscenační podobě, ale jejím prostřednictvím také kriticky referovaly o soudobé či nedávno minulé politické a společenské situaci.

8. *Hodina v rodném městě* (Heinrich Böll, režie Josef Červinka, 1962)

Rozhlasová hra tematizující traumatickou válečnou zkušenost pohledem přeživších německých obyvatel. Heinrich Böll patřil ke generaci, pro niž se běžně užívá označení Gruppe 47, tedy mezi autory, kteří válku 2. světovou válku nejen prožili (a mnohdy v ní sami bojovali, jako právě Böll), ale následně ji učinili svým základním literárním námětem a tématem umělecké reflexe. Komorní psychologické drama ukazuje (ne)možnost vyrovnání se s minulostí, režisér inscenaci komponuje střídými výrazovými prostředky metodou postupného odkrývání dávných událostí z mládí hlavní postavy Chrantoxe (Karel Höger). V centru inscenace stojí textová složka, tematická závažnost příběhu, jemuž odpovídá civilní herecká stylizace, úsporné herectví a zvuková neokázalost. Režisér Josef Červinka inscenaci nastudoval z vlastního překladu, v roce 1993 Červinka hru nastudoval znovu, původní verze byla v té době pokládána za zničenou. Hry tematizují válečnou zkušenost a vypovídající proto o válečné zkušenosti jako základním existenciálním zážitku, patřily v šedesátých letech k důležitým součástem rozhlasové dramaturgie, jakkoli dnes jsou ve stínu jiných inscenací spíše opomíjeny. Josef Červinka natočil v roce 1965 také další Böllovu rozhlasovou hru *Bilance*.

9. *Bylo to na váš účet* (Ludvík Aškenazy, režie Jiří Horčíčka, 1964)

Ludvík Aškenazy napsal hru *Bylo to na váš účet* podle vlastní krátké povídky *Vajíčko*; rozhlasová inscenace Jiřího Horčíčky patří bezpochyby k nejslavnějším inscenacím české rozhlasové historie. Základní rámec vyprávění je vymezen telefonickým hovorem hlavní postavy Jaroslava Pokštefla (Karel Höger) se svým mladším já (Vladimír Brabec). Zdánlivě banální expozice plynule přechází v silně subjektivizovaný proud zasutých vzpomínek hlavní postavy, evokace potlačených zážitků a emocí zde bezpochyby odkazuje k důležitému aspektu modernistické literatury (proud ne-vědomí). Asociativní řetězení jednotlivých výjevů z Poškteflový minulosti je dramaticky gradováno v dílčích dialogických obrazech, klíčovým nositelem významu je zde slovo a jeho herecká interpretace. Sémantika hereckých projevů zdaleka nespočívá pouze na informativní a emoční linii výrazu, ale také na melodice a rytmičtosti mluveného slova, na zapojování pauzy a kolísání temporytmu. Režisér Horčíčka vede herce k významotvornému zniternění krátkých větných úseků, často na ploše jediné slabiky, vytváří tak dojem neobyčejné intimity a naléhavosti děje; zásadním výrazovým prostředkem herecké stylizace je zde dech a jeho sémantické zapojování v kontextu jednotlivých dramatických

situací. Jiří Horčička za inscenaci získal, jako vůbec první český tvůrce, prestižní ocenění na festivalu Prix Italia.

10. *Linka důvěry* (Miloslav Stehlík, režie Jiří Horčička, 1966)

Hra Miloslava Stehlíka je, podobně jako Aškenazyho *Bylo to na váš účet*, ohraničena principem telefonického dialogu. Hlavní hrdinka Marie (Dana Medřická) pracuje jako telefonistka, na lince důvěry vyřizuje hovory s volajícími z nejrůznějších sociálních vrstev. Prostřednictvím třinácti fragmentárních mikrodramat jednotlivých „klientů“ se současně odvíjí dvojí základní konflikt: 1) konflikt daného příběhu některého z volajících, 2) konflikt Marie, tedy ženy, jejímž úkolem je vyslechnout každého, kdo zavolá, nehledě k vlastním starostem, únavě či typu problému. Mozaikovitě členění režisér zvukově komponuje prostřednictvím plynulého navazování jednotlivých epizod, latentní střih jako by do záběru vrhal vždy nové hrací pole. Jednotliví aktéři jsou profilováni diferencovaným hereckým ztvárněním, jež předznamenává už režijní volba typologicky velmi odlišných hereckých protagonistů. Na rozdíl od *Bylo to na váš účet* nenabízí *Linka důvěry* takové množství metaforických sémantických podtextů; osobní nesnáze volajících jsou významově sjednocovány postavou Marie, kterou Dana Medřická interpretuje jako temperamentní lidovou ženu, která je připravena lidem pomoci, projevuje solidaritu (základní poselství hry). Děj se odehrává v rámci jediné noci, kromě herecké složky tvoří důležitou součást zvukové konvence také zvukově-hudební kulisa velkoměsta. Také *Linka důvěry* získala ocenění na festivalu Prix Italia, patří mezi zásadní inscenace šedesátých let.

11. *Krappova poslední nahrávka* (Samuel Beckett, režie Josef Henke, 1966)

Monodrama Samuela Becketta bylo původně psáno pro divadlo, v československém kontextu však dílo proslavily především inscenace televizní (*Poslední páska*, režie Jiří Bělka, 1969) a rozhlasová. Poetika absurdního dramatu získala v české rozhlasové dramaturgii šedesátých let významné místo, *Krappova poslední nahrávka* patří k nejoceňovanějším realizacím celého období. Natáčení absurdních dramát v rozhlase představovalo novou tvůrčí zkušenost pro celou generaci režisérů, kteří byli postaveni před základní problém, totiž jak zvukově realizovat modelové absurdní situace, nedramatický děj, který je odvíjen v náznacích, nedořečených detailech a symbolech, a atakovat imaginaci posluchače přes absenci srozumitelného

narativního a dramatického oblouku. Henkeho inscenaci dominuje herecký výkon jediného protagonisty Miloše Nedbala, jehož výrazový rejstřík se v roli Krappa pohybuje v jemných hlasových nuancích na pomezí ironické apatie a postupně se odhalující vnitřní tragiky. Zásadním prostředkem Nedbalova hereckého pojetí, které ovšem předznamenává už Beckettův text, je pauza, kterou herec rytmizuje Krappův monolog, jíž ale také označuje emoce postavy, její odtažitou a přitom neobyčejně intimní sebereflexi. Dle intencí předlohy se Henkeho inscenace odvíjí ve velmi pomalém tempu, v němž na sebe jednotlivé situace nenavazují v rámci logiky dramatického děje, ale metodou asociativního řetězení pocitů či vzpomínek. Henke mluvené slovo jediného herce ozvláštňuje stylizovanými zvukovými detaily, důležitá je kombinace obou zvukových složek v pomalém tempu, která vytváří neobyčejně sugestivní auditivní pole naplněné škálou potenciálních interpretačních klíčů. Inscenace představuje důležitý příklad režijního experimentování šedesátých let, a to hned v několika rovinách: ve smyslu svébytné auditivní realizace moderního dramatického žánru, režijního vedení herce, práce se zvukovým symbolem, nebo v kontextu svébytné imaginativnosti rozhlasového prostoru.

12. *Proměna* (Franz Kafka, režie Josef Henke, 1967)

Dramatizace Kafkovy povídky *Proměna* se stala první významnou stereofonní inscenací Československého rozhlasu. Prostorová perspektivita a možnost zvukové diferenciaci více hracích prostorů, umožnily Josefu Henkemu zvukově fixovat vrstevnatou kompozici povídky a účinně před posluchačem znázornit fyzickou i psychologickou metamorfózu Řehoře Samsy. Henke zvukové plátno rozčlenil na tři svébytné perspektivy: v jedné se pohybuje vypravěč (izolovaný akustický prostor, v němž se neodehrává jednání postav, je zvukově odlišen od dalších, vnímáme ho jako objektivní prostor narátora), druhým prostorem je uzavřený Řehořův pokoj, třetím prostor Řehořova vnějšího světa, tedy zbytek bytu, odkud se s Řehořem chtějí dorozumět jeho rodiče či sestra. Expresionistický půdorys předlohy zdůrazňuje především kontrast civilního projevu vypravěče (Jiří Adamíra) se silně dynamickým expresivním projevem Petra Haničince jako Řehoře. Haničinec Řehoře vytváří širokou škálou výrazových prostředků, důležitou součástí herecké exprese je zde dech, ale i řada hezitačních zvuků, rozkolísané tempo, jimiž herec vyjadřuje patologickou paniku, roztříštěnost Řehořových pocitů. Mnoho pasáží je realizováno jako vnitřní, velmi sugestivní monolog hlavního hrdiny, postupný rozklad postavy akcentuje velký detail Haničincova hlasu, překotné tempo jeho projevu, dynamický pohyb po pokoji, množství neartikulovaných bolestivých

grimas. Střetávání běžného pravidelného života vnějšího světa s Řehořovou proměnou reflektuje kontrapunkt zvukové střídmosti v interpretaci vedlejších postav i stylizace vypravěče. Henkeho režijní koncepce zde anticipovala možnosti použití stereofonické technologie pro zvukovou práci s prostorem, ale i symbolickým označováním tematických a myšlenkových vrstev díla.

13. *Vojna a mír* (Lev Nikolajevič Tolstoj, režie Jiří Horčíčka, 1978)

Čtyřdílnou rozhlasovou dramaturgií románu Lva Nikolajeviče Tolstého pro Jiřího Horčíčku vytvořili Jaroslava a Jan Strejčkovi. Východiskem dramaturgie rozsáhlé prozaické předlohy se zde stala stereofonní metoda natáčení, která Jiřímu Horčíčkovi umožnila zvukově vytvářet náročná epická místa předlohy, jakými jsou především bitevními scény u Slavkova a Borodina. Inscenace je strukturována do čtyř přibližně hodinových dílů, narativ se opírá o vypravěče (Luděk Munzar), jehož funkce spočívá v komentování děje, posouvání vyprávění, akcentaci časoprostorových změn apod. V centru příběhu stojí osudy tří hlavních postav: Andreje Bolkonského (Viktor Preiss), Pierre Bezuchov (Eduard Cupák) a Nataši Rostovové (Daniela Kolářová). Inscenace je členěna do tzv. scénosledu, jednotlivé dramatické situace zastřešuje širší dramatický oblouk jednotlivých postav i celého děje. Význam inscenace spočívá především v metodě režijní kombinace jednotlivých zvukových složek, jejich invenční organizaci a moderním způsobu zvukového vyprávění: značné sémantické využití získává nejen herecká složka, ale také složka zvuková a hudební, jejich proměnlivá hierarchie a vzájemné kontrapunkty. Rozsáhlá časová plocha vyprávění předznamenává vývoj jednotlivých postav, herci postavy neinterpretují v jedné konvencionalizované poloze, nýbrž s akcentem k psychologickým i fyzickým změnám, které postavy v průběhu děje zaznamenávají; epická místa střídají silně lyrizované introspektivní sekvence, herci se často pohybují v silně expresivních hlasových polohách, tak aby byl emocionální vývoj postav vyjádřen co nejplastičtěji. Pro inscenaci jsou typické zvukové efekty a detaily, které zdůrazňují exteriérové situace, významná zde byla účast zvukové mistryně Jitky Borkovcové.

14. *Zločin a trest* (Fjodor Michajlovič Dostojevskij, režie Josef Melč, 1981)

Dvanáctidílná dramatizovaná četba na pokračování vznikla jako první ze čtyř Melčových rozhlasových realizací románů F. M. Dostojevského. Jakkoli tradiční půdorys četby na pokračování zpravidla nepřistupuje k expresivnější herecké stylizaci a má charakter spíše narativního vyprávění kombinovaného s dialogickými pasážemi, Melčovo režijní nastudování ukazuje, jak i na ploše dvanácti půlhodinových dílů postupovat metodou dramatického exponování situací a rozvíjení psychologie postav. Základním řešením rozhlasového *Zločinu a trestu* je dvojí akcentace hlavní postavy Raskolnikova. Jeho prožívání zde nevytváří pouze interpret role Václav Postránecký, ale také vypravěč Eduard Cupák. Dvojí expresivita ztvárnění, prolínání Raskolnikovova vlastního jednání a komentářů vypravěče představuje netypický způsob reflexe vnitřní nejednoznačnosti ústřední postavy, její rozpolcenosti a pochybností. Herecká složka je v Melčově režii jednoznačnou dominantou auditivní dramatizace, zvukové a hudební složky nejsou využity téměř vůbec, podstatnou součást zvukové struktury ovšem tvoří ticho, které zdůrazňuje význam řečeného slova, rytmizuje vyprávění, ale přispívá i k lyrizaci a meditativnosti mnoha obrazů. Melčova dramatizace *Zločinu a trestu* patří ke klíčovým žánrovým příkladům rozhlasové četby, posouvá možnosti akcentace psychologie postavy a přisuzuje herci klíčovou úlohu jako nositeli všech významových potencií mluveného slova a tedy myšlenek autora literární předlohy. Náročný text není inscenačně ochuzen o žádnou ze svých podstatných dějových linií ani ideových vrstev, Melč naopak prokazuje, že právě kombinace slova a ticha je klíčem k rozhlasové realizaci Dostojevského světa, jeho duchovní podstatě.

15. *Idiot* (Fjodor Michajlovič Dostojevskij, režie Josef Melč, 1982)

Dvoudílná inscenace vznikla na základě dramatizace Jana Strejčka, její formální řešení přitom navazuje na zvukovou koncepci *Zločinu a trestu*. Také zde je Dostojevského epický román realizován prostřednictvím kombinace expresivního herectví a ticha. Na rozdíl od *Zločinu a trestu* zde ovšem podstatnou roli nehraje vypravěč (Radovan Lukavský), jeho úloha je naopak maximálně redukována. Melč inscenaci člení do monologických a dialogických obrazů, stěžejní pozici uvnitř kompozice postav zastává trojice typologicky zcela odlišných postav: lyrický „beránek boží“ kníže Myškin Jana Hartla, expresivní Parfen Rogožin Václav Postráneckého a femme fatale obou hrdinů Nastasja Filipovna Jany Hlaváčové. Jejich střetávání odpovídá

diferencované herecké ztvárnění, dramatický konflikt je stupňován často do extrémních poloh, pro celou inscenaci je ostatně typické výrazné dramatické přexponování, kterým Melč atakuje posluchačovu představivost. Herci jsou často snímáni v detailech, důležitý aspekt profilace postav tvoří akcentace jejich fyzického prožívání. Detailní psychologická kresba se týká také vedlejších postav, které jsou typizovány ve vztahu k hlavním postavám. Inscenace může sloužit jako ukázka hereckého odstiňování emocionálních zvrátů a promyšleně komponovaného expresivního, sémanticky hutného dialogu. Přes významnou redukci vypravěče je děj odvíjen strhujícím tempem, dialog či monolog zde zastávají dramatickou i epickou funkci.

16. *Tichý Don* (Michail Šolochov, režie Jiří Horčička, 1982)

Šestidílná dramatisace Šolochovova románu v mnohém navazuje na Horčičkovu inscenaci *Vojny a míru*. Také zde režisér vytváří polyfonickou zvukovou kompozici, inscenace je rytmizována v intencích epického vyprávění, které je odvíjeno prostřednictvím mimořádně vrstevnaté zvukové struktury. Kromě vypravěče (opět Luděk Munzar) je inscenace ozvláštněna také zapojením dvojnásobného chóru (tři mužské a tři ženské hlasy), který má symbolickou funkci a označuje zpravidla osudovost životního putování hlavního hrdiny Grigorije Melechova, jehož ztvárnil Václav Postránecký (jeho otce Pantěleje Josef Somr, Axinju Růžena Merunková). Podobně jako u *Vojny a míru* zastává také v *Tichém Donu* významnou úlohu dramatická hudební kompozice skladatele Vladimíra Truce. Horčička pomocí diferencovaného zacházení s hudebními motivy typizuje prostředí, vytváří impresivní a poetické, ale také dramatické situace; hudba má také charakter narativní informace, zdůrazňuje epičnost vyprávění. Kombinace monologických, dialogických a chórových scén, jež střídají promluvy vypravěče či davové scény, přispívá k budování několikanásobných dějových plánů; důležité je střídání lyrických, epických a dramatických míst, které konvenují poetice románové předlohy. Inscenace je narativně komponována stříhem, k typickým rysům zvukového řešení patří plynulý temporytmus vyprávění. Velké množství vedlejších postav naznačuje široký rámec příběhu a řadu vedlejších motivických linií, jež se odvíjejí paralelně v kontextu budované fresky kozáckého lidu na pozadí klíčových historických událostí úvodních dekad 20. století.

17. *Mistr a Markétka* (Michail Bulgakov, režie Jiří Horčíčka, 1987)

Zatímco většina předchozích rozhlasových dramatinizací epických románů nějakým způsobem spoléhala na narativní zapojování vypravěče, ve Vedralově dramatinizaci Bulgakovova stěžejního románu *Mistr a Markétka* je vypravěč „rozpuštěn“ mezi jednající postavy. Inscenace patří ke klíčovým slovesným realizacím konce osmdesátých let, její význam spočíval už v samotné možnosti uvést do vysílání text desítky let zakazovaného autora. Stejně jako je tomu v románu, i rozhlasová inscenace podléhá dvojímu narativu: první lze označit jako samotný děj okolo postavy Mistra (Ladislav Frej) a žoviálního ďábla Wolanda (Miloš Kopecký, druhou vrstvu vyprávění tvoří apokryf-dialog Ježíše Nazaretského (zde zvaný Jošua Ha Nocri, v interpretaci Viktora Puisse) s Pilátem Pontským (Eduard Cupák). Funkčním principem sémantiky Bulgakovova románu i Horčíčkovy inscenace jsou neustálé intertextuální odkazy a kontrapunktivity dvou archetypálních námětů – biblického podobenství a faustovského mýtu. Vrstevnaté narativní struktury předlohy odpovídá zvukově dynamická hierarchie herecké, zvukové a hudební složky, mezi typické znaky vyprávění zde patří neustálé časoprostorové změny, které ovšem posluchač vstřebává díky srozumitelně odlišené stylizaci každého z prostorů a hracích plánů. Odlišná je i herecká stylizace postav, zatímco linii s Pilátem Pontským symbolizuje sošné, téměř deklamativní herecké gesto, ve druhé linii dochází ke kombinaci civilního dialogu a rozkošnické výřečné ornamentálnosti Wolanda Miloše Kopeckého. Inscenace je důležitá pro schopnost režijního rozvíjení epického děje prostřednictvím střihu a zvukové výpravě, v určitém smyslu lze inscenaci označit jako zárodečné dílo rozhlasové inscenační postmoderny.

18. *Zapřený Albert aneb Příběh o žalu a lži* (Daniela Fischerová, režie Hana Kofránková, 1989)

Jedna z prvních rozhlasových inscenací podle hry významné rozhlasové dramatičky Daniely Fischerové; ta zde zahájila tvůrčí spolupráci s režisérkou Hanou Kofránkovou, která později realizovala desítky autorčiných her či povídek. Hra má do značné míry modelový charakter, jedná se o psychologické komorní drama stárnoucího muže Alberta Brixiho, jenž svůj osud retrospektivně vypráví prostřednictvím telefonického hovoru. Hra tematizuje nadčasové otázky pravdy a lži, ukazuje ničivé následky zatajování skutečnosti, zároveň tematizuje křehké vztahy mezi světem dospělých a dětí, to vše na pozadí 2. světové války a holocaustu. Tematická závažnost ukazuje razantní proměnu dramaturgie Československého rozhlasu na přelomu

osmdesátých a devadesátých let, kdy se žánr rozhlasové hry opět otevírá autorům a námětům, které se za normalizace publikovat nesměly. Režisérka Kofránková hru realizuje citlivě volenými prostředky, které se zdánlivě skrývají „za herci“. Postupné rozkrývání minulosti hlavní postavy je v podání Eduarda Cupáka směřováno k závěrečné katarzi, možnosti poučení z vlastní minulosti. Režijní koncepce plně využívá myšlenkové zralosti díla, z hlediska herecké stylizace je podstatná několikanásobná profilace hlavní postavy: slyšíme ji v „realistickém“ provedení Eduarda Cupáka (přítomnost), v retrospektivních obrazech však postavu osmiletého chlapce ztvárnil dětský herec Petr Hotmar. Kombinace expresivních vzpomínek staršího muže s temperamentním, velmi přirozeným a živelným projevem dítěte, tvoří dynamické jádro inscenace; z kontrastu jednotlivých hledisek vyvstává také etické poselství hry.

19. *Babinský a Palacký neboli Báseň a pravda* (Přemysl Rut, režie Hana Kofránková, 2000)

Hra významného původního rozhlasového autora Přemysla Ruta vykazuje všechny typické prvky jeho autorského rukopisu: humor, ironii, kabaretní píseň, hravost, neotřelé téma, originalita kombinace vysokého s nízkým (znaky např. persifláže), didakticko-etické poselství. Vztahy postav nejsou v Rutových hrách psychologicky motivovány, herci nemusejí vytvářet komplikované oblouky postav, jako spíše hlasově vymezit „typ“. Hra pojednává o fiktivním setkání národního lotra Babinského s národním kronikářem Palackým, kteří se setkávají na typickém českém místě – v hospodě. Poetičnost lidských mezisvětů, jak je navždy literárně zaznamenal Bohumil Hrabal, ožívá v Rutově autorském řešení jako nosný pilíř neustálé oscilace mezi velkými a malými dějinami. Rut se pokouší umělecky uchopit věčné téma, jak účinně zobrazit historii národa, zda učeným vědeckým spisem (Palacký) či prostřednictvím osudu banálního zlodějčeka (Babinský) a především tedy lidovou slovesností tradovaných historek a písní (hrou neustále prochází pražský kramářský písničkář František Hais, jeho part v inscenaci Hany Kofránkové interpretuje samotný Přemysl Rut). Nebude překvapením, že Rut volí variantu číslo dvě, dějiny tradované písní mají větší šanci vstoupit do povědomí obyčejného lidu. Režijní realizace Rutovy hry využívá rozptylu v typologii historických postav, Viktor Preiss je jako Palacký jasně odlišen od Babinského Jiřího Lábusy; množství vedlejších postav dotváří poetický kolorit zalidněné hospody. Nápaditá básnická hříčka skrývá vrstevnaté myšlenkové pozadí, které lze číst jako postmoderně komponovanou polemiku o pravdě žité a vědecky zaznamenané, a pravdě vyprávěné, tedy umělecky stylizované.

20. *Xaver* (Jan Vedral, režie Petr Mančal, 2009)

Sedmidílný rozhlasový seriál Jana Vedrala umělecky zpracovává rozhlasové působení nechvalně proslulého ideologického dozorce nad normalizací v rozhlase Miroslava Mráze, jenž v sedmdesátých letech vstupoval do vysílání pod přezdívkou Xaver (hraje Tomáš Töpfer). Originální záměr se opírá o neobyčejně působivé zvukové zpracování, ale i pozoruhodné dobové reálie. Jakkoli Miroslav Mráz zastupuje jednu z nejtemnějších etap rozhlasové historie, je postava profilována se značnou dávkou humoru a sarkastických detailů, žánrovou polohu seriálu bychom mohli označit pojmem tragikomická hyperbola. Komedialní karikaturu střídají na malé ploše mrazivé evokace normalizačních poměrů; zvukové znaky zaujímají současně dvě roviny: mají reálnou hodnotu v označování daných situací a zároveň sebe samy tematizují (reflektují to, že s nimi lze patřičně rozhlasově nakládat). Ambicí tvůrců bylo seriálem *Xaver* vytvořit zvukový román, český rozhlasový příběh 20. století, v němž bude jednak pojednán titulní hrdina, zároveň ale v jeho kontextu i osud celého rozhlasu – jako vyvíjejícího se média, kafkovsky do sebe uzavřené instituce, technologického zázraku mluvícího svou vlastní řečí, ale také poněkud krátkozrace žijícího jen svými vlastními mikrodramaty. Seriál je doslova přeplněn aluzemi, odkazy ke konkrétním událostem či osobnostem, kolorit rozhlasového provozu dotvářejí typické rozhlasové znělky, postavy i stylizované figurky (krásný hlas, hvězdička, stará celebrita), podobně je odkazováno k politickým a historickým událostem, ironicky zejména k dobově příznačné kýčovitě uniformitě a banalitě řešených problémů. Seriál dynamizuje řada sémantických kontrapunktů, například mezi děsivou mocí neschopných a konformitou a kolaborací jim podřízených, mezi kvalitou a kýčem, mezi povinností a zbabělostí atd. Atraktivní zvukově hudební ambaláž si zároveň pohrává s možnostmi auditivního vyprávění, tvůrci tímto způsobem vzdávají holt specifickému rozhlasového vnímání světa.

21. *Vojcek* (Georg Büchner, režie Aleš Vrzák, 2009)

Rozhlasová adaptace dramatického fragmentu Georga Büchnera byla po mnoha letech další českou rozhlasovou inscenací, která bodovala na prestižním zahraničním festivalu, tvůrci v roce 2009 za *Vojcka* získali cenu Prix Marulic. Režisér Aleš Vrzák inscenaci natočil v překladu Ludvíka Kundery a v dramaturgii Hynka Pekárka. Právě textové východisko a následná dramaturgická úprava byly důležitým prvotním interpretačním zásahem: množství vedlejších postav a naznačených vedlejších dějových linií, stejně jako řada dílčích významových podtextů, které mají v dramatickém prostoru Büchnerovy hry své místo, ale v rozhlase mohou být jen obtížně zvukově realizovány, tvůrci redukovali na základní konflikt ústřední postavy a

jejího vnitřního rozpolčení mezi láskou a zločinem. Vášnivost a tragiku *Vojcka* akcentuje expresivní ladění volených výrazových prostředků, dynamickou hereckou akci, v níž je rozvíjeno téma Vojckovy žárlivosti, důmyslně podporuje zvukový design a scénická hudba Michala Rataje. Stylizované a psychologicky odůvodněné expresivní postavy vytvořili přední herci mladší či střední generace (Martin Finger jako Vojcek, Magdalena Borová jako Marie, Jaroslav Plesl jako Ondřej). *Vojcek* patří k nejhranějším německým hrám na světových jevištích, opakovaně realizován byl také v mnoha evropských rozhlasech i dalších uměleckých médiích. Vrzáková adaptace je režijně vyhraněnou, zvukově stylizovanou inscenací, která naznačuje budoucnost moderní rozhlasové režie, která na srovnatelné místo vedle herecké akce a mluveného dialogu klade zvukově hudební ambaláž: její funkce pak spočívá nejen ve vytváření atmosféry a dynamiky vyprávění, zároveň tematizuje prostor, duševní stavy postav a podporuje sémantickou symboliku textové předlohy.

Dodatek k výběru inscenací a dalšímu samostudiu

Z důvodu rozsahu textu je výběr inscenací značně omezen, na úkor jiných museli být opomenuti někteří významní původní rozhlasoví autoři, jindy významní prozaici a dramatici, kteří svá díla sice nepsali pro rozhlas, adaptace jejich děl ale výrazně přispěly k rozvoji slovesného rozhlasového umění. Z českých rozhlasových dramatiků hovořím například o rozsáhlé původní tvorbě Jaromíra Ptáčka, Antonína Přídala, Milana Uhdeho, Ivana Vyskočila, Ludvíka Kundery, Oldřich Daňka nebo Jiřího Vilímka; od některých autorů je sice vybrána jedna hra, ale pozornost si zaslouží jejich kompletní rozhlasové dílo (Samuel Beckett, Ludvík Aškenazy, Daniela Fischerová, Jan Vedral, Přemysl Rut); ze světových autorů jsou opomenuty například inscenace her Friedricha Dürrenmatta (jehož texty v rozhlase inscenoval zejména Josef Henke), Williama Shakespeara (tradice zahájená už ve třicátých letech minulého století) nebo Henrika Ibsena (šest rozhlasových inscenací Hany Kofránkové); samostatný průzkum by si zasloužila tradice rozhlasového uvádění děl Karla Čapka.

Scénáře rozhlasových inscenací jsou k dispozici v digitalizované podobě v Archivu Českého rozhlasu. Díla některých rozhlasových autorů byla vydána i tiskem, knižní soubory her vyšly například Jaromíru Ptáčkovi, Daniele Fischerové, Janu Vedralovi, Přemyslu Rutovi či Milanu Uhdemu; první antologie českých rozhlasových her vyšla už v šedesátých letech v nakladatelství Orbis pod názvem *Rozhlasové hry* (obsahuje hry Ludvíka Aškenazyho, Václava Cibuly, Karla Copa, Ludvíka Kundery a Milana Jariše); v českém překladu vyšel také soubor rozhlasových her Friedricha Dürrenmatta.

Recenze rozhlasových inscenací lze nalézt na internetové stránce mluveny.panacek.com (patronem webu je Přemysl Hnilička), která kromě recenzí zaznamenává rovněž základní datace všech slovesných pořadů, kompletní herecké obsazení, odkazy na další zdroje apod. Oficiální anotace jednotlivých pořadů zpravidla figurují také na webových stránkách Českého rozhlasu. Z odborných knih, které nabízejí příkladové analýzy příslušné dramaturgické linie, či vybraného časového období, odkazují zejména na tyto publikace:

BOJDA, Tomáš. Herec a režisér v rozhlase. Kapitoly z tvorby Jiřího Horčíčky a Josefa Melče. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020.

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



JANOŠEK, Pavel, ČORNEJ, Petr, ed. Dějiny české literatury 1945-1989. Praha: Academia, 2007-2008. 4 sv.

LOPATKA, Jan. Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl]. Praha: Čs. rozhlas, 1964.

ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky. Olomouc: Univerzita Palackého, 2018.

SCHULZOVÁ, Eva. Původní česká rozhlasová hra po roce 1989. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.



Oponenti: doc. MgA. Jakub Korčák
doc. Mgr. Hanáčková Andrea, PhD.

Neprošlo jazykovou ani redakční úpravou.

Datum poslední aktualizace: 10/09/2021

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984

