

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ

HEREC A REŽISÉR V ROZHLASE

Actor and Director in Radio Drama

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Tomáš Bojda

Obor: Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitelka: doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2020

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou disertační práci vypracoval samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

Olomouc 2020

.....

Rád bych na tomto místě poděkoval své školitelce Andree Hanáčkové za vedení mé práce, připomínky, rady i dlouhodobou podporu, bez nichž by tato práce vznikala podstatně složitěji. Děkuji všem respondentům osobních konzultací: za metodologické připomínky děkuji Janu Vedralovi, Přemyslu Rutovi a Davidu Drozdovi; za vzpomínky, ochotu a spolupráci děkuji Viktoru Preissovi, Daniele Kolářové, Haně Maciuchové, Haně Kofránkové, Jitce Borkovcové, Janu Lormanovi, Dagmar Jaklové, Evě Ješutové, Jiřímu Hubičkovi, Vilému Faltýnkovi, Přemyslu Hnilíčkoví a Pavlu Kohoutovi. Za technickou spolupráci děkuji Jaroslavu Macháčkoví, Aleně Vykydalové a Ludku Zahradovi. Největší dík patří Rudolfu Matysovi za jeho laskavost, vstřícnost, nekonečnou trpělivost, poskytnutá svědectví a lidské i odborné inspirace, které zásadním způsobem ovlivnily podobu této práce. V neposlední řadě děkuji také svým rodičům za toleranci a stálou oporu.

OBSAH

ÚVOD.....	6
Téma a cíl práce	7
Struktura práce	9
KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY, METODOLOGIE A TERMINOLOGIE.....	10
Původní rozhlasová teorie.....	11
Strukturalismus jako metoda zkoumání rozhlasového artefaktu	19
Režie	31
Herectví.....	36
ROZHLASOVÁ DRAMATIZACE PRÓZY	47
Specifika rozhlasové dramaturgie	48
Problém objektivace v rozhlasové dramaturgii (Jan Lopatka).....	59
Dramaturgie jako interdisciplinární problém	65
ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS V OBDOBÍ NORMALIZACE	71
Organizace, struktura, prověrky	73
Dramaturgie	79
Dramaturgie – režie	87
JIRÍ HORČIČKA	96
Život a dílo	96
Vojna a mír.....	114
Tichý Don	148
JOSEF MELČ	182
Život a dílo	182
Zločin a trest.....	200
Idiot.....	227
KOMPARACE REŽIJNÍCH STYLŮ	255

ZÁVĚR	276
EDIČNÍ POZNÁMKA	280
PRAMENY	281
BIBLIOGRAFIE	290
PŘÍLOHY	302
ABSTRAKT.....	339
ABSTRACT	340

ÚVOD

*„Styl je pro spisovatele, podobně jako pro malíře barva,
nikoli otázkou techniky, ale otázkou způsobu vidění.“*

Marcel Proust

Francouzský romanopisec Marcel Proust věnoval umění a také jeho vnímání monumentální román *Hledání ztraceného času*. Proust spatřuje vrcholnou hodnotu lidského života v esenci uměleckého díla. Tématem mu je vyvolání zpětného obrazu, rekonstrukce esence prostřednictvím poznávání, především prostřednictvím paměti. Touto metodou se dobírá rovněž stylu, jímž dílo formálně vypravil. Říci o některém umělci, že „má styl“ nebo že se vyznačuje „tím a tím stylem“, bývá vágní, obtížně exaktně doložitelné, o to více v dramatických uměních, které vzniká spoluprací více umělců, a tak nevychází vždy z jediného hlediska konkrétního autora jako v případě literatury nebo malířství.

Tato práce se zabývá vztahem režiséra a herce v rozhlase, jejich koexistencí v tvůrčím procesu vzniku rozhlasového artefaktu a vlivem jedné složky na druhou. Pojímá herce jako klíčového interpreta režijního záměru a reflektuje, jak prostřednictvím herce režisér konstituuje vlastní tvůrčí styl, originální rukopis, podle nějž režisérovy inscenace identifikujeme i po mnoha letech od prvního uvedení. Postupným rozbořením dílčích segmentů i celých inscenací odhalují, nakolik se spolupráce režiséra s hercem vzájemně podmiňuje a jak společným obohacením docházejí ke způsobu interpretace konkrétních látek. Styl zde neodhalují apriorně či s přímočarou účelostí jako předem daný princip tvorby.

Text, jehož úkolem je být vědeckou a poučenou reflexí určitého tématu, nemá a nemůže mít ambice definitivního poznání, završení výzkumu. Může pouze poskytnout účinný způsob, jak konkrétní téma nahlížet; nabídnout analytický postup, který bude nejúčinnější a nejpřiléhavější ke zkoumání dané problematiky. Úlohou badatele je vedle pozorného vnímání artefaktů také shromáždění materiálů, detailní prozkoumání kontextu a zejména nalezení ideální analytické cesty, kterou se ve svém výzkumu vydá.

Umělecké dílo a tedy i jeho tvůrce cílí k představivosti diváka, jeho schopnosti dekodovat specifický systém řeči, který konkrétní médium používá. Rozhlasový posluchač musí být aktivním vnímatelem, namáhat vlastní interpretační schopnosti. Jinak totiž dílo, založené pouze na akustickém sdělování, vyslechne bez hlubšího zásahu a skutečného prožitku.

S vědomím Proustova esenciálního principu nebudu usilovat o vzkříšení inscenací či hereckých kreací, nevyvolám také doslovný obraz režijního záměru. Pouze co nejdůkladněji prozkoumám vymezenou etapu českého rozhlasového umění, navrhu nejvýhodnější metodu analytického postupu a zejména odhalím aspekty režijní a herecké práce v rozhlase.

Téma a cíl práce

Předkládaná disertační práce se zabývá problematikou rozhlasového herectví ve vztahu a vzájemné tvůrčí koexistenci s rozhlasovou režii. Dvojí předmět výzkumu, tedy herectví a režie v rozhlase, na jednu stranu implikuje dvojí rámec výzkumu, zároveň však úmyslně cílí na akcentaci obou disciplín jako nedílného uměleckého partnerství, v němž jedna složka ovlivňuje druhou. Herec je pro rozhlasového režiséra stěžejním nástrojem, složkou, která zásadním způsobem ovlivňuje budoucí podobu inscenovaného díla. Otomar Krejča říká, že „*mluvíme-li o režijně-herecké spolupráci, akcentujeme mimoděk podíl režiséra na výstavbě inscenace. Představujeme si režijní projekt, který herec naplňuje svou tvorbou.*“¹ Viktor Preiss podobně hovoří o „*spoluautorství*“ herce v rozhlase.²

Primárním cílem práce je analyzovat vztah režijní a herecké složky v rámci existence rozhlasového artefaktu a zjistit, do jaké míry jedna složka ovlivňuje druhou. Režisér Josef Melč zdůrazňoval tvůrčí povahu spolupráce režiséra s hercem. Vztah těchto dvou profesí Melč rozděluje do tří etap: 1) tvořivá práce režiséra samého, 2) tvořivá práce režiséra s hercem, 3) tvořivá práce herce samotného.³ Z rozdělení je patrný režisérův důraz na sounáležitost obou složek, jejich propojení. Na stanovené výzkumné ploše budu charakterizovat možnosti a způsoby režijně-herecké spolupráce, vzájemného ovlivnění a tvůrčí závislosti jedné složky na druhé. **Cílem práce je také navrhnout nový metodologický přístup k analýze rozhlasové inscenace, potažmo analýze režie a herectví v rozhlase.** Tento přístup vychází ze strukturalistické teorie Jiřího Veltruského, kterou reviduji pro účely rozhlasového výzkumu. Jasně formulovaný metodologický rámec v české rozhlasové teorii dosud chybí, ambicí práce je takový postup definovat a prokázat jeho funkci na konkrétním výzkumném vzorku.

¹ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena, ed. a KRAUS, Karel, ed. *Otomar Krejča - Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 54.

² Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

³ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31.

Pro disertační výzkum byli vybráni režiséři **Jiří Horčička** a **Josef Melč**, tedy tvůrci, kteří na začátku šedesátých let 20. století spolu s Josefem Henkem vytvořili novou generaci rozhlasové režie.⁴ S nástupem normalizace v rozhlase nuceně skončil Josef Henke, zatímco Jiří Horčička i Josef Melč přes narůstající politický nátlak zůstali. Jejich tvorba, podobně jako celá slovesná dramaturgie pražského studia Československého rozhlasu, však v této době nutně získala odlišný charakter, zejména z hlediska typologie adaptovaných látek, ale také ve způsobu jejich nastudování. Dvojice Horčička – Melč se v metodě rozhlasové režie zásadně liší, přes různost přístupů však oba tvůrci akcentují zejména práci s hercem jako klíčovým zprostředkovatelem režijního záměru. **Komparace jejich metod práce s herci bude jedním z ústředních výzkumných cílů disertační práce.**

Vzorek vybraných interpretů slouží jako míra kvalitativního výzkumu – konkrétní tvůrci byli zvoleni jako umělci, jejichž práce v rozhlase obsáhla kompletní sledované období, zároveň dlouhodobou uměleckou kvalitou svých inscenací udávali směr literárně-dramatického vysílání Československého rozhlasu. Časovým rámcem bádání je období normalizace, které bylo zvoleno pro jednoznačný dramaturgický příklon k adaptacím epických literárních předloh, jejichž rozhlasové nastudování dalo hereckým protagonistům dosud nejrozsáhlejší možnost specificky auditivního vytváření dramatických postav. Výzkumnými inscenacemi Jiřího Horčičky budou *Vojna a mír* (1978) a *Tichý Don* (1982), v případě Josefa Melče se jedná o dramatinovanou četbu *Zločinu a trestu* (1981) a inscenaci *Idiota* (1982). Díla byla po dlouhodobém zvažování vybrána jako zvukově vrcholné inscenace sledovaného období. Jejich kompozice ideálně dokládají specifika rozličných uměleckých přístupů tvůrců, charakterizují originální režijní rukopisy Horčičky a Melče a nabízejí široký prostor pro analytické dekódování režijní a herecké práce v rozhlase.

Kromě uvedených budou pro doklad nejrůznějších jevů a uměleckých postupů režijních či hereckých sekundárně traktovány také další inscenace jmenovaných tvůrců; zejména pokud konkrétní případ přispěje k demonstraci určitého záměru, inscenačního řešení, výrazového prostředku apod.

Z jednotlivých herců objevujících se ve sledovaných inscenacích analyzují zejména protagonisty ústředních rolí konkrétních titulů; zejména pak ty herce, kteří s režiséry

⁴ V odborné rozhlasové literatuře se opakuje názor, že právě teprve generace režisérů v čele s Jiřím Horčičkou, Josefem Melčem a Josefem Henkem etablovala rozhlasovou režii jako svébytnou uměleckou režijní disciplínu. Rozhlasové médium se až v této době definitivně vydalo hledat vlastní inscenační postupy, oprostilo se od zatíženosti divadelní tradicí a přebírání divadelních metod i způsobů práce. Cesta ke specifické výrazové formě rozhlasu započala ve druhé polovině padesátých let a vyvrcholila v letech šedesátých, především díky dramaturgickému uvolnění a tvorbě nových rozhlasových autorů.

Jiřím Horčičkou či Josefem Melčem pracovali dlouhodobě a jejich spolupráce se vzájemně vyvíjela a ovlivňovala. Někteří herci přitom srovnatelně významný prostor dostávali u obou režisérů, právě analýza jejich herectví bude zásadní pro poznání odlišností a metod režijně-herectké spolupráce v rozhlase. Mezi tyto herce a herečky patří například **Eduard Cupák**, **Václav Postránecký**, **Josef Somr**, **Rudolf Hrušínský** nebo **Jana Hlaváčová**. Kromě uvedených se s Jiřím Horčičkou zásadně pojí rovněž rozhlasové kariéry **Viktora Preisse**, **Lud'ka Munzara**, **Jiřího Adamíry** či **Daniely Kolářové**, u Josefa Melče hovořím především o **Janu Hartlovi**, **Radovanu Lukavském** nebo **Kláře Jernekové**.

Struktura práce

Disertační práci tvoří šest kapitol, které spolu vzájemně souvisí. První se věnuje teoretickým východiskům výzkumu, zahrnuje kritiku primární i sekundární literatury a metodologii. Tuto kapitolu dále rozvíjí druhá část zabývající se problematikou rozhlasové dramaturgie, zejména v souvislosti s teorií rozhlasové dramaturgie prozaické literární předlohy. Následující třetí kapitola systematizuje situaci v Československém rozhlase v období normalizace a má za cíl objasnit okolnosti, za nichž režiséři své vrcholné inscenace natáčeli, popsat způsoby cenzurního dohledu a dramaturgické změny v tehdejší Československém rozhlase. Čtvrtou a pátou kapitolu zahajují přehledové studie o životě a díle Jiřího Horčičky a Josefa Melče, po nich následují jednotlivé analýzy vybraných inscenací obou režisérů. Analytické kapitoly tvoří výzkumné jádro disertační práce. Analýzy se opírají o ukázky z pracovních scénářů, fonetickou transkripci konkrétních monologů či dialogů, případně grafické znázornění zvukových stop vybraných scén. Výzkum završuje komparace režijních stylů, která sumarizuje zkoumání vytyčených témat a zobecňuje poznatky o režijních stylech Jiřího Horčičky a Josefa Melče, především s akcentem na vedení herců.

Soupis pramenů a literatury doplňují přílohové materiály, v nichž jsou uvedeny detailní informace o obsazení a tvůrcích jednotlivých inscenací, seznamy klíčových dramaturgií obou režisérů v období normalizace, kopie vybraných pasáží z digitalizovaných pracovních scénářů či fotografie tvůrců. Práce obsahuje také ediční poznámku, v níž vysvětlují především zacházení s grafickým odlišováním písma a způsob citací ze scénářů.

KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY, METODOLOGIE A TERMINOLOGIE

Následující kapitola má za cíl objasnit teoretická východiska a vysvětlit metodologický postup disertační práce. Kromě základního přehledu původní rozhlasové teorie a stanovení jejího využití v rámci této práce představuje kapitola především metodologickou reflexi strukturalistické teorie Jiřího Veltruského. Pozornost bude upřena na oba předměty zkoumání: režii a herectví.

V odborné literatuře věnující se rozhlasové teorii dosud neexistuje ucelená monografie zaměřená na rozhlasové herectví, nemluvě o režii. Absence této literatury naznačuje obtížnost, s jakou se badatel na počátku výzkumné cesty potýká, chce-li sledovanou problematiku teoreticky ukotvit a vytvořit metodologický rámec, jehož prostřednictvím by režie i herectví v rozhlase jasně teoretické vymezení získaly. Nedostatek primární literatury nutí badatele systematicky vyhodnocovat dílčí texty zabývající se problematikou režijní či herecké práce, ať už z oblasti rozhlasové teorie nebo teatrologie.

O to cennější se stávají teoretické postuláty Jiřího Horčíčky o režijní práci a spolupráci režiséra s hercem, které jsou k dispozici v několika odborných či publicistických svazcích: monografie Jana a Honzy Vedralových *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*⁵, rozhovor Jiřího Lederera s Jiřím Horčíčkou *O práci s hercem, hudbou a zvukem, vůbec o rozhlasové režii* uveřejněný ve sborníku *Lidé kolem mikrofonu*⁶ a sborník *Režisér v rozhlase*⁷, kde Horčíčka publikoval vlastní teoretickou studii *O rozhlasové tvůrčí metodě*. Hodnota Horčíčkových textů spočívá v teoretických zobecněních metodických režijních poznatků, které sám režisér dlouhodobě praktikoval ve vlastních inscenacích. Horčíčka reflektuje nejen obecné jevy, způsoby natáčení a vůbec možnosti a specifika rozhlasové režie, ale zároveň na konkrétních příkladech dokládá, jak sám v dílčích případech jednotlivé teze využíval pro vlastní práci, jak uvažoval o herecké interpretaci a režijním řešení konkrétních scén. Horčíčkovy texty samy o sobě nemohou vytvářet metodologickou ani teoretickou koncepci výzkumu, avšak lze je využít v pasážích reflektujících některé vybrané inscenační jevy. Na rozdíl od Horčíčky zůstaly Melčovy teoretické reflexe takřka nezaznamenány. K dispozici

⁵ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.

⁶ LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

⁷ ŽATEČKA, Zdeněk, ed. *Režisér v rozhlase*. Praha: Čs. rozhlas, 1980.

máme pouze několik krátkých prepisů Melčových konferenčních vystoupení: např. čtyřstránkový příspěvek ze symposia Svazu rozhlasových tvůrců, jež proběhlo v září 1993 v Plzni.⁸

Důležitým pramenem pro analytickou část práce budou scénáře jednotlivých inscenací, které kromě textového materiálu obsahují mnohdy podrobné informace o zvukovém řešení, návrh prostorového uspořádání zvuků, dokládají režijní záměr organizace zvukových složek, jejich hierarchii apod. Za digitální kopie scénářů vděčím Evě Ješutové, vedoucí Archivu Českého rozhlasu; za množství poskytnutých pramenných materiálů a publikací knihovnici Českého rozhlasu Evě Kopřivové.

Původní rozhlasová teorie

Teoretický diskurs rozhlasových studií prochází v posledních letech značným vývojem.⁹ Pro oblast výzkumu rozhlasového vyprávění je důležitou postavou holandská teoretička Elke Huwiler, která pracuje s metodologií tzv. audionaratologie.¹⁰ Soustředí se především na zkoumání metody zvukového vyprávění rozhlasového díla, přičemž akcentuje zvukovou kompozici a vyjádření děje či časoprostorových přechodů pomocí zvukové plasticity. Huwiler se nesoustředí na otázku herectví a výrazové prostředky herce, spíše na komplexní zvukový design. Audionaratologický přístup se jeví jako výhodný pro zkoumání současné postdramatické rozhlasové hry, která se žánrově odklonila od dřívější literární podstaty a vychází z odlišných žánrových i uměleckých záměrů; pro analýzu herecké a režijní práce však nenabízí dostatečný teoretický aparát, ani komplexní analytický rámec. Postdramatické texty principiálně nestojí na klasických dramatických obloucích děje a postav, nenabízí ani hercům zásadní prostor pro koncepční budování charakteristiky postavy. Audionaratologický diskurs Elke Huwiler proto v rámci práce nepřebírám, byť jej vnímám jako inspirativní zejména z hlediska akcentace zvukové kompozice.

Anglicky i německy psaná rozhlasová teorie se opakovaně obrací k sémiotice, zejména s ohledem na možnosti zvukového vytváření významů. Andrew Crisell¹¹ upozorňuje

⁸ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31-34.

⁹ HANÁČKOVÁ, Andrea. Autor v rozhlasovém dokumentu jako téma oboru radio studies. In *Přednášky o divadle a umění 2: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018, s. 363-370.

¹⁰ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. In MILDORF, Jarmila a TILL, Kinzel (eds.). *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2016.

¹¹ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. London: Routledge, 1994.

na znakovou podstatu jednotlivých zvukových segmentů, především hudby; Martin Shingler a Cindy Wieringa¹² akcentují sémantiku ticha¹³ jako součást zvukové hierarchie. Jednotlivé analytické črty sice nabízejí podnětné inspirace pro zkoumání znakovosti zvukových prostředků, málo se ovšem věnují herectví a režii, dvěma složkám, které má zkoumat tato práce. Podobně je tomu v případě německé teorie, kdy se například Götz Schmedes¹⁴ zabývá sémiotickou funkcí zvuku, nebo Antje Vowinckel¹⁵ hudbou v rozhlasových hrách. Ucelenější využití jejich přístupů však naráží jednak na odlišný oborový akcent nevěnující se příliš herectví či režii, ale také na nedůsledné teoretické ukotvení, které nepostačuje mému výzkumnému záměru. Schmedes sice vymezuje analytický model segmentace výrazových prostředků, dokonce hovoří o hierarchii zvukových znaků (obdobně jako Jiří Veltruský), ve srovnání se strukturalistickým aparátem však nenabízí srovnatelně koncepční systém analýzy. Autoři jako Werner Klippert¹⁶ nebo Vito Pinto¹⁷ se sice tu a tam uchylují k sémantické, potažmo strukturální analytické metodě (Klippert si všímá např. znakových významů samohlásek a souhlásek; provádí tedy v případě rozhlasových her výzkum podobný Mukařovského rozborům básnických děl¹⁸), ani u těchto autorů však nelze hovořit o systematickém zkoumání herecké a režijní práce. Spíše než o převzetí dílčích analytických modelů usilují pro splnění svého cíle o získání trvalého metodologického rámce, pro nějž mi uváděné zdroje neposkytují dostatečně pevné teoretické zázemí.

V rámci české rozhlasové teorie má strukturalistická metodologie kořeny již v myšlení Václava Růta, průkopníka rozhlasové teorie u nás a mimo jiné žáka Otakara Zicha. Růt vycházel ze strukturalismu zejména ve své klíčové monografii *Divadlo a rozhlas*¹⁹, kde

¹² SHINGLER, Martin a WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold Publishers, 1998.

¹³ O sémantickém potenciálu ticha psal také režisér Josef Henke. Tím, kdo vytváří prvotní významový potenciál pro použití ticha je podle Henkeho autor rozhlasové hry: „Bez dobře napsané situace a postavy a jejich naplnění je ticho prázdnota. Pauza nepůsobí. Nenese představu, emoci, sdělení, smysl. Nepůsobí ani při špatně vystavěném dialogu, ani při nedostatečné gradaci; ničí rytmus.“ HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, č. 6, s. 10.

¹⁴ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002.

¹⁵ VOWINCKEL, Antje. *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

¹⁶ KLIPPERT, Werner. *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977.

¹⁷ Význam Pintovy monografie spočívá především v mezioborovém uvažování o rozdílném nakládání s hlasem a dalšími výrazovými prostředky. Pinto věnuje samostatné kapitoly divadlu, rozhlasu i filmu; ukazuje specifické odlišnosti těchto médií. Viz PINTO, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, 2012.

¹⁸ S tím rozdílem, že Mukařovského studie pocházejí z třicátých let, Klippertova monografie z roku 1977.

¹⁹ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.

jako první český teoretik důkladně pojednal specifika auditivního média, vymezil jeho funkce i umělecké možnosti. Růtův spis *Divadlo a rozhlas* původně vznikl jako autorova disertační práce: byla obhájena v roce 1936 pod názvem *Estetika rozhlasu*.²⁰ Tato práce byla dlouhou dobu považována za ztracenou.²¹ V archivu Univerzity Karlovy ji až v roce 1962 objevil rozhlasový teoretik a klinický psycholog Václav Smitka.²² O dva roky později Růtovu disertaci vydalo Studijní oddělení Československého rozhlasu, knihu edičně připravil Jan Lopatka.²³ Lopatka upozorňuje na zásadní vliv estetiky Otakara Zicha, od nějž podle Lopatky přebírá Růt nejen způsob teoretického uvažování, ale také terminologii: „*Jde o svého druhu konkretizaci této zichovské teoretické dramaturgie v rozhlasových podmínkách*.“²⁴ Růt kromě jmenované disertace publikoval také řadu odborných článků, v nichž zkoumal různé aspekty rozhlasového umění.²⁵

Na témata, která jako první reflektoval Růt, později navázalo několik dalších teoretiků úvodní vlny rozhlasové teorie jako František Kožík²⁶, Olga Srbová²⁷ či Peter Karvaš²⁸, ačkoli nelze s určitostí říci, zda autoři četli kromě studií i Růtovu disertační práci.²⁹ Nutno dodat, že tvůrci tzv. prvního období české rozhlasové teorie se nepouštějí do hlubších analýz jednotlivých inscenací. Pokoušejí se spíše kvantifikovat obecné jevy rozhlasové dramatické tvorby, pojmenovávat specifické vlastnosti média a ideální způsoby, jak v rozhlase inscenovat

²⁰ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 97.

²¹ Vedoucím Růtovy práce byl původně Otakar Zich, ten však v r. 1934 zemřel. Růt se proto obrátil na Václava Tilleho a Otokara Fischera, kteří také vypracovali závěrečné posudky. Viz HRAŠE, Jiří a MARŠÍK, Josef. *Václav Růt, rozhlas, 1936-1996. Sborník ze semináře*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1997, s. 7.

²² SMITKA, Václav. Hledání a objevy teorie v šedesátých letech. In HRAŠE, Jiří, ed. *Bílá místa rozhlasové historie: (příspěvky a svědectví k 60. letům v Československém rozhlase)*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 24.

²³ Lopatkova předmluva je datována k srpnu 1963, stejný údaj se opakuje také v závěrečné nakladatelské poznámce. Oficiální datum publikace na přední straně knihy je však opraveno na rok 1964. Podle rozhlasové historičky Evy Ješutové mohl být rozdíl v dataci způsoben tím, že v původním termínu se nestihla kniha vydat. Uvádím tedy v této práci oficiální datum vydání 1964, takto je kniha uváděna také v zásadní odborné literatuře (Ješutová, Czech, Vedral).

²⁴ Jan Lopatka v předmluvě uvádí, že kromě Otakara Zicha je na Růtově výzkumu patrná také tradice Václava Tilleho. RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 2.

²⁵ Podrobný soupis Růtových článků viz HRAŠE, Jiří a MARŠÍK, Josef. *Václav Růt, rozhlas, 1936-1996. Sborník ze semináře*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1997, s. 13-16.

²⁶ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940.

²⁷ SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941.

²⁸ KARVAŠ, Peter. *Kapitolky o rozhlase: K problémom rozhlasovej dramatiky*. Bratislava: Pravda, 1948.

²⁹ Explicitně na ni žádný z autorů neodkazuje, pouze František Kožík uvádí Růtu v seznamu pramenů, avšak nekonkretizuje název studie, z níž čerpal.

epiku či drama.³⁰ Václav Růt si všímá „epického základu rozhlasu“³¹, zejména díky imaginativní možnosti posluchače, jehož fantazie konstituuje zcela svébytný obraz vyprávěného příběhu.³² Každý posluchač má tuto imaginaci odlišnou, jelikož každý posluchačský vjem je autenticky odlišný od jiného.³³

Po iniciačních studiích prvních rozhlasových teoretiků začalo od roku 1948 docházet k výrazné stagnaci auditivní reflexe. Teoretický výzkum se znovu prosadil až v šedesátých letech, byl soustředěn v činnosti Studijního oddělení Československého rozhlasu. Jednou z publikací nového pracoviště byl například sborník redigovaný Jiřím Ledererem *Lidé kolem mikrofonu*³⁴. Sborník však neměl ambice hlubšího metodologického diskursu, spíše usiloval o teoretický náhled praktických tvůrců na vlastní rozhlasovou tvorbu. Silně imaginativní, moderní vidění rozhlasové práce zde projevil především režisér Jiří Horčička. Vynucené ukončení činnosti Studijního oddělení na konci šedesátých let znamenalo ztrátu institucionalizovaného výzkumného pracoviště i odborně relevantních publikací. V normalizačním období vycházely především ideologicky zatížené texty a sborníky, jejichž smyslem byla zejména propaganda: např. časopis *Rozhlasová práce*. V této době tedy bylo teoretického zkoumání opět přerušeno, ojedinělé přínosné materiály lze nalézt pouze v konferenčních příspěvcích některých praktiků (Jaroslava Strejčková, Jiří Horčička).

Přelomovým textem rozhlasové teorie se stala monografie Jana Czecha *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*³⁵, v níž autor rovněž pomocí strukturalistického hlediska analyzoval moderní rozhlasovou tvorbu. Czech sice vlastní metodologický postup nikterak nereflektuje, ani oborově nevynezuje, jeho metoda je však v jádru přísně strukturalistická. Po identifikaci složek provádí sémantické analýzy, z jejichž výsledků hodnotí významovou strukturu inscenací, způsob nastudování, výrazovou škálu, režijní metodu či herecké ztvárnění. Podotýkám, že Czechův přístup nutně vyžaduje

³⁰ Podrobnější výklad viz HNILÍČKA, Přemysl. Rozhlasová hra a její knižní reflexe. In HANÁČKOVÁ, Andrea a kol. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016. s. 13-24.

³¹ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 67.

³² S Růtovým poznatkem souzní také Zdeněk Hořínek, který v doslovu k literárnímu vydání rozhlasových her Friedricha Dürrenmatta konstatuje, že rozhlasová hra vycházela kromě dramatu také z epiky: „*Rozhlasová hra se za půlstoletí své existence, kdy se musela vymaňovat z vlivu 'rodičů', především divadelního dramatu a epiky, formovala v autonomní dramatický žánr.*“ In DÜRRENMATT, Friedrich. *Rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 182.

³³ Specifikou posluchačské imaginace se zabýval např. Stanislav Perknar. Viz PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění)*. 1, *Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987.

³⁴ LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

³⁵ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.

prohloubení a teoretické ukotvení, přesto je autor v českém prostředí jedním z mála teoretiků, který podobný metodologicky ukotvený oborový výzkum provedl. Přínos Czechovy publikace spočívá v systematickém analytickém rozboru vývoje české rozhlasové inscenace od roku 1945. Czech chronologicky pojednává vývojové etapy a estetické proměny v inscenování rozhlasových her u nás; vychází přitom z rozmanité odborné literatury rozhlasové, estetické či literárněvědné (Mukařovský, Hegel, Ingarden ad.). Inspirace Mukařovským prosvítá zejména v autorově zaměření na akustickou realizaci textu, kdy Czech upozorňuje na Mukařovského tezi o stěžejní pozici umělce, který literární text realizuje.³⁶ Zatímco Mukařovský hovořil o textech básnických, rytmizovaných, Czech se věnuje zejména dramaturgickým epikám, jejichž slohová výstavba zpravidla nebývá tolik rytmicky zatížena. Akcentování rozhlasové umělecké tvorby jako interpretačního umění, v jehož centru stojí režisér, je klíčovým principem, od něž odstředivě vycházejí další analytické postupy mého výzkumu.

Czech spatřuje vrchol vývoje české umělecké rozhlasové produkce v dramaturgických epických literárních předlohách, které v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století natáčeli zejména režiséři Jiří Horčička a Josef Melč. Všimá si tak stejného období jako tato práce, přestože z odlišných pohnutek a jiného metodologického principu. Stanovenou typologii látek, potažmo autorů a jejich inscenací jsem si pro vlastní výzkum zvolil především pro mimořádný prostor, jaký v těchto projektech získali herci. Naproti tomu Czech poněkud předpojatě pomíjí estetické a dramaturgické přínosy šedesátých let a směřuje svůj výzkum k vybranému období také z ideologického hlediska, které symbolizuje datum vydání jeho knihy (1987). Přes občasnou ideologicky zatíženou argumentaci zůstává Czechova monografie referenčním a nepominutelným teoretickým zdrojem. Czechovy analýzy *Vojny a míru*, *Tichého Donu* nebo *Idiota* mi umožnily konfrontaci vlastních analytických stanovisek. Výhodou Czechovy práce bezpochyby zůstává časová blízkost s datem uvedení inscenací a také možnosti osobních konzultací s režisérem Horčičkou, které ve své práci hojně cituje. Czech sice vybrané inscenace analyzuje pečlivě, zejména v případě inscenací Josefa Melče však nepodniká detailnější výzkum, neargumentuje některé analytické premisy. Také opomíjí žánr dramaturgické četby, ačkoli právě období sedmdesátých a osmdesátých let přineslo v této oblasti řadu významných rozhlasových nastudování. Jan Czech inscenace hodnotí spíše z pohledu komplexního dramaturgického směřování Československého rozhlasu

³⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 40-41.

a vývoje rozhlasové řeči, zatímco předložená práce akcentuje hledisko režijně-herecké výrazové škály. Zvláště v případě analýzy *Zločinu a trestu* pak usilují o prokázání žánrové diferenciaci dramatinované četby, která ovšem může v konkrétním režijním pojetí zaujímat srovnatelně profilované umělecké rozhlasové dílo. V kontextu výzkumného cíle této práce byly uvedené tituly vybrány jako díla nejvíce vypovídající o dlouhodobém režijním směřování obou režisérů. Na zvolených inscenacích chci demonstrovat interpretační metodu, kterou režiséři a herci pracovali. Analýzy jsou strukturovány do rozsahu přibližně dvaceti pěti až třiceti stran, výrazně tak svým rozsahem přesahují koncepci Czechových analýz.

Podobně jako Jan Czech, také Alena Štěrbová se ve své historiografické publikaci *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*³⁷ (1995) v dílčích pasážích věnuje stejnému výzkumnému období jako tato disertační práce. Czech i Štěrbová naznačují klíčové inscenační aspekty některých inscenací, jejich poznatky využiji v konkrétních analýzách. Oproti Czechovi však Štěrbová neusiluje o analytickou deskripci, spíše zobecňuje zásadní inscenační jevy a vývoj rozhlasového jazyka, reflektuje stěžejní režijní přístupy a jejich vývoj (zejména u Jiřího Horčičky). Východiskem Štěrbové knihy je především akcentace dramaturgického vývoje české rozhlasové produkce. Autorka si na konkrétních příkladech všímá jednotlivých dramaturgických linií, věnuje se rozhlasovému uvádění dramatu, lyriky, epiky i původní rozhlasové hře. Tyto žánrové polohy přitom vnímá v historických souvislostech, vymezuje ideologické vlivy, ale také technologický rozvoj rozhlasového média. Štěrbová kromě jmenované monografie publikovala řadu kritik, kratších teoretických studií,³⁸ mimo jiné studii o rozhlasových adaptacích ruské a sovětské literatury³⁹. Také tyto texty budu v dílčích pasážích využívat pro vlastní analytické reflexe.

Obsáhlá monografie kolektivu autorů pod vedením Evy Ješutové *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*⁴⁰ zůstává cenným zdrojem především pro historický kontext a podrobnou historiografickou fakticitu, informace o personální situaci a politicko-ideologických okolnostech uvnitř Československého rozhlasu. Ješutová je spolu

³⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

³⁸ Např. ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1976.

³⁹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 53-60.

⁴⁰ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003.

s Jaroslavou Novákovou rovněž autorkou knihy *Normalizace v Československém rozhlasu*⁴¹ zaměřené vyloženě na období sedmdesátých a osmdesátých let v kontextu uměleckého i každodenního provozu Československého rozhlasu. Později uvidíme, že právě historický kontext byl klíčový také z hlediska ideologického vlivu na směřování dramaturgie, která režiséry přiměla k odlišné inscenační linii, než jakou souvisle vytvářeli v předcházejícím období.

Jakkoli neexistuje ucelená monografie o herectví v rozhlasu, jsou dostupné dílčí reflexe v různých pramenech – recenzích, odborných či popularizačních publikacích a také v hereckých memoárech. Jednotlivé texty tak sice nemohou sloužit jako primární teoretické východisko, ale přesto poskytují rámcový vhled do některých aspektů herecké práce v rozhlasu: například hledisko technické náročnosti, rozdíly rozhlasového herectví oproti herectví v divadle či ve filmu a podobně. Více než o rozhlasovém herectví bylo publikováno o recitaci – ať už rozhlasové nebo scénické (např. na komorní scéně Divadla Viola⁴²). Některé sborníky textů o mluveném slově a recitaci nabízejí nový náhled na problematiku mluveného slova, který často koresponduje s teorií rozhlasového herectví. Jedním z nich je antologie esejů o recitačním umění *Slyšet se navzájem*⁴³, kterou editoval Vladimír Justl. V jednom z textů zde herec Radovan Lukavský formuluje nároky, které na herce klade umělecký přednes a jež lze zcela doslovně akcentovat také v souvislosti s herectvím v rozhlasu. Lukavský hovoří o nutnosti eufonie, tedy libozvučnosti přednesu, který žádá „jasnost a zřetelnost slova, schopnost jemného odstínění hlasové barvy, dynamického odstínění hlasové intenzity, cit pro intonaci, tempo a pomlku – jinými slovy právě to, čemu říkáme 'umět s hlasem', když pružně ovládáme všechny jeho složky, barvu, sílu i melodii.“⁴⁴

Specifickou podobu odborných knih o řeči v jejích různých podobách představují publikace Přemysla Ruta a Markéty Potužákové. Rutovy monografie přinášejí často novátorské náhledy a neotřelá zjištění o tématu mluvené řeči a hlasového projevu. Akcentují tento problém v dlouhodobém časovém rámci i na speciálně vybraných případech.⁴⁵ Kniha

⁴¹ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlasu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

⁴² JUSTL, Vladimír. *Slovo a hlas /podruhé/*. [neprodejný tisk] Praha: Restaurace a jídelny, 1983.

⁴³ JUSTL, Vladimír. *Slyšet se navzájem: 60 hlasů o uměleckém přednesu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.

⁴⁴ Tamtéž, s. 127.

⁴⁵ POTUŽÁKOVÁ, Markéta, ed. a RUT, Přemysl, ed. *Téměř vždycky trapným dojmem: antologie textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu*. Praha: NAMU, 2018.

Markéty Potužákové *Psáno ústy, čteno ušima*⁴⁶ zkoumá oblast uměleckého přednesu a mluvní interpretace vůbec. Potužáková, podobně jako Rut, neanalyzuje primárně herectví, ani rozhlasovou interpretaci, ohniskem jejího zájmu je řeč jako nástroj sdělování, sebe prezentace, způsob interpretace textu, případně autora. Všimá si mimo jiné naturelních dispozic recitátora/interpreta a jazykových předurčeností, kterými konkrétní umělec disponuje: „*Jako jsou různé typy herců vhodné pro různé postavy, jsou i hlasy vhodné pro určité texty. Nabízí to přinejmenším dvojí způsob práce: hledání souladu, nebo naopak kontrastu, kdy mezi textem a hlasem vzniká napětí.*“⁴⁷ Potužákové myšlenka o souznění mluvčího s textem jistě rezonuje také v myslích režisérů, kteří při obsazování uvažují nad typologií postav a při výběru vhodných protagonistů odhalují předpoklady herců pro danou postavu.

Lingvista František Daneš⁴⁸ pojednává v souvislosti s mluveným slovem jednotlivé aspekty řeči. Přestože svůj výklad neorientuje na herectví, jeho obecné charakteristiky řečových prostředků jako intonace, větný přízvuk nebo rytmus jsou podnětné pro uvažování o herectví v rozhlase díky teoretickému vymezení pojmů, které Daneš provádí. Podobně jako Daneš, také Radovan Lukavský⁴⁹ usiloval o reflexi slova a řeči jako interpretačních nástrojů. Oběma autorům je společný zájem o kulturu mluvené řeči, v jejímž rámci vymezují řečové prostředky a na řadě příkladů dokládají správné zacházení s nimi. Inspirativní je také návrh grafického znázornění, tedy fonetická transkripce mluveného projevu, se kterou oba autoři zacházejí a kterou přebírám v analytické části práce.

Problém absentující tradice hlubší reflexe rozhlasového herectví vybízí k mezioborovým inspiracím. Teatrologický výzkum se herectví věnuje podstatně širěji, některé stěžejní monografie budou užitečné i pro tuto disertační práci, byť spíše ve formě inspirace či impulsu k dalšímu zkoumání konkrétní herecké problematiky. Jde například o publikace Miroslava Rutteho⁵⁰, Jaroslava Vostrého⁵¹, Zuzany Sílové⁵², Jana Hyvnara⁵³

⁴⁶ POTUŽÁKOVÁ, Markéta. *Psáno ústy, čteno ušima: pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.

⁴⁷ Tamtéž, s. 96.

⁴⁸ DANEŠ, František a HRAŠE, Jiří, ed. *Mluvená próza i verš: o kultuře mluveného projevu*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2008.

⁴⁹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Kultura mluveného slova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000.

⁵⁰ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946.

⁵¹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998.

⁵² SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999.

⁵³ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění, 2008.

a Michala Čunderleho⁵⁴. Mezioborové inspirace kritickými reflexemi herectví mezi rozhlasovou teorií a teatrologií ostatně nejsou výjimkou ani v opačném smyslu; Alena Štěrbová upozorňuje například na éru původních rozhlasových nahrávek inscenací klasické světové dramatiky z padesátých let. Tyto produkce byly založeny právě na herecké interpretaci velkých činoherních umělců (Růžena Nasková, Leopolda Dostalová, Zdeněk Štěpánek, Václav Vydra st., Saša Rašilov st., Jan Pivec, Karel Höger) a prokázaly potenciál „být neocenitelným zdrojem poznatků i pro českou teatrologii.“⁵⁵

Odborné biografie českých herců se obvykle rozhlasovému herectví příliš nevěnují, a pokud ano, tak jen v krátkých dílčích zprávách o zásadních rolích či režijně-hereckých setkáních. Málodky se autoři uchylují k detailnější analýze či alespoň deskriptivnímu přehledu rolí. Jednu z výjimek tvoří biografie Eduarda Cupáka z pera Jindřicha Černého, kde autor reflektuje také Cupákovu herectví v rozhlase a dokonce některé vrcholné hercovy role analyzuje také z hlediska způsobu interpretace.⁵⁶ Popularizační sborník Ivany Strakové *Neviditelné herectví*⁵⁷ je sestaven ze vzpomínek a vyznání předních rozhlasových herců, dramaturgů i režisérů, kteří v krátkých črtách reprodukují svůj vztah k rozhlasové profesi. Přes množství rozličných postřehů kniha nepředstavuje (ani to nebylo jejím cílem) teoreticky či metodologicky použitelný zdroj, přínos knihy zůstává v oblasti popularizace rozhlasového umění.⁵⁸

Strukturalismus jako metoda zkoumání rozhlasového artefaktu

Artefaktem je v rozhlasové teorii míněna konečná zvuková podoba díla.⁵⁹ Tou se v rámci tohoto výzkumu stává **rozhlasová inscenace**, v případě *Zločinu a trestu dramatinovaná četba*. Metodologický rámec, který umožňuje souvislé zkoumání

⁵⁴ ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.

⁵⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 70.

⁵⁶ ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010.

⁵⁷ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.

⁵⁸ Nejinspirativnější součástí knihy je přehledová kapitola Aleny Štěrbové *Ohlédnutí*, která mapuje historii české rozhlasové tvorby, ale v dílčích pasážích reflektuje také vybrané tvůrce, dramaturgický a inscenační vývoj, občas naznačuje zásadnější teoretická témata, která však více nerozvádí: např. teze o příbuznosti rozhlasového herectví s dalšími hereckými disciplínami – „Herecká práce u mikrofonu je zvláštní modifikací divadelního herectví, vyvíjí se jedině v dialektickém sepětí s divadelní, filmovou a televizní tvorbou jednotlivých hereckých osobností.“ Tamtéž, s. 77.

⁵⁹ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl], Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 25.

jednotlivých složek rozhlasového artefaktu, jejich vztahů a hierarchie, nabízí strukturalistická teorie.

Strukturalismus, jehož vrcholné období spadá do třicátých let 20. století, dnes zdaleka není archivní teorií, jejíž platnost pozbyla v čase na účinku a zajímavosti. Nové revize strukturalistické knihovny naopak napovídají o stále aktuálním zájmu moderních badatelů. O strukturalismu v různých podobách a etapách jeho vývoje, stejně jako o některých klíčových protagonistech tohoto myšlení dodnes vznikají rozsáhlé monografické studie, publikace, teoretické antologie, pořádají se konference revidující a sumarizující strukturalistickou školu.⁶⁰ Pro odbornou veřejnost jsou zásadní aktuální publikace Ondřeje Sládka, v nichž autor systematizoval dílo předního českého strukturalisty Jana Mukařovského⁶¹ a také Sládkův *Slovník literárněvědného strukturalismu*⁶², který tematicky rozšiřuje a obohacuje dřívější úžeji vymezený *Terminologický slovník českého strukturalismu*⁶³ Mojžíry Grygara. Hodnota těchto knih spočívá v systematickém slovníkovém souhrnu strukturalistické, potažmo sémiotické terminologie, klíčových myšlenek, tezí, formulací i výzkumných oblastí. Zatímco starší Grygarův slovník pojednává zejména o teorii Jana Mukařovského, kolektiv autorů vedený Ondřejem Sládkem akcentuje strukturalismus jako široké myšlenkové a teoretické hnutí napříč různými přístupy a národnostmi tvůrců: obsahuje také hesla francouzského poststrukturalismu a dalších oblastí i teoretických proudů, vycházejících a vztahujících se k původní strukturalistické škole. Pro účely této práce jsou jmenované publikace užitečné zejména v přehledné systematizaci terminologie a základních teoretických premis, nejsou však zdrojem samotné analytické koncepce.

Sémiotik Miroslav Procházka říká, že „*aplikace sémiologických poznatků v uměnovědných oblastech má splňovat zhruba dvojitý účel. Jednak by se mělo ukázat, v jaké míře mají problémy sémiologie možnost uplatnění v různých oblastech a co tato problematika ukazuje nového; na druhé straně zkoumání platností a charakteristik znaků v této oblasti dovoluje širší pohled na sémiologii samotnou.*“⁶⁴ Procházkův poznatek lze jistě akcentovat

⁶⁰ DROZD, David, ed., KAČER, Tomáš, ed. a SPARLING, Don, ed. *Theatre theory reader: Prague school writings*. First English edition. Prague: Karolinum Press, 2016.

⁶¹ SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. 1. vyd. Brno: Host, 2015.

⁶² SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu*. 1. vyd. Praha: Host, 2018.

⁶³ GRYGAR, Mojžíra. *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. 1. vyd. Brno: Host, 1999.

⁶⁴ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 275.

také pro strukturalismus, jelikož sémiotika se strukturalismem neoddělitelně souvisí. Už jsme viděli, že strukturalistická východiska a sémiotiku využívají někteří světoví i čeští rozhlasoví badatelé. Jedním z cílů disertační práce je navrhnout strukturalismus jako specifickou metodu analýzy rozhlasové inscenace, zejména s ohledem na strukturu složek a její organickou dynamiku v rámci rozhlasové inscenace. Klíčovým strukturalistickým teoretikem, jehož práci reviduji pro teorii rozhlasu, je Jiří Veltruský. Veltruského význam v divadelněvědném strukturalismu byl prověřen časem, dodnes probíhá revize jeho textů na brněnské katedře divadelní vědy.⁶⁵ Dlouhodobé revize Veltruského studií prokazují aktuálnost jeho teoretických závěrů a zejména inspirativní východisko pro další výzkum. Rekonstruované torzo Veltruského teatrologických textů vyšlo před osmi lety také v anglickém překladu.⁶⁶

Teatrolog David Drozd upozorňuje na vnitřní souvislosti Veltruského textů, které autor publikoval od čtyřicátých do devadesátých let.⁶⁷ Signifikantním rysem Veltruského pojetí strukturalistické a sémiotické teorie shledává Drozd „*kontinuitu typu tázání, nikoli odpovědi*.“⁶⁸ Ačkoli Veltruský své teze směřuje prioritně k divadelní teorii, právě způsob kladení metodologických a teoretických otázek spatřuji jako výhodný zdroj dalších úvah také pro rozhlasovou teorii. Veltruský akcentuje především strukturovanost divadelního díla, dynamický vztah jeho složek, usiluje o nalezení dominanty a odhalení znakové podstaty jednotlivých složek struktury. Veltruského postup přijímám pro stanovené výzkumné téma s vědomím nutné mezioborové revize a potřebného metodologického vymezení.

Výhodou Veltruského teorie je její tematická šíře, množství teoretických oblastí, jimž se Veltruský věnoval, které vymezil či alespoň navrhnul možnosti dalšího studia.⁶⁹ Pro účely

⁶⁵ JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1.

⁶⁶ VELTRUSKÝ, Jiří a VELTRUSKY, Jarmila F., ed. *An approach to the semiotics of theatre: with an afterword by Tomáš Hoskovec, and with a complete scholarly bibliography of the author*. First edition. Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012.

⁶⁷ Drozdův poznatek odpovídá konstatování Iva Osolsoběho, který v doslovu k Veltruského publikaci *Drama jako básnické dílo* říká: „*Přes všechny tyto dílčí posuny neexistuje podstatný rozdíl mezi Veltruským 1940 či 1942 a Veltruským 1976 až 1994. Je to pořád týž starý (?mladý!) Veltruský, až protivně důsledný tím, jak je totožný sám se sebou ('sám se sebou důsledný', tak jak to kdysi, bohužel v nekrologu, napsal o Otakaru Zichovi Jan Mukařovský) či, řečeno termínem poněkud vyšlým z oběhu, jak je věrný sám sobě.*“ In VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vyd. Brno: Host, 2019, s. 134.

⁶⁸ David Drozd, přednáška, Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc, 2. října 2019.

⁶⁹ Podrobnou zprávu o Veltruského díle, které kromě sémiotiky divadla zahrnuje také texty o estetice, výtvarném umění (např. nedokončená monografie o Toyen), architektuře, ale i rozmanité politické studie a publicistiku, podal David Drozd. Viz DROZD, David. *Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského*. In JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1, s. 86-127.

této práce se stala zásadní Veltruského studie *Příspěvek k sémiologii herectví*⁷⁰ z roku 1976, v níž autor navrhuje znakovou klasifikaci výrazových prostředků herce v divadle. Studie vyšla ve sborníku Veltruského textů *Příspěvky k teorii divadla*⁷¹ v roce 1994. Publikace shrnuje Veltruského stěžejní teoretické texty z různých oblastí teatrologie, strukturalismu a sémiotiky. Studie odděluje různá doba vzniku i odlišné náměty úvah, ale v komplexním rámci dokládají kontinuitu, a také vnitřní dynamiku Veltruského odborného myšlení.

Veltruský se zabývá obecnými metodologickými problémy sémiotiky divadla, inspiračními vlivy strukturalistické teorie, ale také konkrétními konstrukcemi strukturalistického pojetí: například v oblasti sémiotiky herectví. Důkladně reviduje estetické teorie předchůdců i zakladatelů strukturalistické školy. Sám jako žák Jana Mukařovského problematizoval učitelovo uvažování, které vyšlo z prestrukturalistického odkazu Otakara Zicha. Zichova *Estetika dramatického umění*⁷² je ve Veltruského reflexi podrobena zásadní revizi, která se opírá především o novou akcentaci a zdůraznění dramatického textu. Veltruský traktuje dramatický text jako imanentní součást divadelního díla. Všimá si předurčeností, které dramatický text stanovuje budoucím inscenátorům, zejména poukazuje na zvukové vlastnosti textu, které nabádají k interpretačním východiskům. Veltruský se zdaleka neomezuje pouze na tradiční činoherní divadlo, zkoumá například také znakovost herectví v loutkovém divadle;⁷³ upozorňuje, že jelikož se Otakar Zich věnoval primárně složkám realistického divadla, soustředila se mladší generace badatelů zejména na odlišný materiál: např. Karel Brušák na znakovost klasického čínského divadla.⁷⁴

V sémiologických otázkách Veltruský podobně čerpá z detailního vyhodnocení předchozích strukturalistických textů, zejména se vymezuje vůči Bogatyrevově knize *Lidové divadlo české a slovenské*⁷⁵ či Honzlově teoretické studii *Pohyb divadelního znaku*⁷⁶. Honzl, podobně jako Zich, shledává podstatu divadelnosti v akci. Veltruský se však vydává vstříc spíše hledání sémantických principů divadelního artefaktu. Podnětně pro další bádání

⁷⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. 1976. In *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117-161.

⁷¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994.

⁷² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931.

⁷³ VELTRUSKÝ, Jiří. Loutkové divadlo a herectví. 1983. In *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 189-233.

⁷⁴ BRUŠÁK, Karel. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*. 1939, roč. 5, č. 2, s. 91-98.

⁷⁵ BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, 1940.

⁷⁶ Studie poprvé vyšla v roce 1940 v časopise *Slovo a slovesnost*, později byla publikována ve sborníku Honzlových textů, uspořádaném Jaroslavem Pokorným. HONZL, Jindřich a POKORNÝ, Jaroslav, ed. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1956, s. 246-260.

navrhuje **kategorizaci složek**, především v otázce herectví, kde podstatně rozšiřuje dřívější Mukařovského výzkum, který vešel ve známost díky autorovu rozboru hereckého výkonu Charlieho Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta*.⁷⁷ Veltruský přejímá **složkovou identifikaci**, princip stanovení **dominanty** a její **sémantickou analýzu**, jak s nimi zachází Mukařovský u Chaplina. Veltruský ovšem dochází k mnohem pečlivější hierarchizaci složek – např. stanovuje **dvojí charakter hereckých složek (stálé a proměnlivé)**, akcentuje jejich organické spolupůsobení, variabilitu a neustálou kooperaci, pomocí nichž herec vytváří plnohodnotný komplexní výkon.

Literární teoretička Herta Schmid připouští využití Mukařovského principu strukturální analýzy herectví také pro účely reflexe herectví v divadle. Naznačuje tak možnost mezioborového diskursu, tedy aplikace konkrétní metody analýzy z jedné vědní oblasti do druhé. Schmid oceňuje Mukařovského intenci vymezit gesto jako dominantu Chaplinova projevu a konstatuje, že „*podmínkou dominance nonverbálních znaků je naprosté potlačení verbálního znaku.*“⁷⁸ Opačně tedy platí, že pro dominantní postavení verbálního znaku je zapotřebí redukce znaků nonverbálních. Ty ovšem v rozhlase přirozeně neexistují, pokud ano, tak pouze v imaginaci posluchače, který si může konkrétní hereckou či scénickou akci vizualizovat. Úkolem rozhlasového herce tedy nutně musí být maximální exponování významového sdělování do verbálního znaku. Důraz na řeč nutí herce k technickému zvládnutí některých klíčových mluvních oblastí, zejména ovládnutí pauzy, temporytmu, intonační proměnlivosti apod. Tento klíčový požadavek na herce, totiž vytvářet postavu výhradně verbálními znaky, nikterak nesnižuje možnost tzv. fyziologické přítomnosti herce na scéně. Herec musí fyziologii postavy obsáhnout ve svém hlasovém výrazu, jak požaduje další teoretik reflektující strukturalistickou teorii, Miroslav Rutte: „*Fysiologická bezprostřednost, citová přesvědčivost, zvuková vyrovnanost a sugestivnost, charakterotvornost a umírněná prostota jsou hlavní požadavky, jež budeme klásti na herce v rozhlase.*“⁷⁹

Při identifikaci dominanty ovšem badatel nemusí zůstat u jediného izolovaného znaku, např. témbu. Naopak vztah, vzájemné napětí a součinnost více znakových výrazových prostředků může dominantu vytvářet účinněji. Navíc v organickém procesu neustálého

⁷⁷ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu. 1931. In *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 254-259.

⁷⁸ SCHMID, Herta. Revidovati Veltruského. In JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1, s. 138.

⁷⁹ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946, s. 396.

přeskupování výrazových prostředků a jejich dynamiky mohou právě dva kontrapunktické znaky vytvářet určující znak – pokud např. herec emočně vypjatou situaci exponuje pomocí zrychlené dechové frekvence, je jeho dechový výraz v těsné součinnosti s odpovídající dikcí hlasu, která v prudkých kadencích přirozeně vystupuje z klidné polohy do exprese. Právě spojení dvou veličin, dechu a dikce, je onou dominantou, pomocí níž herec danou situaci vytváří.

Veltruský se ve svých strukturalistických výzkumech sice nevěnoval vysloveně rozhlasové tvorbě, v jeho textech však nacházíme nadčasové úvahy a zejména přesná vymezení, užitečná právě pro rozhlasovou teorii. Veltruského texty na jednu stranu vytvářejí uzavřené teoretické celky, zároveň však vybízejí k dalšímu teoretickému rozvíjení. Miroslav Procházka konstatuje, že „*snahy pochopit důsledky sémiotiky pro divadlo – máme-li na mysli meziválečnou teatrologii – jsou ve světovém měřítku dost ojedinělé. Tady patří Honzlovi, Veltruskému a Bogatyrevovi primát.*“⁸⁰ Procházka rovněž upozorňuje na stálou aktuálnost sémiotického výzkumu, v souvislosti s Honzlem mluví o neohraničenosti teoretické práce, která nadále poskytuje impulsy k prohlubování sémiotických koncepcí.⁸¹ Pozornost upřená v několika dalších odstavcích na Veltruského strukturalismus a sémiotiku připraví podklad pro následné úvahy o **hierarchii složek** a jejich vzájemném vztahu.

Výše zmiňovaná Veltruského klasifikace **stálých a proměnlivých složek hereckého výkonu** ze studie *Příspěvek k sémiologii herectví* zásadně předznamenává metodu, s jakou budu k analýze herectví v rozhlase přistupovat, byť Veltruského rozdělení nutně modifikuji tak, abych jej co nejučinněji využil pro auditivní médium. Veltruský mezi **stálé složky** hereckého výkonu řadí hlas, oči, tvář a nalíčení nebo masku, hlavu, tělo či kostým, mezi **proměnlivé** přednes, pohyby očí, mimiku obličejových svalů, pohyby hlavy, gesta, pózy a tělesné pozice. Je nutné zdůraznit, že podobně jako teatrologické dělení složek divadelního artefaktu, také Veltruského klasifikace složek hereckého výkonu je ve svém původním znění pro rozhlasovou aplikaci neplatná a nevyužitelná. Pro respektování specifík auditivního média

⁸⁰ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 187.

⁸¹ „Honzl vyšel z několika elementárních představ (a koncepcí) spojených s pojmem znaku a pokusil se zjistit, jaké operativní možnosti dává teatrologii. Z hlediska obecné sémiotiky nebylo na jeho koncepci znaku tolik nového. Ale toto jednoduché pojetí znaku spojil Honzl s problematikou divadla takovým způsobem – a zdůrazňuje: především pro znalost živé a konkrétní problematiky divadla a schopnost pochopit také její teoretickou hodnotu -, že otevřel sémiotice jako takové problémy, které musí řešit (např. různé otázky spojené s velkou oblastí 'věcí', jejichž substance prvotně nespočívá v označení, atd.).“ Tamtéž.

musíme upustit od prostorově vnímatelných fenoménů, fyzické akce, pohybu a místo nich se v rozhlase soustředit pouze na hlasové a zvukové znázornění téže akce.

Při aplikaci Veltruského klasifikace hereckých složek ztrácíme u rozhlasového artefaktu duální charakter stálých a proměnlivých složek, jelikož v rozhlase jsou všechny složky hercova komplexního výrazu principiálně **proměnlivé**. **Stanovuji a v práci opakovaně doložím, že jedinou složkou, jejíž charakter se pohybuje na jedné straně v pozici stálé, na druhé v pozici proměnlivé složky, je témbur.** Rozeznáváme totiž dvojí identifikaci témburu: 1) v metarovině vlastního typického hlasového zabarvení herce, 2) v konkrétní interpretační poloze. Zatímco v prvním případě lze hercův hlas identifikovat právě podle jeho vrozené barvy jako **stálou složku**, i kdyby se výrazově pohyboval v krajní expresivní poloze (parodické mužské interpretace ženských postav, fistule, dětské pitvoření), ve druhém případě, kdy témbur získává **proměnlivý charakter**, herec koncepčně proměňuje hlasový témbur v závislosti např. na stárnutí v roli, ke zdůraznění fyzické akce apod. Metarovina témburu tedy slouží k identifikaci protagonisty a souvisí s posluchačovou zkušeností; proměnlivé polohy získává témbur v rámci role pravidelně a percipient přes tyto proměny vědomě vnímá stále téhož herce. **Kromě témburu mají všechny ostatní složky herce v rozhlase proměnlivý charakter, jsou v neustálé dynamice a vzájemném napětí.** Tím není řečeno, že stejné napětí a dynamika neplatí pro témbur – také on je podřízen struktuře dalších složek a je s nimi ve vztahu. Avšak témbur od ostatních složek vymezuje právě jeho schopnost poskytnout posluchači vodítko pro identifikaci protagonisty.

Zdá se, že pro identifikaci herců na základě jejich hlasů by bylo ideálním řešením provést výzkumnou anketu, v níž by posluchači sdělovali, jak herce rozpoznávají. Obecně však lze říci, že řeč herce je složitou strukturou vzájemně propojených řečových/výrazových znaků. Herec charakteristickým způsobem strukturuje věty, zabarvuje je specifickým frázováním, dikcí, intonací, polohami modulací a artikulací.⁸² Primárním výrazovým prostředkem pro identifikaci herce však zůstává témbur – u každého herce jedinečný, originální a nezaměnitelný. Díky zabarvení témburu rozpoznáme konkrétního herce od ostatních postav,

⁸² Vladimír Justl hovoří v souvislosti s recitačním uměním o vytváření osobitého hereckého stylu. Ten však dokáže vytvořit jen herci mimořádně výrazově disponovaní. Justl recitační umění nazírá jako samostatnou interpretační profesi, důraz na kvalitu mluveného slova však lze vztahovat také k rozhlasovému herectví: „*Jistě můžeme u řady interpretů hovořit o jejich osobitém stylu. Jejich hlas je nejen svou barvou rozpoznatelný a individualizovaný, ale je rozlišitelný i způsob jejich přednesu, je v něm něco autonomního, co tyto umělce odlišuje od jejich projevu hereckého. Uvedme tři příklady z různých generací: Zd. Štěpánek, R. Lukavský, L. Munzar. Tady nikdy nejde o přívazek k herecké činnosti, tady se přednes stává skutečně svébytným uměním, což se odráží i v osobitosti stylu přednašeče.*“ JUSTL, Vladimír. *Slyšet se navzájem: 60 hlasů o uměleckém přednesu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 101.

ačkoli herec může postavu vykreslovat v silné stylizaci. Jiné složky hlasového projevu – např. intonace nebo modulace – samy o sobě takovou indikaci neumožňují, jsou na tónu závislé. Proto ihned s první větou inscenace dokáže poučený posluchač identifikovat například Radovana Lukavského, jelikož zná hercovu barvu hlasu. **Tón tedy klasifikuje jako jedinou stálou složku herecké postavy v rozhlasu, ačkoli je nutné znovu zdůraznit, že také on podléhá vnitřní struktuře hereckých složek a v průběhu inscenace se může modifikovat jeho poloha.** Na zásadním odchýlení se od Veltruského klasifikace složek herecké postavy je patrné, že i přes silnou inspiraci tvořím vlastní metodologický rámec. Podobná situace nutných teoretických i interpretačních posunů nastává také u dalších pojmů strukturalistické teorie – dominanty a semiózy.

Herec výrazové složky využívá v různých situacích odlišným způsobem, proměňuje se jejich pozice v celkové hierarchii hereckého výkonu, stejně jako jejich funkce. Na malé ploše jedné scény dokáže výrazově disponovaný herec opakovaně pozměnit nakládání s jednotlivými složkami. Dominantou se může v krátkých úsecích rozhlasové inscenace stát pokaždé jiná složka hercova výrazu – např. intonační expresi vystřídá v dominantní pozici temporytmické zklidnění hlasu (jako např. ve výbušných scénách Eduarda Cupáka jako Höfgena v *Urmefistovi*). Klíčová premisa flexibility a neustálé variability složek hercova projevu naznačuje organičnost a procesuální dynamiku, s nimiž interpret vytváří životný charakter své postavy. Z hlediska přípravy spatřují samotní interpreti příbuznost s přípravou k roli v divadle.⁸³ Rozdíl spočívá v tom, že veškerou sémantiku jednání postav musí rozhlasový herec vyjádřit hlasem, jak potvrzuje například herec Viktor Preiss: „*Herec sděluje hlasem, výrazem hlasu a hlavně myšlením.*“⁸⁴ Fyzická akce, kterou herec provází jednání postavy na divadelním jevišti, není pro rozhlasového posluchače viditelná. Z fotografií z natáčení nebo z živých přenosů rozhlasových her přitom víme, že také v rozhlasovém studiu herci gestikulují, pohybují se, zapojují mimiku (viz *Obrazová příloha*). Toto jednání rozhlasových herců ovšem posluchač nevidí, jeho pozornost se upíná pouze k hercově hlasovému vyjádření. Absence vizuální perspektivy však nic nemění na tom, že znakové signály inscenace jsou konstituovány především okolo herecké složky. V rozhlasu

⁸³ Viktor Preiss (4. října 2014), Daniela Kolářová (23. ledna 2018), Hana Maciuchová (21. března 2018), osobní rozhovory s autorem.

⁸⁴ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

stejně jako v divadle platí premisa Jana Hyvnara, jež stanovuje, že herec je „*'sluncem', kolem něhož se otáčí celý proces semiózy.*“⁸⁵

Veltruský hovoří v *Příspěvku k sémiologii herectví*⁸⁶ o specifických funkcích hereckého projevu. Rozlišování složek přejímá Veltruský od Romana Jakobsona, který klasifikaci funkcí využíval pro lingvistický výzkum slovní komunikace.⁸⁷ Veltruský uvádí v souvislosti s herectvím funkci odkazovou, apelovou a expresivní. Právě zde však dochází k problematizaci odlišného výzkumného zacílení; pro další postup bylo třeba vyřešit i badatelský postoj k termínům „funkce hereckého projevu“, „znak“, „znak znaku“ a „příznak“. Veltruského pojetí funkcí vychází z předpokladů divadelního herce, který například apelovou⁸⁸ funkci projevu využívá k explicitnímu oslovování publika, odkazovou funkci zase vytváří především prostřednictvím gestiky: „*Když herec udělá hněvivý posunek, jeho úmysl je zřetelně odkazový – hledí představovat dramatickou osobu a její emoci, ne vyjádřit to, co cítí sám /.../ Totéž přirozeně platí, když je představován znak hlavně apelový, jako je natažení ruky s ukazováčkem namířeným na dveře, nebo znak hlavně odkazový, jako je přikývnutí na potvrzení nějaké informace.*“⁸⁹ V rozhlasu herec nemá možnost gestem či jinou fyzickou akcí takto referovat, musí svůj výraz soustředit výhradně do hlasového vyjádření. Apelová funkce se v rozhlasovém herectví takřka neobjevuje, přechází spíše do funkce odkazové, jelikož herec hlasovou interpretací odkazuje k příslušné emoci či jednání. Obecně lze rozhlasové herectví nazírat v koncepci expresivní funkce. Expese zde souvisí se stylizací herectví, které veškerou výrazovou hodnotu exponuje v hlasovém projevu.

Veltruský upozorňuje, že herec může k emoci odkazovat prostou větou, například slovy „*'zlobím se', pokud text jeho role takovou větu obsahuje; ne-li, musí sdělit týž význam tím, že představuje nějaký příznak hněvu osoby, jako např. hněvivé gesto.*“⁹⁰ Samotný příznak má charakter znaku, hlavně expresivního. Rozhlasový herec příznaky nevytváří gestem či mimikou jako herec na jevišti, ale zpravidla zabarvením hlasu, intonačním přízvukem

⁸⁵ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění, 2008, s. 72.

⁸⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117-161.

⁸⁷ JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1995, s. 82.

⁸⁸ „*Apelová funkce herectví může také pozůstat v přivádění diváka k tomu, aby se do jisté míry zúčastnil na představení fyzicky.*“ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 147.

⁸⁹ Tamtéž, s. 130.

⁹⁰ Tamtéž.

nebo dechem. „*To, co herec provede, aby takový příznak zobrazil, je znak znaku.*“⁹¹ Dle tohoto Veltruského principu lze řadu interpretačních detailů (zejména emočně zabarvených) rozhlasového herce označit za znaky znaku. Znakem je samotné mluvní vyjádření odkazující ke konkrétní emoci nebo činu dramatické osoby, znakem znaku je mimojazykový výraz, který však referuje k témuž cíli. Z analytického hlediska ovšem toto rozlišení sémiotiky herectví, tedy mezi znaky a znaky znaků, nepřispívá k větší míře analytické přesnosti, pokud výzkumným cílem analýzy je odhalit způsob interpretace. Nonverbální výraz herce totiž může obsahovat stejně zásadní informaci jako explicitně vyřčený text. Zabarvení řeči rozkrývá sémantickou hodnotu výpovědi. Klíčovým aspektem disertační práce ve vztahu k rozhlasovému herectví je **klasifikace výrazových složek, analýza jejich vzájemného působení a především jejich významové uplatnění v rámci inscenace**. V této práci nebudu rozlišovat znaky a znaky znaků, věnuji se primárně sémantické hodnotě využití výrazových složek, které vytváří interpretační jednotu hercova výkonu.

Po vyjasnění klíčových pojmů navrhuji následovný **metodologický postup**: potřebnou revizi Veltruského klasifikace složek herectví identifikuji vždy konkrétní složky hercova výkonu, mezi nimiž stanovím dominantu. Následně složky podrobím sémantické analýze, pomocí níž zjistím významové opodstatnění jednotlivých složek a nakládání s nimi. Sémantická analýza umožní důkladně prozkoumat motivace a charakter postavy, případné konflikty, dramatický oblouk, ale také žánrovou typologii. Díky strukturnímu rámci bude přitom stále přítomný komplexní obraz hercova výkonu, nikoliv pouze jeden aktuálně řešený výrazový prostředek. Pohled na strukturní jednotu, která funguje jen a právě v koherenci všech využitých složek, navíc odhalí rovněž postavení herce v hierarchii ostatních zvukových složek (zvuk, hudba, ticho). Platí-li Veltruského teze, že „*všechno, co je na scéně, je znakem*“⁹², pak v rozhlase vše přítomné ve zvukovém vyjádření rovněž podléhá znakovému systému, každý artikulovaný výrazový prostředek získává sémantickou funkci a můžeme zkoumat jeho význam v kontextu rozhlasového artefaktu.

Od Veltruského víme, že herecká postava je „*dynamická jednotu celého souboru znaků.*“⁹³ Nelze stanovit přesný počet či jinak kvantifikovat množství a význam jednotlivých složek hercova výkonu, stanovuji zde však alespoň elementární výčet složek, které

⁹¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 130.

⁹² Tamtéž, s. 44.

⁹³ Tamtéž.

po identifikaci v konkrétní rozhlasové inscenaci mohou podléhat sémantické analýze: *témbr, dikce, artikulace, intonace, intenzita, modulace, větný přízvuk, frázování, expirace, dech, temporytmus, hezitační zvuky*. Mezi uvedenými složkami přirozeně existuje znakové napětí, jednotlivé složky se neustále vzájemně ovlivňují, podmiňují, jedna čerpá z druhé apod. Tyto složky budu v rámci práce chápat v definici Jiřího Veltruského, který se vybraným složkám přímo věnuje v dílčích rozborech (např. intonaci, témbu, expiraci).⁹⁴ Kromě těchto hereckých složek je třeba mít na paměti, že jednotlivé složky podléhají záměrné herecké tvorbě, ale také režijní koncepci: režisér může konkrétní složky zdůraznit či naopak potlačit – např. využitím technologických zásahů (ztlumením či zesílením, využitím velkého detailu při snímání hlasu apod.).

Jelikož rozhlasové umění na rozdíl od divadla nevzniká v živé interakci s divákem, má režisér například možnost (jako ve filmu) zaznamenat větší množství záběrů stejné scény a následně ve střížně vybrat nejlepší z nahrávek, zpětně ji ovlivnit technickým zásahem – prostříhy, zvukové čištění, přidání hudebního motivu apod. Tyto technické aspekty vznikají zpravidla spoluprací režiséra se zvukovým mistrem. Ve strukturalistickém pohledu je budu řadit do kategorie zvukových složek, přestože například Elke Huwiler věnuje technologickým prostředkům vlastní kategorii.⁹⁵ Německý teoretik Götz Schmedes technologické úpravy zvukových složek označuje pojmem „audiofonní znaky“⁹⁶ a řadí mezi ně stříh, stereofonii a mixování.⁹⁷ Jelikož se však meritum tohoto výzkumu soustředí na jiné oblasti (především složku hereckou), postačí v této chvíli identifikace technických manipulací se zvukem jako součást zvukové složky.

Rozhlasová inscenace vzniká organickým spolupůsobením jednotlivých záměrně uspořádaných složek. Jelikož je rozhlasové médium ze své podstaty ryze auditivním uměleckým prostorem, měli bychom logicky u rozhlasové inscenace hovořit pouze o složkách **zvukových**. V základní klasifikaci rozeznáváme čtyři zvukové složky rozhlasového díla: *slovo, zvuk, hudbu a ticho*.⁹⁸ Tyto složky do výsledného uměleckého záměru organizuje

⁹⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 84-86.

⁹⁵ 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, s. 45.

⁹⁶ „Audiophone Zeichen“. Viz SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002, s. 68.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ S touto klasifikací zachází také Tim Crook (word, sound, music, silence). Ten ovšem ke jmenovaným čtyřem přidává ještě kategorii posluchačovy imaginace (imagination of listener). Percepční složku zahrnuji do obecného hlediska složek rozhlasového díla, nebude však podstatnou součástí disertační práce, jelikož představuje vlastní rozsáhlou výzkumnou plochu, která by tříštila skutečné jádro výzkumu, a práce

režisér, klíčový tvůrce rozhlasového artefaktu. Na režisérovi je však kromě koordinace těchto **zvukových složek** také práce se **složkou literární**, tzn. původní předlohou, kterou zpracuje buď sám, nebo je mu častěji předložena dramaturgem. Výsledkem dramaturgického přepisu literárního díla je rozhlasová dramatizace, kterou následně interpretují herci pod vedením režiséra. Procesuální princip vzniku rozhlasové inscenace je přitom specificky příbuzný filmové režii – obě pracují postupně, jejich výsledný artefakt nevzniká živě před divákem/posлуhačem.⁹⁹ Tato zásadní specifická natáčecího mechanismu umožňuje opakované zkoušení jednotlivých dílčích částí (záběrů), na druhou stranu o to významnější organizační zodpovědnost nese režisér, klíčový tvůrce finálního tvaru. Právě organizace jednotlivých složek a postupné vytváření jejich kompaktní struktury nabízí jako ideální metodologické hledisko výzkumu **strukturalistickou teorii složek**.¹⁰⁰

Teorie složek má v českém teatrologickém strukturalismu tradici od prvního vymezení Miroslava Kouřila, který složkovou klasifikaci formuloval dokonce dvakrát (1945, 1971). Kromě něj se o totéž pokoušeli Jaroslav Pokorný (1946), Petr Pavlovský (2004) a Jaroslav Etlík (nahradil pojem složka pojmem komponent, 2006).¹⁰¹ Aby se strukturní hledisko dotklo také problematiky percepce, zahrnuje Etlík mezi složky rovněž složku diváckou (vedle herecké, vizuální a zvukové složky).¹⁰² Problematizuje tak předchozí vzdálení strukturních analýz interaktivnímu principu divadla stojícímu na živém vztahu herec-

by objektivně nemohla pojednat posluchačskou problematiku v potřebném měřítku. CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999, s. 62.

⁹⁹ Příbuzností vztahu rozhlasové a filmové režie se zabýval už František Kožík: „*V rozhlase (a ve filmu) dává režisér celému dílu svou pečeti, jednotlici hledisko, míru vkusu a sloh.*“ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940, s. 107.

¹⁰⁰ O struktuře rozhlasového díla hovoří také slovenský teoretik rozhlasu Rudolf Lesňák. Viz LESŇÁK, Rudolf. *Umenie živého slova: (O hlasovej a rozhlasovej tvorbe)*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 1980, s. 140-141. Lesňák se odvolává na Mukařovského vymezení strukturní jednoty uměleckého díla. Mukařovský říká: „*Každá složka uměleckého díla je nositelem určitého částečného významu. Souhrnem těchto částečných významů, seřazujících se do jednotek čím dál vyšších, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový charakter uměleckého díla v částech i v celku se stává zjevným zejména u takzvaných časových umění, tedy takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není ve vnímatelově mysli přítomná jako celek, nemá vnímatel jistotu o smyslu a významu jednotlivých částí.*“ Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 1. vyd. Praha, 1948, s. 22.

¹⁰¹ Miroslav Kouřil se ve svém vymezení složek obrací ke konkrétnímu scénickému provedení dramatu: textová složka, režijní složka, divácká složka, herecká postava, scénické světlo, scénická výprava, scénický zvuk a divadelní prostor. Rozhlasu ještě vzdálenější rozdělení používá Jaroslav Pokorný, který svým vymezením zdůrazňuje spíše syntetický charakter divadelního díla: složky výtvarné, literární, taneční, hudební, dramatické. Petr Pavlovský složky rozděluje dle kritéria smyslově vnímatelného fenoménu na divadelní pohyb, divadelní prostor, divadelní zvuk a divadelní světlo. Stanovení složek dle výše uvedených divadelních teoretiků by pro účely této práce nebylo praktické. Všechna zmíněná rozdělení složek (pracující více či méně především se smyslem pro vizuální vnímání) by limitovala principy a uměleckou svébytnost rozhlasového média, proto navrhuji složkovou hierarchii, jak ji vymezuji v textu.

¹⁰² ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006, s. 14.

divák. Rozhlas tento živý vztah sice postrádá, nicméně specifčnost rozhlasové percepcce vybízí zkoumat vedle **zvukové** a **literární** složky rozhlasového díla také složku **percepční**. Problematika percepcce byla v rozhlase zkoumána v šedesátých letech, kdy vznikaly například studie o posluchačských návycích rozhlasového publika.¹⁰³ Toto téma v disertační práci sledovat nebudu, vyžaduje samostatný výzkum, který nesouvisí se samotným uměleckým zpracováním inscenací.

Disertační práce se soustředí pouze na výzkum složek **zvukových**, které shledávám jako nejzásadnější a imanentní povaze samotného média. Z výše stanoveného vymezení zvukových složek na **slovo, zvuk, hudbu a ticho** se v rámci práce dominantní složkou stává **slovo, jehož nositelem je herec**. Slovo jako specifickou složku bychom mohli identifikovat také ve složkách literárních, jako součást textového materiálu,¹⁰⁴ nicméně v souvislosti zvukových složek a herectví chápu slovo jako ekvivalentní pojmenování pro hlas herce.¹⁰⁵ **Tato práce chápe mluvené slovo zejména ve vztahu k interpretačnímu ozvláštění, o které slovo obohacuje herec.**

Režie

Režisér Josef Melč říká, že „*výhradně zodpovědný autor realizace je režisér.*“¹⁰⁶ Z hlediska strukturalistického myšlení režii rozumíme soubor výrazových složek, s nimiž režisér kreativně nakládá v rámci tvůrčího záměru. **Rozhlasový režisér inscenačně koordinuje složky slovo, zvuk, hudba a ticho.** Vede herce ke konkrétnímu ztvárnění, organizuje střih, určuje temporytmus inscenace, zvukovou kompozici a hudbu¹⁰⁷, zároveň

¹⁰³ NAKONEČNÝ, Milan a SMITKA, Václav. Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her. In *Studie a úvahy*. Praha: Čs. rozhlas, 4/1963.

¹⁰⁴ Tento akcent výzkumu by do centra pozornosti kladl text dramaturgizace, nikoli jeho inscenační řešení. Dramaturgyně Jaroslava Strejčková upozorňuje na specifické sémiotické vlastnosti postavy rozhlasové hry: „*Daleko dřív, daleko výrazněji než v jiných typech dramatu a než v jiném druhu literatury musí přicházet postavy rozhlasové hry do expozice vybaveny znaky, které dávají posluchači přesné impulzy k fantazijní spolupráci. Jsou vybaveny charakterotvornými prvky svého osobitého slovníku, rytmem řeči a zatíženy navíc úkolem nejen exponovat znaky svého charakteru a svých cílů, ale nepřímou v dialogu informovat další postavu ve scéně a zároveň i posluchače o základních rysech dramatické situace.*“ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Problémy dramaturgizace pro rozhlas. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 10.

¹⁰⁵ Schmedes rozlišuje složku hlasu (stimme) od složky řeči (sprache). SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002, s. 71-77.

¹⁰⁶ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31.

¹⁰⁷ Josef Melč poukazuje na problematičnost hudební složky. Režisér je sice klíčovým tvůrcem díla, vybírá herce a vybírá si také hudebního skladatele. Podle Melče však už tento výběr představuje riskantní krok, u nějž nelze předem garantovat požadovaný výsledek: „*Mou povinností je, abych sám měl jasnou vizi, abych tou vizi*

však tvůrčím způsobem čerpá z literární předlohy, může různou měrou ovlivňovat práci dramaturga, určuje výsledný koncepční záměr adaptace literární látky do auditivního média. Jan Mukařovský ve své studii o Emilu Františku Burianovi konstatuje, že Burian jako režisér zodpovídá za veškeré umělecké aspekty jevištního díla, jeho protějškem je obecnost: „*Počínaje dramatickým textem, tedy podílem básnickým, činí si Burian nárok na všechno v divadle: text upravuje (není-li sám autorem), vládne netoliko souhrou herců, ale vytváří a propracovává do podrobností i kadlub jednotlivých hereckých výkonů; jevištní osvětlení donutil, aby přežalo úkol ukazujícího prstu, kterým režisér podtrhuje významné detaily scénického dění. A tak je jevištní systém Burianův zcela zaměřen k vášnivému rozhovoru režiséra s publikem.*“¹⁰⁸ Organizační povaha profese režiséra je společná pro režijní práci v rozhlase, divadle i filmu, ačkoli způsob práce a typologie složek se v těchto médiích liší.¹⁰⁹ Jednotlivé složky, s nimiž režisér nakládá, disponují vlastním sémantickým potenciálem, který sjednocuje výsledná kompozice, již vytvoří režisér.¹¹⁰

Dominantní složkou rozhlasové režie, kterou budu zkoumat v této disertační práci, je složka slovo, tedy režisérova práce s hercem. Právě v rozhlase je herec nezastupitelným nositelem režijního záměru, prostřednictvím herecké interpretace režisér stanovuje žánrovou koncepci i výrazovou škálu. **Tato premisa platí zvláště pro zkoumané**

*nakazil. Tu vizi musím naprosto přesně určit. Základem té vize je především žánrová, slohová a stylová poloha. To je to nejdůležitější, to už vlastně je zahrnuto do té volby, to už je implicitně obsaženo v tom, že oslovím určitého konkrétního komponistu, a ne jiného. A to samo je už risk. Pak to musím přesně konkretizovat. To znamená nejbánálněji délku, kde, co. Musíme se sjednotit na charakteru hudby, rytmu, tempu, časovém trvání. A pak je harmonická oblast. O všem se mohu dohodnout, skladatel mně to přehraje na klavír, ale když se to natáčí, už jsem zoufalý; ještě se snažím ovlivnit, aby hráli silněji, rychleji, pomaleji, agogičtěji; a když to pak začnu míchat, mé obavy se naplní. /.../ Proto říkám: nejriskantnější složka stavebního režisérova materiálu je scénická hudba.“ MELČ, Josef. Scénická hudba a užití hudby v literárních pořadech. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 34-35.*

¹⁰⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 460.

¹⁰⁹ Jaroslav Vostrý vysvětluje sjednocující funkci režie takto: „*Režii se mohou také rozumět a rozumějí ty znaky podobného díla, jimiž se v něm příslušná (v nejlepších případech neapriorní) koncepce, příp. interpretace, a vůbec přítomnost specializovaného činitele, zosobňovaného režisérem, nejvýrazněji projevuje: právě tyto znaky činí režii nejenom pojátkem jednotlivých složek, které se na vzniku výsledného díla podílejí, ale specifickou složkou, jejímž působením se současně individuální úsilí ostatních činitelů stává součástí svébytné umělecké struktury.*“ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 7.

¹¹⁰ Mukařovský hovoří o sémantice složek a vztazích mezi složkami v souvislosti s avantgardním divadlem. Jeho teze lze uplatnit také v rozhlasové teorii: kompozice rozhlasové inscenace má v tomto smyslu ekvivalentní podstatu. „*Žádná ze složek není spjata s druhou osudově a blíže necky, mohou mezi sebou navazovat vztahy svrchované pomíjivé a proměnlivé. Není zde také obsahu a formy: všechno, každá složka je – při své nezávislosti na ostatních – zároveň i obsahem, i formou: hádky mezi protivníky a přívrženci formalismu pozbyvají vzhledem k novému divadlu smyslu.*“ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 221.

období, potažmo výzkumné inscenace, které hercům poskytly dosud nejvýraznější prostor pro vlastní tvůrčí výraz v budování velkých dramatických charakterů románových předloh. Vliv jedné složky na druhou (režijní na hereckou a naopak) souvisí s typologií látek, které režiséři s dramaturgy vybírali s vědomím možnosti budoucí interpretace. Režijně-herecké partnerství mohlo vznikat díky rozsáhlým inscenačním projektům, při nichž režiséři prohlubovali koncepci vedení interpretů. Není náhoda, že seriálové/resp. několikadílné inscenování se ujalo právě v tomto období v kontextu adaptací románových předloh. Seriálový princip vysílání uměleckých pořadů se etabloval mimo jiné pro možnost co nejautentičtějšího převedení epických literárních látek do auditivního tvaru. Žánrová typologie inscenací hercům umožňovala vytvářet promyšlené výrazové i charakterizační oblouky postav.¹¹¹ Díky možnostem zkoušení a pečlivé přípravy každé inscenace měli herci dostatek prostoru pro vytvoření pevné výrazové koncepce. Režiséři nenatáčeli dialogické či monologické scény stříhovou segmentací, ale naopak v dlouhých lineárních záběrech, v nichž herci realizovali konkrétní situace. Výrazově disponovaný herec proto mohl v těchto dlouhých pasážích prosadit řadu svých interpretačních intencí, jež režisér může po herci vyžadovat, konkrétní provedení však vyjádří až samotný herec.¹¹²

Otomar Krejča klade provokativní otázku: „*Je vůbec v herecových možnostech, aby se původního, jedinečného řešení dobral sám?*“¹¹³ Tato otázka se jistě týká všech dramatických umění, souvisí s herectvím ve filmu, v rozhlase i v divadle. Krejčova odpověď je záporná, herecova kreativita se totiž zásadní měrou odvíjí od režijního vedení: „*I sebepoctivější a sebetalentovanější herec potřebuje být silou stojící mimo něj, tedy režii, katapultován ze svých konvenčních 'jistot' do nových prostorů, v nichž vždy znovu hledá specifickou tvář postavy.*“¹¹⁴ Vybočení z hereckých konvencí odkazuje ke stálému hledání výrazové přesnosti, které herec podniká pod vedením režiséra.

Valentin Chalizev píše v souvislosti s činoherním herectvím o „*nepřetržitém proudu interpretačních a tvůrčích (autorských) prvků.*“¹¹⁵ Herecká akce kromě vlastní sémantiky

¹¹¹ Herci si této možnosti byli vědomi. Hana Maciuchová upozorňuje na rozdíl mezi herectvím v současné rozhlasové tvorbě a natáčením pod vedením Jiřího Horčíčky a Josefa Melče. Zatímco současná produkce více než kdy dříve akcentuje zvukový design, inscenace sedmdesátých a osmdesátých let byly založeny především na herecké interpretaci. Hana Maciuchová, osobní rozhovor s autorem, 21. března 2018.

¹¹² Jan Vedral, osobní rozhovor s autorem, 22. ledna 2018.

¹¹³ KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena, ed. a KRAUS, Karel, ed. *Otomar Krejča - Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 55.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983, s. 176.

a dějové a narativní funkce souvisí především s výstavbou rytmu, který režisér koncipuje zejména prostřednictvím herců. Herecké jednání a dialogy nesou slovní i rytmický obsah a vytvářejí tak estetický rámec celé inscenace.

Při analýze režijního vedení herce nutně vzniká úskalí pro posouzení podílu herecké a režijní práce na finálním výrazovém ztvárnění postavy nebo konkrétní situace. Vždy je těžké rozhodnout, nakolik je ovlivnil herec nebo herečka svou vlastní kreativitou a nakolik pouze plnil/a požadavky režiséra. Zdeněk Hořínek upozorňuje na komplikovanost identifikace režijních vlivů na dílčí aspekty inscenace: „*Těžko rozhodnout, zda ten či onen detail připsat ve prospěch nebo na vrub herce či režiséra. To je však zákonité. Režisér působí v inscenaci jako činitel inspirující a hledající, ale v konečné fázi řídící a vedoucí: orientuje jednotlivé složky k jednotnému cíli (k jednotné koncepci, k jednotnému řádu a stylu), sjednocuje části v celek. Jako činitel integrující je i konečnou instancí.*“¹¹⁶ Tento sporný moment nejen rozhlasového herectví, ale herectví obecně patrně nelze vyřešit. Individuálnost každého tvůrčího postupu neumožňuje absolutizovat jedinou možnost takové spolupráce, je pokaždé jiná, jedinečná. Nepochybné je, že obě složky se vzájemně obohacují.

V případě zde analyzovaných inscenací zároveň platí, že nejen režisér, ale také herec vychází z literární předlohy, z postavy, jak byla napsána původním autorem, nikoli pouze autorem dramatinizace. Je zřejmé, že zvláště u látek, jakými jsou velké prózy devatenáctého století, musí herec postavu interpretovat nejen z textového základu dramatinizace, ale v jejím plném obsahu a složitosti. Olga Srbová říká, že úkolem rozhlasového režiséra není pouze sjednocovat herecké výkony, ale pracovat na nich.¹¹⁷ Poukazuje tak na možnost režisérova zásahu do hereckého projevu, jeho klíčovou organizační funkci, která se ovšem týká rovněž režijní explikace výrazového profilování postavy.

Komplikované dramatické oblouky, na nichž jsou založeny zejména hlavní postavy románů jako *Vojna a mír* (postavy Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova), *Tichý Don* (Grigorij Melechov, Pantělej Melechov), *Zločin a trest* (Raskolnikov) nebo *Idiot* (Myškin, Rogožin), po herci nutně vyžadují detailní seznámení s románovou předlohou postavy, nikoli pouze s textem dramatinizace. Samozřejmě hovořím o ideální variantě hercovy práce, žádný teoretik, historik či recenzent nemůže herce zpětně usvědčit, ani mu prokázat

¹¹⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991, s. 74.

¹¹⁷ SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941, s. 29.

nedostatečnou znalost postavy, může maximálně polemizovat nad způsobem hercovy interpretace.¹¹⁸

Zvláštním dramaturgicko-režijním požadavkem na budoucí interpretaci konkrétní látky je vhodné obsazení rolí. Tato problematika zejména v rozhlase získává na významu, jelikož právě v auditivním médiu posluchači spojují hlasové dispozice a typická zbarvení tónů s konkrétními herci. Obsazení napovídá o režijním záměru, mnohdy může již samo obsazení vybízet k žánrovému posunu, úmyslné významové anomálii. Zásadní důležitosti obsazení si různí teoretici divadla i rozhlasu všímají dlouhodobě, hovoří o ní Otakar Zich¹¹⁹, Jíří Veltruský¹²⁰, ale také angličtí teoretici Tim Crook¹²¹ či Alan Beck¹²². Zich problematiku obsazení přirovnává k práci sochaře: „*Jako musí sochař znát povahu a techniku zpracování mramoru, bronzu, dřeva atd., tak musí znát režisér povahu a pracovní techniku herců, již v díle mu přiděleném mají hrát, a to do té míry, aby si aspoň přibližně dovedl představit, jaké budou postavy, jež vytvoří.*“¹²³ Zichův nárok na režijní znalost herců zároveň implicitně reflektuje nutný požadavek pro režiséry rozhlasové – musí dokonale znát budoucí verzi inscenace, slyšet ji tzv. „vnitřním uchem“¹²⁴. Jíří Horčíčka přitom upozorňuje, že režisérova představa o inscenaci ještě nemusí pracovat s konkrétními herci, až „*z ideální představy se začne vybavovat i interpret, který by byl schopen postavu tlumočit. /.../ Jakmile při zkouškách místo ideální představy počne pracovat skutečný herec, mizí z představy vše, co bylo falešně ideální, protože herec disponuje prostředky, které si režisér již přesně představit neumí.*“¹²⁵

Režisér směřuje herce ke specifické interpretaci postavy. Může přitom zásadně ovlivnit způsob nastudování role, způsob užití svébytných výrazových prostředků, zdůraznění

¹¹⁸ O nárocích na herce psala řada teoretiků i praktických tvůrců, včetně K. S. Stanislavského. G. W. F. Hegel se herectví věnuje ve své *Estetice*, kde doslova uvádí, že herecké umění „*vyžaduje mnoho talentu, rozvažování, vytrvalosti, píle, cviku, znalosti, ba na svém vrcholku bohatě nadaného génia; neboť herec musí nejen hluboce proniknout do ducha básníka a úlohy a učinit vlastní individualitu zcela přiměřenou tomuto duchu po její vnější i vnitřní stránce, nýbrž musí také mnohé body doplňovat vlastní tvořivostí, vyplňovat mezery, nacházet přechody a vůbec interpretovat básníka svou hrou tak, že viditelně provádí a činí hmatatelnými všechny jeho tajné úmysly a mistrovské rysy, skryté ve větší hloubce.*“ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika*. Sv. 2. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 339.

¹¹⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 167.

¹²⁰ VELTRUSKÝ, Jíří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 92.

¹²¹ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999, s. 238.

¹²² BECK, Alan. *Radio acting*. London: A & C Black, 1997, s. 97.

¹²³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 167.

¹²⁴ Termín Jířího Horčíčky.

¹²⁵ LEDERER, Jíří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963, s. 94.

některého z nich. Viktor Preiss říká, že „výrazové prostředky se konzultují a hledají.“¹²⁶ Jedním z typických a významově stěžejních režisérských vstupů do hercova projevu je sémantické užití velkých detailů. Rozhlasová obdoba detailu filmové kamery má možnost prostřednictvím mikrofonu co nejdříve zpřítomnit emoční stavy, režisér může vést herce například ke specifickému intonačnímu modulování v detailu minimální vzdálenosti od mikrofonu. Technicky zdatný herec, který s touto interpretační možností dovede tvůrčím způsobem nakládat, může díky detailu obnažit emoci postavy maximálně autenticky. Intimita mikrofonu spočívá v nemožnosti falše, pouhé vnějškové nápodoby emoce, kterou mikrofon i poučený posluchač snadno odhalí.¹²⁷ Například výsada reálného, nikoli stylizovaného šepotu, kterou mikrofon umožňuje, vyžaduje od herce technickou zdatnost, jíž je schopen požadovaného výsledku dosáhnout.

Herectví

Veltruský si všímá různosti zvukových či hlasových aspektů zejména v souvislosti s textovou předlohou. Ve studii *Zvukové vlastnosti textu a hercův hlasový projev* upozorňuje na skutečnost, že každý literární text má „jisté osobité zvukové vlastnosti nezávisle na tom, zda je čteno nahlas či ne, a jistým způsobem je organizuje.“¹²⁸ Vychází přitom ze studií Jana Mukařovského, který o zvukových vlastnostech textu hovoří na příkladech básnických i prozaických děl českých klasiků.¹²⁹ Veltruský si je vědom klíčového potenciálu zvukovosti textu, přičemž zdůrazňuje organizovanost zvukových vlastností. Tato organizovanost blíže napovídá o hierarchizaci složek, které v každém dramatickém umění fungují v organickém procesu. Pro onu organičnost, tedy živý, stále probíhající proces, je nutné v teoretickém diskursu nesklouznout k čistě preparovanému rozboru na jednotlivé díly pomyslné struktury (rozklad celku na složky) bez trvalého akcentu na čínorodost komplexního tvaru, neboť dílo působí jako umělecký artefakt právě pouze díky spoluúčinku (záměrné organizaci) všech složek. Pro předmět výzkumu je strukturální kauzalita hereckého výkonu v kontextu inscenace zásadní, neboť významová jednota vzniká právě působením znaků v rámci jednotlivých složek, v kontextu výzkumu tedy zejména v rámci hereckého výkonu.

¹²⁶ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

¹²⁷ Hana Maciuchová označuje herectví v rozhlasu za „nejosobnější výpověď herce.“ Hana Maciuchová, osobní rozhovor s autorem, 21. března 2018.

¹²⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994. s. 102.

¹²⁹ Jedná se např. o texty *Dvě studie o Vítězslavu Nezvalovi* nebo *Dvě studie o Vladislavu Vančurovi*. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie. II*. 1. vyd. Brno: Host, 2001.

Zvukové vlastnosti dramatického textu jsou principiálně obdobné jako u kteréhokoli jiného literárního textu, ačkoli vzhledem k dialogické struktuře dramatu získávají výraznější hodnotu: jsou definovány dialogickým uspořádáním textu, básník se prostřednictvím struktury dialogů obrací ke čtenáři.¹³⁰ Veltruský upozorňuje, že osobitá zvuková vlastnost je textu dána bez ohledu na to, zda je text čten nahlas nebo ne, a po vzoru Mukařovského nabízí rozdělení zvukových vlastností dramatu na „*hlásky a slabiky, intonace, expirace čili výdechová intenzita, tónbr čili hlasové zabarvení, tempo a pauzy*.“¹³¹ Toto rozdělení samo o sobě nabádá k aplikaci na rozhlasové umění, jelikož všechny řečené složky jsou skutečně obsaženy v rozhlasové interpretaci textu, nakládá s nimi herec. Při bližším pohledu však zjišťujeme, že se zde Veltruský zabývá vlastnostmi textu nejen v rámci faktického významového obsahu sdělení, ale i emočního ladění – odkazy na tónbr či intonaci jasně naznačují emoční vlastnosti textu, jejichž konkrétní podobu vytvoří herec ve své interpretaci. Z tvůrčích hereckých nástrojů (složek výrazu) v uvedeném výčtu absentují pro rozhlas zásadní složky jako *modulace, hezitační zvuky, frázování, větný přízvuk, dech* a především *rytmus*. Právě rytmu se Veltruský ve svých studiích věnuje podrobně. Upozorňuje na jeho výsadní místo z hlediska organizace složek. Konstatuje přitom, že rytmus „*zvukové složky rámuje*.“¹³² Tímto vyjádřením Veltruský formuloval skutečnost, že rytmus je autorem záměrně komponovaná vlastnost textu, která text provází v celém jeho průběhu. Ovlivňuje tempo i potenciální hlasové projevy. V rozhlasu je rytmus zásadním sémantickým prostředkem, zpravidla nositelem atmosféry či emocí, rozhodně tedy rovněž patří mezi zvukové složky rozhlasové inscenace a v teoretických úvahách předložené práce bude tvořit pevnou součást zkoumaných složek.

Veltruský poukazuje, že strukturální teorie Pražské školy chápala herectví jako samostatné umění; Mukařovský takto pojímal i recitaci. „*Nejen recitátorův, nýbrž i hercův hlasový projev, a jeho prostřednictvím také ostatní složky divadelní struktury, jsou víceméně předurčovány zvukovou strukturou a významovými vlastnostmi textu. To nebyl rozpor uvnitř teorie, nýbrž snaha studovat antinomie a napětí, jež existují v divadelním umění samém*.“¹³³ Hlasový projev herce na divadle je významově předurčen textem – jeho sémantikou,

¹³⁰ Veltruský říká, že drama je z hlediska jazykové výstavby básnickým druhem dialogickým, ačkoli se v něm uplatňují také prvky monologické, zatímco epika a lyrika jsou druhy monologickými. Viz VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vyd. Brno: Host, 2019, s. 74-75.

¹³¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 102.

¹³² Tamtéž.

¹³³ Tamtéž, s. 17-18.

zvukovými vlastnostmi, formálními kvalitami. Toto východisko interpretace v obecné rovině jistě platí i pro herectví v rozhlasu. Narážíme ovšem na dvojí možnost textových kvalit: 1) sémantiku a vlastnosti originálu/předlohy; 2) sémantiku dramatisace, kterou v praxi realizuje herec. Ačkoli dramatisátor zachová ideovou a formální konstrukci předlohy, i tak dochází k modifikaci a stylové proměně textu předlohy. V případě tohoto výzkumu se dokonce mění žánr: z epické předlohy vzniká dramatisací text scénického dramatu, jakkoli se pokouší udržet epizující či lyrizující aspekty předlohy apod.

Pro tuto práci bude klíčová sémiotika herectví a dalších auditivních znaků, nikoli sémiotika textových předloh a jejich znakových vlastností. Meritem výzkumu je zejména herecké sémantické ztvárnění předlohy. Tento akcent vychází z cíle práce, který usiluje o analýzu herectví (ve vztahu k režii). Veltruský upozorňuje, že „*vzhledem k tomu, že sémiotika jazyka a sémiotika herectví jsou tak diametrálně protichůdné ve svých základních vlastnostech, existuje mezi dramatickým textem a hercem dialektické napětí, nesené v zásadě faktem, že zvukové složky jazykového znaku tvoří zároveň část hlasových prostředků, kterých herec užívá. Poměrná závažnost obou pólů této antinomie je proměnlivá.*“¹³⁴ Diskurs výzkumu se proto opírá o sémiotiku herectví, nikoli o sémiotiku jazyka ve vztahu k literární předloze a textovým kvalitám literárního díla.

Rozhlasové dramatické umění je principiálně interpretační umění, které auditivně ztvárňuje původně literární text (i kdyby šlo o původní rozhlasový text přímo napsaný pro rozhlas). Interpretem textu autora je herec, který pod vedením režiséra zpřítomňuje text pomocí svých hlasových prostředků. Jeho hlasový projev přitom není jediným výhradním zvukovým prostředkem rozhlasové inscenace, stojí vedle jiných zvukových složek (zvuků, hudby, ticha). Veltruský syntetizuje své poznatky o zvukové struktuře textu do následující teze: „*Zvukové složky tvoří zvukovou strukturu, která sama je součástí celkové struktury textu. Čím a do jaké míry přispívá k celkové struktuře, záleží na jejich vlastnostech, na vlastnostech ostatních složek a na relativní závažnosti každé z nich. Jednoduše řečeno, dominantna zvukové struktury může, ale nemusí být zároveň dominantou struktury celkové.*“¹³⁵

Je příznačné, že Veltruský hovoří o „*relativní závažnosti složek*“¹³⁶, neboť jejich hierarchie a koexistence je organická, procesuální.¹³⁷ Důležitá je Veltruského premisa

¹³⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 94.

¹³⁵ Tamtéž, s. 103.

¹³⁶ Tamtéž.

o strukturovanosti zvukových složek a jejich vztahu, v němž jedna získává dominantní postavení a zejména tato vyvolává percipientem vnímanou významovou hodnotu. Strukturovanost složek odkazuje k jejich vnitřní hierarchii. Význam této skutečnosti je pro analýzu rozhlasového artefaktu klíčový, jelikož rozhlasové dílo sestává z organického spolupůsobení řečených jednotlivých složek, jejichž funkce se projeví právě v součinnosti a koherenci s ostatními složkami. Fakt, že jedna ze složek získává zpravidla **dominantní** postavení nad ostatními, souvisí s **režijním záměrem**, s jakým režisér inscenaci komponuje, v případě hereckého výkonu vede herce. **Tento zásadní metodologický aspekt bude těžištěm teoretického náhledu na analýzu rozhlasové režie i rozhlasového herectví.** Veltruský si všímá, že „*přes různorodost, složitost a proměnlivost svých složek obsahuje divadelní struktura určitý počet stálých faktorů. Některé z jejich složek, třebaže samy o sobě jsou velice složité, vynikají tím, že sjednocují všechny ostatní a zajišťují integraci celku. Řečeno velmi obecně, toto je funkce herectví, jednání a prostoru.*“¹³⁸ Podle Veltruského tedy divadelní strukturu sjednocují herectví, jednání a prostor. Platí tato teze i pro rozhlasovou inscenaci?

Vycházím z přesvědčení, že Veltruského teze dochází právě v rozhlase k plnému uplatnění, jelikož synergie zmíněných tří složek podmiňuje organizaci rozhlasové inscenace. Herec jedná v prostoru, vytváří tedy specifický akustický obraz zasazený do prostorového rámce, jakkoli je tento rámec myšlený, konstituovaný pouze v mysli posluchače. Prostor je složitou teoretickou oblastí divadelní teorie,¹³⁹ to samé platí o prostoru rozhlasové hry. Problematika stále nebyla dostatečně prozkoumána, zvláště v souvislostech s vývojem postdramatických her a moderního rozhlasu. Teorii rozhlasového prostoru se věnoval Václav Růt, který jako první český rozhlasový teoretik zpochybnil existenci reálného prostoru rozhlasové hry: podle Růta se vytváří pouze v představě posluchače.¹⁴⁰ O mnoho let později navázala na Růtem naznačenou teorii Alena Štěrbová, která souhlasí s Růtovým tvrzením

¹³⁷ V průběhu vzniku rozhlasového díla uvažuje režisér například o použití hudby pouze jako ilustrujícího pozadí závěrečné scény, naopak emoční akcenty hlasových výrazů herců jsou nositeli dramatického děje. Proto je patrné, že ona „*relativní závažnost složek*“ se v tomto případě nachází jasně na straně herecké akce, dominantou je hlas, hudba stojí v pozadí. Příklad by mohl být i opačný, kdy naopak hudba a zvukové ztvárnění zaujímají dominantnější funkci než herecký výkon.

¹³⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 20.

¹³⁹ Zabýval se jí Otakar Zich, později např. v rozsáhlé monografii Peter Karvaš. Viz KARVAŠ, Peter. *Priestory v divadle a divadlo v priestore: K problematike svojrázu a špecifickosti div. umenia*. 1. vyd. Bratislava, 1984.

¹⁴⁰ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 56.

a dodává, že „*dramatický prostor rozhlasové hry je sémantická konstrukce.*“¹⁴¹ Na Růta i Štěrbovou později reagoval Jan Vedral, který dřívější teorii problematizoval a poukázal na rozvoj technologických inscenačních řešení.¹⁴² Prostor rozhlasové hry zdánlivě nemůže být sjednocujícím elementem inscenace, jelikož z povahy média nedisponuje prostorovou fixací jako na divadle. Rozhlasový prostor lze definovat jako myšlený prostor, který vzniká působením zvukových složek, jež ve svém celkovém výrazu vytvářejí konkrétní prostorové určení. To si posluchač vizualizuje ve své imaginaci. Prostorový rámec se v rozhlase mění zpravidla stříhem, případně jej může dovysvětlit vypravěč. Prostor lze hudebně či zvukově typizovat, nebo jej mohou explicitně sdělovat herci v monologu či dialogu.¹⁴³

Zvláště u epických dramatinací, jež se odehrávají na značně rozsáhlé časové ose a často mění prostor děje, musí režisér udržovat srozumitelnost vývoje příběhu a jednání postav, tedy prostorově orientovat jednání herců. Ačkoli se hrací plocha různě mění, může sestávat z myšleného náznakového prostoru, symbolického prostoru, izolovaných, prostorově nezachytitelných míst (lyrické, introspektivní pasáže), herec stále jedná v rámci svébytného jazyka média. Bez prostorového ukotvení pozbývá jednání postav na věrohodnosti. Prostor je zásadním jednotícím činitelem rozhlasové inscenace, přestože zvláště stereofonie prokázala variabilní škálu zacházení s prostorovou orientací. Vedral říká, že „*dramatický prostor sice umožňuje dramatické jednání tematizovat, sám je však tematizován teprve tímto jednáním.*“¹⁴⁴ Z Vedralovy formulace mimo jiné zjišťujeme, nakolik se otázka prostoru vztahuje k jednání postav, tedy v užším slova smyslu také k herectví, neboť herci vytvářejí jednání postav. Vidíme, že jednání s prostorem bytostně souvisí, obě složky se uplatňují ve vzájemné souvislosti. Herecké jednání vytváří největší množství významů, okolo herecké akce se soustředí zvukový design. Tato premisa bude doložena v samostatných analýzách této práce, vrátím se k ní v závěrečné komparaci režijních stylů. Víme-li, že jednání vyváří herec, který jedná v prostoru, spojujeme tak tři základní složky struktury rozhlasové inscenace, bez nichž by inscenace nemohla existovat.

¹⁴¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1976, s. 90.

¹⁴² VEDRAL, Jan. Prostor v rozhlasové hře. In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 174-191.

¹⁴³ Zdeněk Hořínek si v souvislosti s prostorem všimá, že v rozhlasových hrách Friedricha Dürrenmatta „*mluvené slovo plní též funkci režijních poznámek – ono vytváří dramatický prostor, čas, situaci, atmosféru. Hospodárnost, s níž tak činí, šetří drahocenný rozhlasový čas a urychluje dramatický spád.*“ In DÜRRENMATT, Friedrich. *Rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 187.

¹⁴⁴ VEDRAL, Jan. Prostor v rozhlasové hře. In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 185.

Herec je klíčovým nositelem významů rozhlasové inscenace, okolo hereckého jednání režisér organizuje ostatní složky rozhlasové struktury. Z hlediska sémiotiky souvisí teorie herectví s dvojicí pojmů signifiant (označující) a signifié (označované), které v české teatrologii jako první vymezil Otakar Zich. Podle Veltruského tím položil základy sémiologie divadla, když „*pojmově oddělil signifiant a signifié v herectví, totiž hereckou postavu vytvořenou hercem od dramatické osoby, kterou ta postava představuje – a když je obě rozlišil od herce jakožto umělce.*“¹⁴⁵ Sémiotická problematika dichotomie signifiant – signifié nezískala v rámci výzkumu Pražské školy definitivní rozřešení. Tuto skutečnost Veltruský reflektuje, upozorňuje na komplikovanost teorie a neuzavřenost výzkumu, které platí dodnes. Proč není možné toto téma uspokojivě uzavřít? A jak lze vztah označujícího a označovaného transponovat pro rozhlasovou teorii?

Podle Veltruského jde o východisko výzkumu, které Pražská škola přijala od Ferdinanda de Saussura. Dle Saussurova pojetí umělecké dílo – znak vytváří právě dichotomie signifiant – signifié. Avšak Veltruský uvádí, že tyto „*dvě stránky, signifiant a signifié, nelze zcela aplikovat na herectví. V konkrétním hereckém díle je často nsnadné a někdy zcela nemožné určit, co náleží jevištní postavě a co osobě. Rozhraní mezi nimi je nejasné, velké množství rysů je součástí signifiant v některém ohledu a signifié v jiném.*“¹⁴⁶ Veltruský do kontrastu s tímto saussurovským pojetím klade přístup Otakara Zicha: „*Jelikož v herectví lidské bytosti, jejich jednání a chování představují lidi nebo antropomorfní bytosti a jejich jednání a chování, rozdíl mezi podobností a stejností často mizí /.../ Z toho neplyne, že by rozdíl mezi signifiant a signifié byl v divadle méně důležitý než v jiných sémiotických systémech. Plyne z toho však, že tyto dva termíny nejsou prostě dvě stránky znaku, jako třeba dvě strany mince, nýbrž dva póly dialektické antinomie, vnitřní antinomie znaku.*“¹⁴⁷ Ivo Osolsobě však upozorňuje, že ani Zichovo pojetí dichotomie dramatická osoba – herecká postava není přesné, neboť Zich nedostatečně reflektuje rozdíly mezi hereckou postavou a samotným hercem.¹⁴⁸ Viditelné jednání herce na scéně totiž divákovi logicky naprosto splývá s jednáním herecké postavy. Doslovně vzato, diváci vidí pouze hereckou postavu, nikoli herce. Herce samého, neproměňivšího se v postavu, by mohli vidět pouze tehdy, když

¹⁴⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Príspevky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 22.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 23.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 207.

nehraje.¹⁴⁹ Tentýž princip lze identifikovat také v případě rozhlasového herectví, kdy posluchač rovněž vnímá de facto pouze hereckou postavu, nikoli herce jako osobnost stojící mimo ztvárňovanou postavu. Osolsobě připomíná, že Zichova teorie herectví není založena na objektivním vztahu reprezentace a na objektivním vztahu „představujícího“ a „představovaného“, nýbrž na subjektivním procesu recepcce.¹⁵⁰

Napětí mezi jednáním herce v roli a mimo ni znemožňuje v případě divadla plnohodnotně pracovat s pojmy signifiant a signifié, jelikož skutečnost, že herec je lidský tvor a vytváří své dílo v přítomném čase a prostoru, odlišuje jeho vytváření od jiných statických umění (sochařství, malířství).¹⁵¹ V rozhlase ovšem hercovo dílo, tedy postava, nevzniká v živě přítomném procesu.¹⁵² Režisér do něj může zasahovat montáží, může výsledný záběr sestavit z několika variant natočeného materiálu apod. Navíc má rozhlasový herec redukovánější výrazové prostředky a cílí pouze na jediný smysl vnímatele – sluch. Na rozdíl od divadla¹⁵³ však herec v rozhlase z role ani při výjimečné příležitosti nemůže vystoupit, alespoň pokud se nejedná o záměrný zcizovací efekt, se kterým však tradiční rozhlasová dramaturgie nepracuje. Problematika znakovosti rozhlasového herectví se tedy i přes rozdíly v technologii auditivního média jeví jako obdobná s herectvím divadelním.

Veltruský konstatuje, že téma sémiotiky herectví zůstalo neuzavřeno, Zichova teorie zde stojí v opozici vůči pražské strukturalistické škole. Vycházím z přesvědčení, že důležitější než prohlubování teoretických nejasností a terminologických nuancí je aplikace strukturální

¹⁴⁹ „Herec, kterého znám jen z jeviště (nebo z obrazovky), skutečně neznám, znám jen jeho dílo, jeho postavy. Říkám-li, že to, co vidím na scéně, je herec, je to stejná metonymie, jako když řeknu: 'čtu Dostojevského' (nečtu původce, čtu jeho dílo), anebo stejná nepřesnost (rovněž založená na doslovném chápání metonymického posunu), jako když řeknu, že na výstavě vidím plátna nebo za výlohou klenotníka diamanty, protože to, co vidím, je zpracovaný materiál, tedy dílo či výrobek – obraz, brilianty – a ne materiál sám. V případě herectví je to sice metonymický posun zcela nepatrný, přesto však teoreticky neobyčejně důležitý, protože i zde je nutno rozlišovat materiál, dílo a tvůrce, přesto (ba právě proto), že v herectví nelze jedno od druhého a třetího oddělit.“ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 208.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ Jaroslav Vostrý říká, že „herec i herečka jsou od svého výtvaru na rozdíl od výtvarníků i spisovatelů neoddělitelní. /.../ Postavení herce, ať ho vidíme v divadle v daném okamžiku jako takového přímo před sebou, nebo sledujeme jeho zaznamenané jednání na plátně či na obrazovce, je dvojnásobné: Aspoň v rámci dramatického umění vnímáme jak postavu, kterou herec či herečka vytváří, tak toho či tu, který či která ji vytváří. A je vždycky otázka, koho je v dané inscenaci i v daném okamžiku v našem vnímání víc. Za jistých okolností a v jistých diváckých pozicích se jedno s druhým dokonce může plést.“ VOSTRÝ, Jaroslav. *Zvláštní umění*. In *Sláva a bída herectví*. 1. vyd. Praha: KANT, 2013, s. 21.

¹⁵² Až na výjimky, které tvoří například živé přenosy vznikající rozhlasové hry. Např. provedení inscenace *Podivný odkaz Dr. Jekylla a pana Hyda* (režie Vít Vencl, premiéra 21. září 2019).

¹⁵³ Osolsobě uvádí příklad zpívajícího, ale nemuzikálního herce, který při zpěvu pozoruje dirigenta. Viz OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 208.

a sémiotické teorie na konkrétní výzkumné pole. S tím souvisí snaha ověřit platnost teoretických premis, s nimiž zejména Veltruský zacházel a jejichž hodnota spočívá především v možnostech, které poskytuje badateli pro vlastní analytický výkon. Předložená práce se má soustředit na samotný **způsob interpretace**, tedy konkrétní aplikaci teoretických tezí. V rámci práce proto nebudu pracovat s pojmovou dichotomií signifiant – signifié, ani usilovat o uchopení tohoto vztahu v rozhlase, jelikož tato oblast výzkumu by vyžadovala odlišné tematické směřování práce.

V analýzách této práce bude předmětem výzkumu zejména způsob hercova výrazového/sémantického ztvárnění postavy a identifikace složek, jež herec v interpretaci využívá. Analýze podrobím i metody práce s identifikovanými složkami hereckého výkonu.

V průběhu textu se tedy budu držet teorie a terminologie Jiřího Veltruského, jehož poznatky budu testovat na vybraných rozhlasových inscenacích. Obecně by se dalo říci, že tak jako v divadle, tak i v rozhlase herec vytváří jevištní postavu a svou interpretací exponuje dramatickou osobu. Znakově zachycuje její jednání. Herec usiluje o ztvárnění dramatické osoby, její plnohodnotné vyjádření. Na tomto úsilí nic nemění přítomné či nepřítomné živé jednání, tzn. rozpor mezi „živým“ jednáním herců v divadle a „neživým“ v rozhlase. V obou médiích herci především interpretují postavy a skrze postavy vytvářejí jednání: *„Bylo by lákavé říci, že herecká postava i jevištní jednání se skládají z týchž znaků, ale sémiotika herectví je daleko složitější. Především, jevištní jednání tvoří několik herců společně a každý z nich přispívá něčím jiným. Za druhé: některé ze znaků, z nichž se skládá jevištní jednání, jsou vnější všem hereckým postavám. Za třetí: některé postavy se jeví jako předměty jednání, jako jeho nástroje nebo součásti, spíše než jako jeho subjekty.“*¹⁵⁴ Diference mezi hereckou postavou a jevištním jednáním (jednáním rozhlasového herce na pomyslném rozhlasovém jevišti) ještě komplikuje sémiotický systém signifiants a signifiés: *„Znaky, které tvoří postavu, se pouze částečně překrývají se znaky, které tvoří jednání. Jedny či druhé mohou převládnout.“*¹⁵⁵ Ony odlišnosti, které rozlišují znaky jednání a znaky postavy, může v rozhlase vytvářet vypravěč (komentuje jednání postav, děj), zvukové nebo hudební znaky. Společným rysem divadelního a rozhlasového herectví je podřízenost vedoucí roli režiséra, který určuje sémantickou výstavbu scén i celé inscenace.

¹⁵⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 123.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 124.

Na rozdíl od divadla, kde diváci herce vidí postavu vytvářet, v rozhlasu splývá označující s označovaným, jelikož posluchač slyší pouze jednající postavu, soustředí se na způsob jejího ztvárnění. Platí tedy, že rozhlasový herec je jevištní postavou se specifickými možnostmi auditivního výrazu, kterým interpretuje dramatickou osobu (postavou předlohy), přičemž zároveň platí premisa: „*Materiálem, kterého herec používá, je herec sám.*“¹⁵⁶ Zároveň od Veltruského víme, že „*herecká postava se zpravidla konfrontuje i kombinuje s jinými hereckými postavami. Postavy tvoří strukturu, v níž každá má své specifické místo a je se všemi ostatními i s každou z nich zvlášť spjata všemožnými vztahy. /.../ Všechny postavy téhož představení se liší jedna od druhé a zároveň jsou sladěny. Kdyby se nelišily dostatečně, změnily by se v jakýsi chór. Avšak kdyby nebyly v souladu, mohlo by se rozpadat nejen celé představení, nýbrž i jednotlivé herecké postavy.*“¹⁵⁷

Z tohoto vyjádření, jímž Veltruský popisuje situaci v divadelním umění, lze interpretovat fakta platná také pro rozhlas: i v rozhlasu musí režisér dbát na strukturaci postav a jejich hierarchii, která se v rámci inscenace dynamicky vyvíjí a proměňuje. Tuto proměnlivost způsobuje sama dynamická podstata složek.¹⁵⁸ Postavy je nutno chápat jako strukturu jednotnou i vnitřně dynamickou. Právě v této podobě vytváří specifickou složku, která se vymezuje vůči ostatním složkám inscenace – v rozhlasu vůči zvuku, hudbě a tichu. Uvidíme v analýzách, jak např. Josef Melč herce snímá v tichu, aby tímto vztahem vyjádřil konkrétní aspekty Dostojevského *Idiota* nebo *Zločinu a trestu*. Jindy naopak doložím, jak Jiří Horčička vede herce v kontextu zamýšlené zvukově vrstevnaté kulisy, aby ozvláštnil dynamiku bitvy u Slavkova ve *Vojně a míru*.

Veltruský v souvislosti s jazykovými i mimojazykovými prostředky hovoří o nekonečném množství kombinací.¹⁵⁹ Upozorňuje, že v rámci strukturalistické metody je „*herecké postava složitá struktura znaků, která obsahuje všechny složky, ať jazykové či mimojazykové, ať stálé či proměnlivé a tak dále.*“¹⁶⁰ Tento složitý mechanismus vzájemných podmíněností dokládá tvrzením, že „*celková struktura herecké postavy sestává*

¹⁵⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 118.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 119.

¹⁵⁸ „*Hierarchie, vzájemná podřazenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla) je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají dočasně do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejich přeskupováním stále mění.*“ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 148.

¹⁵⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 89.

¹⁶⁰ Tamtéž.

ze vztahů, které ji spínají.“¹⁶¹ Uvažuje přitom o herectví divadelním, které na rozdíl od rozhlasu pracuje především s živou akcí a pohybem.¹⁶² Veltruského teze, která hovoří o předurčení herecké postavy literárním textem, nabízí inspiraci pro reflexi rozhlasového herectví: herec má právě v auditivním prostředí rozhlasového studia příležitost obohatit psaný text vlastní kvalitou, emočně výrazově vystavět rozmanitý, plnokrevný duchovní svět postavy a to výhradně prostřednictvím auditivních výrazových prostředků. I při detailním rozboru hereckého výkonu na jednotlivé složky je nutné myslet na Veltruského zásadní poznatek, že herecká postava je jako struktura znaků nejen strukturou struktur, nýbrž i součástí širší znakové struktury, kterou tvoří představení jako celek. To je další zdroj její předurčenosti dramatickým textem.¹⁶³ Při záměně slova „představení“ pojmem „rozhlasová inscenace“ lze s Veltruského závěrem pracovat zcela adekvátně.

Shrnutí

Revize Veltruského přístupu umožňuje vytvoření svébytného teoretického aparátu, který odpovídá požadavkům rozhlasového dramatického umění. Základní princip strukturních vlastností složek, jejich hierarchie a organická jednota budou důsledně aplikovány na auditivní tvorbu sledovaných tvůrců v konkrétním období. Metodologicky ukotvenou komparací režijních přístupů v rozhlase se zatím žádný tuzemský badatel nezabýval. Dosud neprozkoumaný terén reflektují vlastní navrženou metodou, jejíž jádro spočívá v důsledném využití strukturalistické teorie Jiřího Veltruského, zejména v kontextu teorie složek. Součástí aplikace strukturalistické teorie je také využití její terminologie, především pokud jde o teorii složek. Z hlediska terminologie však v analýzách přistupují ke kombinaci strukturalistických pojmů s termíny rozhlasové teorie, jak s nimi pracovali zejména Jan Czech a Alena Štěrbová. Tento postup považuji za výhodný pro dosažení co nejpřesnějších analytických závěrů.

Výzkum režijních koncepcí bude založen na stanovení dominantních složek jak v rámci jednotlivých scén, tak i v kontextu celých inscenací, a průzkumu jejich vztahů a dynamiky v rámci celkového tvaru auditivního díla. Výsledné teze z jednotlivých

¹⁶¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 89.

¹⁶² Pro potřeby rozhlasového výzkumu je podnětnější Veltruského teze o struktuře hlasového projevu: „Je základní rozdíl mezi strukturou hlasového projevu a ostatními strukturami. Ve svém povšechném nárysu hlasový projev přímo překládá zvukové uspořádání textu, jež existuje před jakýmkoli divadelním představením. Díky tomu může text předurčovat, i když v různé míře, hereckou postavu ve všech jejích aspektech.“ Byť Veltruský hovoří primárně o divadle, princip jeho myšlení odpovídá také rozhlasové tvorbě. Tamtéž.

¹⁶³ Tamtéž.

strukturálních analýz se v závěrečné kapitole promítnou do **komparace režijních stylů**. Tato komparace bude mít za cíl doložit specificky odlišné možnosti režijní práce v rozhlase. Tvorba uvedených režisérů se zásadně liší, přesto v obou případech hovoříme o dílech, která svým pojetím rozhlasovosti a nakládáním s auditivními prostředky etablovala svébytné metody rozhlasové dramaturgie prózy.

Výzkumným polem předkládané práce je období normalizace v československém rozhlase. Analyzovány budou inscenace *Vojny a míru* a *Tichého Donu* od Jiřího Horčičky a dramaturgovaná četba *Zločinu a trestu* a inscenace *Idiota* od Josefa Melče. Analýzy se soustředí především na hereckou složku s důrazem na konkrétní výrazové ztvárnění postav. Díky zvolenému výzkumnému vzorku lze sledovat rozdílné metody režijní i herecké práce v rozhlase, přitom v případě některých herců hovoříme o interpretech, kteří účinkovali pod vedením obou režisérů. Předmětem výzkumu jsou dvě složky rozhlasového díla – režie a herectví. Cílem práce je analyzovat vztah režijní a herecké složky v rámci existence rozhlasového artefaktu a zjistit, do jaké míry jedna složka ovlivňuje druhou.

ROZHLASOVÁ DRAMATIZACE PRÓZY

Abych se mohl věnovat konkrétním rozhlasovým dramatisacím epických literárních předloh, je zapotřebí nejdříve vymezit samotnou kategorii tohoto rozhlasového žánru. Pojednám zde tuto problematiku jednak z hlediska rozhlasové teorie (Václav Růt, František Kožík, Alena Štěrbová, Jan Czech, Josef Maršík, Stanislav Perkner, Rudolf Matys, Jiří Horčička), jednak z hlediska teorie literárněvědné (Jan Lopatka, Iva Šulajová, Aleš Merenus, Linda Hutcheon). Konkrétní způsob dramatisátorovy práce nahlédnu také prostřednictvím textu dramaturgyně Jaroslavy Strejčkové, která pro rozhlas dramatisovala řadu prozaických textů. Ambicí kapitoly je vymezení teoretického rámce dramatisace a jejich souvislostí v rozhlasové tvorbě. Text nemá ambici vyčerpat adaptační a dramatisační problematiku v celé její šíři. Teorie adaptace dnes zastává podstatné místo v literárněvědné teorii, filmové vědě i teatrologii. Tento fakt způsobuje dlouhodobá obliba adaptací napříč různými typy médií. Zvláště klasické romány či dramata zaznamenaly řadu adaptačních úprav, které vždy skýtají nový pohled na původní dílo, ale také poukazují na soudobé inscenační trendy a dramaturgické myšlení dané doby.

V kapitole akcentuji adaptační teorii ve vztahu k výzkumu této práce. Jednotlivé teoretické koncepty vyhodnocuji s ohledem na jejich relevanci a užitečnost pro vlastní téma práce. Předmětem zkoumání je pro mne dramatisace prozaického díla do rozhlasového scénáře. K této problematice nacházím zdroje v rozhlasové teorii a v literární vědě. Rozhlasová teorie nabízí několik teoretických premis, jež vystihují úskalí transpozice literárního díla do auditivního média. Stejně tak ukazuje dlouhodobý rámec oborového diskursu, který na téma vztahu literární předlohy k rozhlasovému nastudování zahájil Václav Růt již v roce 1936. Klíčovým východiskem mého uvažování o dramatisaci v rozhlase je koncepce Jana Lopatky, kterou autor opakovaně formuloval v různých textech.

Samostatný metodologický aparát ke zkoumání teorie vyprávění nebo vyprávěče nabízí literárněvědný obor naratologie. Jelikož však naratologické koncepty vytváří odlišný teoretický diskurs než strukturalismus, nebudu v rámci této práce s naratologickým pojetím zacházet.¹⁶⁴ Ačkoli téma teorie adaptace naznačuje spíše teoretický aspekt práce, je nutné si uvědomit, že podoba dramatisace blíže předznamenává a souvisí s realizací inscenace,

¹⁶⁴ Viz např. KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2013.

tedy především režii. Řada teoretiků proto své úvahy strukturuje na pozadí konkrétních příkladů či ve vztahu k vybranému dílu. Také v této kapitole proto od obecné teorie občas přikročím k detailům inscenační fáze, jelikož způsob dramatinace lze často výhodněji pojednávat právě s ohledem na dramaturgii a režii.

Specifika rozhlasové dramatinace

Před zahájením samotných úvah o dramatinaci v rozhlase považuji za nutné formulovat jednoznačné vymezení pojmu **dramatinace** a také pojmu **adaptace**. Tyto dva pojmy spolu úzce souvisí a bývají v odborných reflexích často zaměňovány. Teoretik rozhlasové tvorby Josef Maršík charakterizuje **dramatinaci** jako „*tvůrčí úpravu zpravidla epického (méně často lyrického) nedramatického díla do nového, specificky rozhlasového dramatického tvaru.*“¹⁶⁵ Maršík podotýká, že autor může postupovat různým způsobem: dramatinovat celý původní text díla, nebo z něj vybrat konkrétní dějové úseky, které rozvíjí v souladu s celkovým „duchem“ předlohy, popř. volně zpracovávat jeho námět, ústřední motiv. „*Rozhlasová dramatinace obvykle využívá metody stříhu a montáže, která umožňuje volný pohyb v prostoru a čase a prolínání dějových rovin. Úpravy směřují k dramatické zápletce, k zhutnění příběhu, k dynamičtějšímu rozvoji děje.*“¹⁶⁶ Z Maršíkových formulací vyplývá určující textová modifikace prózy do podoby dramatického textu, která z hlediska inscenační praxe znamená zejména **dialogizaci** textu. Literární autor využívá epického principu narativu, strukturuje vyprávění do často rozsáhlých pasáží, popisných nedějových obrazů, impresivních či psychologických scén. Rozhlasový dramatinátor a posléze režisér musí tyto literární postupy akcentovat jinými prostředky. Buď skrze hereckou akci (monolog, dialog, davová scéna) nebo prostřednictvím zvukové či hudební kompozice.

Termín **adaptace** Maršík vysvětluje jako „*přizpůsobení původní prozaické, básnické nebo dramatické předlohy rozhlasové specifice, uměleckému záměru realizátora, novému okruhu rozhlasových posluchačů.*“¹⁶⁷ Ve vymezení obou pojmů lze pozorovat značnou podobnost, neboť v širším slova smyslu dramatinace skutečně tvoří jednu ze specifických forem adaptace.¹⁶⁸ Distinkce mezi oběma pojmy vytvářejí konkrétní aspekty náležející realizátorovi úprav. Adaptace označuje neomezenou možnost úpravy textu, z něž si autor

¹⁶⁵ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 10.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 10-11.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 4.

¹⁶⁸ MATYS, Rudolf. Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů. *Svět rozhlasu*. 2004, č. 12, s. 24.

libovolně vybírá ty dějové, ideové či myšlenkové segmenty, jež chce využít ve vlastním díle. V případě adaptace má autor značně variabilní možnosti zásahu do struktury předlohy. Tyto zásahy mohou být jen dílčí a nevýznamné, ale také mohou transformovat autorský styl či jazykové prostředky díla, případně značně modifikovat rozsah předlohy, množství postav.

Adaptací rozumíme také volnou úpravu předlohy, kdy realizátor respektuje jen základní myšlenku díla, kterou však nově komponuje ve zcela nových souvislostech. Naopak dramaturgizace mnohem více podléhá žánrovému ukotvení předlohy. Jejím cílem je transponovat předlohu do specifického jazyka nového média, v němž však předloha neztrácí svou uměleckou podstatu. Proces dramaturgizace může měnit kompoziční strukturu předlohy, tato změna však slouží specifické média, nereviduje samotnou dějovou či myšlenkovou osu příběhu. S adaptací se v rozhlasu setkáváme především v oblasti četby, kdy tvůrci realizují text pro jeden (monologická četba, „hladká“ četba) či více hlasů (dialogizovaná četba).¹⁶⁹ V případě rozhlasových inscenací je nejčastějším způsobem úpravy literárního díla dramaturgizace. Rozhlasoví tvůrci usilují zpravidla o specifické auditivní nastudování předlohy (zpravidla prózy), nikoli o významovou či žánrovou revizi literárního díla. V rámci této práce používám při akcentaci konkrétních úprav literárních děl termínu **dramaturgizace**, neboť meritem výzkumu jsou právě dramaturgizace epických románů.¹⁷⁰ Nejpodstatnější strukturální změnou textu v procesu dramaturgizace je jeho **dialogizace**.

¹⁶⁹ Podrobnou reflexi tvůrčích aspektů dramaturgické práce na přípravě rozhlasové četby podává dramaturg Rudolf Matys: „*Dramaturgická rozvaha redaktorů (u nichž se automaticky předpokládá široká erudovanost a detailní obeznámenost s literaturou jimi 'obhospodařovaných' oblastí) je v tomto případě orientována nejen na posluchačskou přitažlivost předlohy. Stranou tedy musejí nutně zůstat texty 'nesyžetové' či jinak experimentálně laděná, formálně náročná a příliš složitá, méně přehledná díla; redaktor musí navíc zvážit únosný rozsah četby, a tedy i funkčnost nutných škrtnů - v některých textech málem nelze škrtnout jedinou větu, recepci jiných děl naopak prospěje i poměrně rozsáhlé krácení. Navíc musí redakce dbát o to (a to je ovšem princip platný i pro všechny rozhlasové slovesné útvary), aby stavba 'rozhlasové' věty byla dostatečně přehledná, tedy především nepřilíh dlouhá. Posluchač totiž nemá možnost se opticky vracet ke složitější větě struktuře, kontrolovat ji vizuálně, paměťová retenční sluchu je omezenější než schopnost oka podržet text - a tak se posluchač snadno 'ztrácí', přestává vnímat významový kontext. Všechna tato kritéria, týkající se výběru i úpravy textu, platí samozřejmě i pro povídky, které rozhlas vysílá v rozměru třiceti, méně často patnácti minut.*“ MATYS, Rudolf. Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. Host. 2006, roč. 22, č. 3, s. 40.

¹⁷⁰ Matys říká, že autor dramaturgizace „*musí často několik set stran knihy „stáhnout“ na několik desítek stran rozhlasového dramatického tvaru. Musí přitom převést často pomalý vypravěčský rytmus a tempo epického vyprávění do daleko dynamičtějších zákonitostí a temporytmů, soustředit děj do vyhraněnějších významových ohnisek, aby tak vynikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu. Leckdy tedy například mění časovou perspektivu, dokonce i chronologii příběhu, nakládá jinak i s postavou vypravěče i s autorskou řečí, například převádí jeho part přímo do promluv postav, nemusí nutně respektovat ve všem všudy autorův jazyk a dikci, a může případně i akcentovat – v zájmu aktualizace či třeba z hlediska 'inovačního' generačního postoje – ony vrstvy vyprávění a významů, které neležely v popředí autorova původního záměru.*“ MATYS, Rudolf. Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů. Svět rozhlasu. 2004, č. 12, s. 24.

Textové úpravy mimo jiné zásadním způsobem ovlivňují rytmus díla, mohou jej akcentovat v různých podobách s přihlédnutím k narativní koncepci. Maršík poznamenává, že úpravy textu „*eliminují nebo zjednodušují ty části předlohy, které by mohly retardovat spád a rytmus výsledného tvaru, např. epizodní linie. Dotýkají se tedy kompoziční výstavby, jež směřuje k charakteristickému dramatickému kompozičnímu schématu.*“¹⁷¹ Úkolem dramaturga je modifikovat kompoziční postupy a rytmus předlohy s ohledem na specifiku rozhlasového média. Rytmus inscenace je svrchovanou složkou režijní práce. Režisér komponuje rytmus různými způsoby, nejčastěji prostřednictvím práce s herci, ale také způsobem stříhové skladby. V rozsáhlých dramatizacích epiky, které se vyznačují seriálovým typem vysílání (každá z analyzovaných inscenací sestává z několika dílů, stopáž všech inscenací přesahuje minimálně čtyři hodiny nahrávky), je práce s rytmem o to důležitější, že množství postav i dějových linií nesmí na velké ploše inscenace ztratit souvislost s celkovým narativem, posluchač se musí neustále orientovat v příběhu, motivacích postav, dějovém oblouku. Ve srovnání s dramatem umožňuje epika variabilnější dialogické úpravy, výraznější prostor pro vytvoření specifického narativního postupu. Režisérka Hana Kofránková říká, že „*epika je pro rozhlas vlídnější a otevřenější než drama.*“¹⁷²

Stereofonní dramatizace epických románů zdůraznily inscenační ambice komponovat i zvukově obtížně zachytitelné pasáže s velkým množstvím postav nebo pohybem na scéně. Rozhlasová dramaturgie z hlediska inscenační praxe dlouhodobě ulpívala na tendenci exponovat veškeré významové informace do jednání postav a jejich dialogu. Inscenace odkazovaly k „*tematické orientaci na vnitřní život postav nebo na uzavřené (velice často tmavé) prostory, na příběhy odehrávající se na telefonních linkách apod.*“¹⁷³ Jan Czech poznamenává, že klasicky postupující rozhlasový dramaturg by vizuálně založená místa románové předlohy pravděpodobně selektoval a soustředil se na pasáže, které umožňují přímočařejší způsob inscenování, tedy zejména na dialogy a monology. Dramaturgie epiky byla ve sledovaném normalizačním období vynucenou žánrovou změnou, jelikož většina nejlepších původních rozhlasových autorů, jejichž tvorba se prosadila v šedesátých letech, v normalizačním období v rozhlase tvořit nemohla z důvodu politických perzekucí

¹⁷¹ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 11.

¹⁷² Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 2. prosince 2016.

¹⁷³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 128.

zahájených po roce 1968.¹⁷⁴ Původní hry sice nadále vznikaly, jejich tematika i estetika však podléhaly silné ideologizaci. Příklon k dramatizacím světových i českých prozaických autorů měl původní progresivní tvorbu nahradit, světoznámé předlohy prověřených autorů zdánlivě neskýtaly politické nebezpečí.

Jaroslava Strejčková ve své studii z roku 1981 poukázala na kvalitativní rozdíl mezi původní rozhlasovou hrou tehdejší doby a etablovanými prozaickými či dramatickými předlohami dřívějšího data vzniku. „*Zkušenosti ukázaly, že dramatizace a hry na motivy patří k nejcennějším a neúčinnějším typům rozhlasových pořadů. Svou uměleckou úrovní nezřídka předčí původní rozhlasovou hru proto, že dramatičtvo pracuje s myšlenkově vyvrážděnými díly, s látkou, která již byla z ideově-uměleckých hledisek prověřena ztvárněním literáta, s jehož talentem se většina autorů původních rozhlasových her nemůže měřit. Je zajímavé a prokazatelné, že texty a inscenace dramatizací jsou po rozhlasové stránce tvarově vynalézavější než současné české rozhlasové hry. Častěji inspirují k experimentování se specificky rozhlasovými postupy a probojují cestu novým možnostem původních rozhlasových her nebo zapomenuté cesty připomínají.*“¹⁷⁵ Strejčkové myšlenky o výhodnosti dramatizace umělecky vyvrážděných předloh lze akcentovat ve vztahu k její vlastní dramatizaci *Vojny a míru*. Tolstého román, který byl do vzniku Horčíčkovy inscenace (1978) nesčetněkrát adaptován pro film, televizi či divadlo, skutečně nabízí mimořádně rozmanitý materiál pro auditivní zpracování nejen po stránce dějové či ideové, ale také (zejména) z hlediska charakteristiky postav. Postavy Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova zachytil Tolstoj v rozlehlém oblouku složitého vývoje charakterového, osobnostního, názorového. Epická struktura, která autorovi umožnila detailní popisy motivací postav, jejich vnitřního života a vztahů vůči ostatním postavám, ale také vůči politice, válce, smrti, míru, otevírá široký prostor pro hereckou interpretaci v kterémkoli médiu, pro nějž je román adaptován. Rozhlasový realizátor musí v inscenaci kromě dialogů a slovně fixovaných projevů postav akcentovat také emoce a vnitřní myšlenky postav.¹⁷⁶

Řada dramatizací vycházela z předloh ruských autorů, které byly normalizačním vedením rozhlasu chápány nejen jako žádoucí, ale dokonce jako povinné tituly podporující propagandistický charakter tehdejšího rozhlasu. Inscenační novátorství režisérů i dramatičtvo přitom ani tímto dramaturgickým směřováním neztratilo na objektivitě. Tvůrci

¹⁷⁴ Viz kapitolu *Normalizace v Československém rozhlasu*.

¹⁷⁵ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Praktická činnost dramaturga rozhlasových her. 1981. In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 11.

¹⁷⁶ Viz McLEISH, Robert a LINK, Jeff. *Radio production*. Sixth edition New York: Focal Press, 2016, s. 295.

dokázali v dramatinizacích epických předloh etablovat nové, specificky rozhlasové inscenační postupy. Czech si všímá, že sledované rozhlasové adaptace nepřipravují klasické literární texty o jejich epickou strukturu a zároveň neoslabují „dramatičnost“ inscenace: „*V souvislosti s těmito dramatinizacemi lze hovořit o zvláštním epicko-dramatickém druhu, který se zde konstituoval.*“¹⁷⁷ Czech upozorňuje, že dramatinizací se mění hierarchie epických, dramatických a lyrických prvků. Specifické aspekty předloh jako vypravěč, epická distance, epické rozvíjení děje, monologické tendence, vypravěčský subjekt nebo dějová struktura jsou v inscenacích dramatinizovány přímo ve své podstatě a rozvíjejí tak nový způsob auditivního nastudování prózy v rozhlase. „*Zvláštnost těchto dramatinizací epických literárních předloh spočívá v tom, že se dramatinizátoři ani režisér nesnaží napsat text a realizovat ho tak, aby se vyhnuli vizuálnímu skutečným, které rozhlasová inscenace pochopitelně zprostředkovat nemůže.*“¹⁷⁸ Czechovo vymezení dramatinizačního mechanismu sledované doby doloží pozdější analýzy na konkrétních ukázkách z rozhlasových inscenací.

Oba režiséři, Horčíčka i Melč, vycházeli z odlišných dramaturgických i inscenačních pozic. Horčíčka inscenoval epické látky kladoucí velký nárok na posluchačskou imaginaci, jejichž děj často mění časoprostorové určení a disponuje velkým množstvím postav. Melč se soustředil na komornější texty, v nichž akcentoval zejména psychologii a vztahy postav. Režisérka Hana Kofránková upozorňuje na specifickou strukturu vícedílných produkcí či seriálů, u nichž je z režijního hlediska nutné hlídat zejména rytmus. Každý díl musí mít vlastní dějový vrchol, dramatické ohnisko. Rytmus je přitom v rozhlase do značné míry komponován prostřednictvím herce.¹⁷⁹ To znamená, že právě herci jsou v těchto rozsáhlých projektech vystaveni zvláště náročné úloze. Musí nejen dostatečně promyslet postavu a způsob výrazového ztvárnění, ale také způsob dávkování emočních výrazových prostředků tak, aby postava ještě například v osmém dílu zůstávala posluchačsky přitažlivá a skýtala dramatickou, nekalkulovanou uvěřitelnost po celou dobu inscenace.

Zásadní technologickou devízou pro dramatinizace sedmdesátých a osmdesátých let se stala stereofonní koncepce natáčení, která umožňuje „*simultánně vnímat*“¹⁸⁰ a zároveň vrstvit dějové i narativní linie do hluboké zvukové perspektivy. Jaroslava Strejčková shledává zásadní devízy stereofonie v „*určení časových rovin, v určení pozice vypravěče, včetně*

¹⁷⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 172-173.

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 2. prosince 2016.

¹⁸⁰ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

tzv. vnitřních hlasů, v rozmístění různých prostorů, v auditivních obrazech určité atmosféry, simultánním ději vnitřního a vnějšího projevu postavy – v metafoře hudby a slova.“¹⁸¹ V rozhlasové praxi vytváří stereofonní koncepci režisér, avšak způsob scénického řešení musí předznamenávat již dramaturg, jehož textovou úpravu režisér realizuje.¹⁸² Proto je důležitý vztah režiséra s dramaturgem, jelikož jejich profese jsou nedílně spjaty právě s touto fází přípravy inscenace a vyžadují vzájemné tvůrčí souznění. Dramaturg může text ozvláštnit specifickou dialogizací, která předurčí temporytmus scén. Také narativní postup strukturuje dramaturg, zároveň rozhoduje o počtu dílů nebo stopáží. Vytváří rovněž klíčovou postavu vypravěče, jehož úloha často získává stěžejní postavení v hierarchii postav a později také ve zvukové kompozici inscenace. Pokud tedy hovořím o vypravěči a způsobu výstavby scén, dialogích a dalších textem určených složkách, je nutné mít na paměti, že režisérova práce spočívá „pouze“ ve zvukové realizaci dramaturgova záměru, nikoli v kompletním textově-zvukovém plánu: pokud režisér sám není autorem dramaturgie nebo jeho vliv na dramaturgovu práci není takový, aby toto tvrzení problematizoval.¹⁸³ Tento možný extrémní příklad však nemá rozkolísat možnosti tvůrčí praxe; cílem těchto úvah je vymezit a diferencovat úlohy režiséra, dramaturga a dramaturga.

Hercova role v těchto případech nesestává pouze z vnějšího výrazového ornamentu, naopak ho nutí k promyšlenému ztvárnění kompletního vývoje postavy, včetně jejího fyzického stárnutí a ideové proměny myšlení. Při dramaturgických epické předlohy nemusí dialog zůstat v centru inscenační metody, vedle dialogického jednání postav může být stejně významově důležitý monologický či introspektivní mluvní projev, okolo něž se zpravidla soustředí zvláště vypjaté psychologické obrazy postavy. Strejčková upozorňuje na skutečnost, že při „rozvržení rozhlasové dramaturgie nemusí autor použít stavbu a strukturu epického díla – využitím rozhlasových postupů může zachovat celistvost a úplnost autorovy výpovědi i při vyjádření dramatickou formou; organizuje umělecké literární prostředky spisovatele novým principem.“¹⁸⁴ V případě *Vojny a míru* uvidíme, že přestože Strejčková s Horčíčkou zachovávají kontury epické formy i obsahový a dějový fundament předlohy, dosahují výsledku cestou specificky auditivní, využitím ryze rozhlasových prostředků a výrazových

¹⁸¹ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Problémy dramaturgie pro rozhlas. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 13.

¹⁸² „Ve stereofonním scénáři se snažíme provokovat režiséra, aby vedl posluchače k rozvíjení fantazie.“ Tamtéž.

¹⁸³ Rudolf Matys (2. července 2019), Jan Lorman (19. července 2019), osobní rozhovory s autorem.

¹⁸⁴ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Praktická činnost dramaturga rozhlasových her. 1981. In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 10.

složek. Epickou popisnost nahrazuje vypravěč a zvukově-hudební ambaláž, dramatickou akci pak vytvářejí herci. S tím adaptátor do značné míry počítá, jak potvrzuje zkušený autor řady rozhlasových adaptací Jan Vedral: „*Kompetence dramaturgie tkví ve schopnosti porozumět, orientovat se a ovládat jak literární a autorské postupy, tak scénické principy a režijní zákonitosti. Také ovšem ve vnímavosti a empatii k herectví.*“¹⁸⁵ Dramatizování prózy může různou měrou zasahovat do původního dějového obsahu románu, úkolem dramatičtara je nicméně také tento aspekt posoudit a zvolit konkrétní řešení. S dialogizací textu přitom nutně vzniká nový literární útvar, děj je řazen nikoli v epické lineární struktuře, nýbrž ve scénosledu. Podle Strejčkové dramatičtara „*původní dialogy literárního díla zpravidla nepoužívá; jazyk prózy má jiné zákonitosti než dialog dramatu.*“¹⁸⁶

Důležitou skutečností je, že samotnou látku nevybírání dramatičtara, ale dramaturg. Výhodným řešením se zdá být situace, kdy dramaturg je stejnou osobou jako dramatičtara, případně mezi dvěma lidmi na těchto pozicích dochází k uměleckému porozumění. Literární teoretik Jan Lopatka poukazuje v této souvislosti na ideální podobu vztahu mezi jednotlivými články dramatizačního procesu: „*Práce dramaturga, podobně jako v divadelní praxi, zahrnuje dvě oblasti: výběr knih, které budou čteny a jejich další úprava. Výsledkem tohoto postupu je text připravený pro práci režiséra a interpreta. Práce s výběrem a úpravou by měla být personálně jednotná, v praxi tomu velice často z organizačních důvodů nebývá.*“¹⁸⁷ V případě Horčičkových inscenací *Vojny a míru* a *Tichého Donu* byli autory dramatizací předloh Jaroslava a Jan Strejčkovi, dramaturgyní pak v rozhlase zaměstnaná Jaroslava Strejčková. Pro režiséra Josefa Melče dramatizovala *Zločin a trest* dlouholetá externí spolupracovnice Československého rozhlasu rusistka Anna Smetanová (dramaturgie Dagmar Jaklová), *Idiota* divadelní režisér Jan Strejček (dramaturgie Pavel Minks). Není přitom výjimkou situace, kdy režisér je zároveň sám sobě autorem dramatizace textu, ať už do podoby rozhlasové inscenace nebo dramatizované četby na pokračování. Již v padesátých letech Horčička zaznamenal velký úspěch s vlastní dramatizací Poláčkových *Mužů v offsidu* (1954), ve sledovaném normalizačním období si takto pro vlastní režijní nastudování dramatizoval například detektivní román *Město malérů* (1977) nebo novelu *Carmen* (1978).

¹⁸⁵ VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2018, s. 27.

¹⁸⁶ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Praktická činnost dramaturga rozhlasových her. 1981. In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 10.

¹⁸⁷ LOPATKA, Jan. *Eстетická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl]*, Četba. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 19.

V podobných případech můžeme hovořit o autorském projektu, kdy režisér přebírá záštitu nad kompletní literární i zvukovou realizací předlohy.

Dramatizátor je autorem textové úpravy se všemi aspekty této práce: dějové či narativní regulace, možné zapojení vypravěče¹⁸⁸, struktura dialogických či monologických pasáží apod. Podíl vlivu režiséra na vznikající textové úpravě nelze exaktně vymezit. Míra režijního zásahu je individuální, souvisí s režisérovým vztahem k textu, dramaturgickým záměrem a mnoha dalšími faktory, často také lidskými i tvůrčími vazbami mezi umělci.¹⁸⁹ Postup realizace však ve sledovaném období téměř bezvýhradně fungoval na ose autor – dramaturg – dramatizátor – režisér. Výběr látky závisel na dramaturgovi, který jej v dlouhodobém plánování navrhnul (stávalo se, že s předem dohodnutým záměrem k budoucí realizaci s konkrétním dramatizátorem, potažmo režisérem). Poté dramatizátor literární text upravil pro rozhlasové provedení a následně vedení redakce text přidělilo některému z režisérů. Přidělování samozřejmě nebylo nahodilé, tak jako se různí dramaturgové i dramatizátoři profilovali s jasným uměleckým zaměřením na konkrétní oblast (jazykovou, žánrovou), nabízeli také režiséři svébytná koncepční řešení. Dramaturgové znali jejich preference a podle nich rovněž látky přidělovali. Pokud byl tedy Josef Melč vybrán k natáčení inscenací podle F. M. Dostojevského, vycházelo toto rozhodnutí z režisérových dispozic a uměleckého směřování.¹⁹⁰

Uvažování o možnostech transpozice literárního díla do rozhlasového tvaru souvisí s širší problematikou dramaturgie obecně. Jiří Horčíčka si všímá rozdílu, který vymezuje adaptační mechanismus rozhlasu od jiných médií na příkladu vlastní práce na *Tichém Donu*. Konstatuje přitom, že rozhlasovou dramaturgii dlouhodobě provázel rozšířený názor upozorňující na neschopnost rozhlasu inscenovat kompozičně náročné románové předlohy. Horčíčka usiloval o popření předsudku stavějícího do popředí zájmu publika vizuální podívanou, kterou skýtala televize a film: „*Výchozím bodem byla skutečnost, že rozhlasová dramaturgie velmi promyšleně a obratně zachovávala bezprostřední kontakty se stavbou Šolochovova díla. V tom byla autorovi blíže než divadelní a filmový přepis. /.../ Nepodlehla fantomu zjednodušování, k němuž se dramatizátoři rádi uchylují v zájmu*

¹⁸⁸ Jaroslava Strejčková vyjmenovává několik možných kompozičních řešení vypravěče: „*Od ušlechtilých hlasů objektivních informátorů jsem využívala různé reportéry, komentátory, zástupce autora, zástupce posluchače, vypravěče, kronikáře, kameloty, oponenty, vnitřní hlasy, chór zpíváný, recitovaný, dialogizovaný.*“ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Problémy dramaturgie pro rozhlas. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 10.

¹⁸⁹ Jan Lorman, osobní rozhovor s autorem, 19. července 2019.

¹⁹⁰ Rudolf Matys (2. července 2019), Jan Lorman (19. července 2019), osobní rozhovory s autorem.

přehlednosti'.¹⁹¹ Horčičkova úvaha se promítá do jeho vlastních realizací epiky. Absenci vizuální složky může rozhlas nahradit akustickými obrazy, atakem posluchačovy imaginace, která v ideálním plastickém výsledku plnohodnotně nahrazuje filmový obraz. Zaměření na jediný smysl vnímatele se stává devízou média, které právě v adaptacích klasické literatury výrazně rozvíjí specifický způsob komunikace zvukem.

Důležitým faktorem ovlivňujícím podobu dramatinací je dramatinátorovo rozhodnutí o zachování či škrtech v dějových liniích a znázornění časoprostorových změn. Dramatinace literárního díla, ať už rozhlasová nebo například divadelní, je pro mnoho percipientů často jediným seznámením se s příběhem předlohy. Tvůrci musí předpokládat, že zdaleka ne každý vnímatel zná dějové souvislosti příběhu. Proto je nezbytné, aby také dramatinace zachovávala dějovou segmentaci v takové podobě, aby posluchač porozuměl zápletce. Dotýkám se zde problematiky percepce, protože myšlenka na znalost posluchače má nepochybně vliv na dramatinátorovu práci. Dramatinátor usiluje o srozumitelnost své dramatinizační koncepce.

Alena Štěrbová hovoří o třech druzích posluchačů: „*Působení reprodukováného literárního díla na posluchače se může projevit ve třech rovinách: pro posluchače-nečtenáře je rozhlas jediným zprostředkovatelem zážitku z literárního díla; posluchače-příležitostného čtenáře může motivovat k další četbě; pro posluchače, který čte rád a pravidelně, znamená kvalitní interpretace většinou obohacení uměleckého zážitku, a to dokonce i pro další setkávání s tímž dílem.*“¹⁹² Kromě epiky Štěrbová akcentuje také reprodukci poezie, jejíž náležitosti však představují odlišnou dramaturgickou práci. Rámcově platí, že každou 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.*“¹⁹³ Z dalšího výkladu bude zřejmé, že z tohoto hlediska postupovali režiséři Horčička a Melč odlišně. Zatímco Melč usiloval zejména o zachycení psychologie a duchovní podstaty látek, Horčička inklinoval k objevnému zvukovému ztvárnění auditivně obtížně zachytitelných pasáží, válečných scén, komplikovaných stříhů napříč prostorem a časem, pomocí nichž ovlivňoval vyprávění inscenací. Štěrbová poznamenává, že „*obdobně jako při každém individuálním čtení podléhá*

¹⁹¹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 133.

¹⁹² Štěrbová uvádí tyto příklady: „*Filipovského interpretace Poláčkovy knížky Bylo nás pět, Högerova četba Těsnohlídkovy Lišky Bystroušky, Werichovo podání Haškových Osudů dobrého vojáka Švejka nebo Lukavského interpretace Holanovy poezie.*“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 77.

¹⁹³ Tamtéž, s. 76.

*literární dílo jisté subjektivní deformaci, subjektivnímu výkladu. Rozhlasová reprodukce literárního díla je jedním z mnoha konečných aktů v procesu vzniku a fungování díla, je svým způsobem jedinečná a obdobně jako individuální čtení téhož textu je neopakovatelná v kvalitě.*¹⁹⁴

Blízkost vztahu epiky a rozhlasového média zmínil už první český rozhlasový teoretik Václav Růt, pro přítomnou práci zásadní mimo jiné svým (pre)strukturalistickým zaměřením.¹⁹⁵ Úvahy o vlastnostech rozhlasu rozvádí také v kontextu inscenování epiky a je třeba říci, že v některých oblastech svými myšlenkami o mnoho let předznamenal způsob přemýšlení o rozhlasové adaptaci. Růt hovoří zejména o řeči jako klíčovém nositeli informací/významů v rozhlasové inscenaci: „*Řeč vůbec je v rozhlasové hře posunuta do popředí. Je jediným výrazovým prostředkem, jedinou možností charakterizace.*“¹⁹⁶ Tento Růtův názor byl průběhem času a vývojem rozhlasové hry problematizován, zvukové složky získaly výraznou charakterizační povahu, ať už emocionální, prostorovou nebo kontrapunktickou. Přesto zůstává základem rozhlasové inscenace mluvený projev herce, minimálně ve výzkumném vzorku této práce.

Podobně jako Růt, také František Kožík identifikoval blízkost rozhlasu s epikou. Podle Kožíka má rozhlas blíže k literatuře než k divadlu a jeho těžiště spočívá více v „*postupných dojmech epických než ve vzrušení dramatickém.*“¹⁹⁷ Ke generaci rozhlasových teoretiků třicátých a čtyřicátých let (kromě Růta a Kožíka též například k Olze Srbové) se odvolává také Štěrbová a znovu upozorňuje na blízkost vyjadřovacích prostředků epiky a auditivního média: „*Volná manipulace s časem a prostorem je v rozhlasové inscenaci stejně samozřejmá jako v románě nebo jiném epickém celku; dějové úseky lze řadit paratakticky, s využitím střihu a montáže může i několik dějů probíhat zdánlivě současně, dominantní složkou výsledného artefaktu (rozhlasové inscenace) zůstává text, slovní vrstva. Rozhlasový scénář nevyjadřuje tak zásadní přeměnu epické struktury původní prózy jako divadelní drammatizace téže předlohy.*“¹⁹⁸ Potenciálně problematičtým bodem se zdá Štěrbové myšlenka o dominantní složce – podle autorky je dominantou inscenace text. Zároveň za „text“ přidává termín „slovní vrstva“. Rozumím této Štěrbové poznámce jako odkazu k mluvní reprodukci

¹⁹⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 76-77.

¹⁹⁵ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 67.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 92.

¹⁹⁷ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940, s. 162.

¹⁹⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 79.

textu, tzn. herecké interpretaci textu, neboť právě herecká reprodukce/interpretace je klíčovým aspektem rozhlasové inscenace. „Slovní vrstva“ v psané podobě, jak ji chápe Štěrbová, zůstává pouhým potenciálním materiálem, ale teprve jeho konkrétní ztvárnění získává subjektivní a proto originální, specifické vlastnosti interpretace, která vychází z dispozic vybraného protagonisty. V této práci se budu věnovat především interpretaci textu, nikoli samotné „slovní vrstvě“.

Stanislav Perkner uvádí, že rozhlasová realizace textu „vyžaduje zpravidla pomalejší tempo vedení dialogu. Nelze se vyhnout jisté redundantnosti. Rozhlasový dramatický dialog je pro svou stylizovanost dialogem svého druhu.“¹⁹⁹ Míra stylizace je jistě jedním z důležitých problémů, které řeší dramaturg i režisér, později herec. Požadavek stylizované mluvy v rozhlase hodnotím jako poněkud zastaralý, ačkoli rozhlasový herec bezpochyby kultivuje mluvní projev pečlivěji než herec v ostatních médiích. Zobecnit metodu mluvního projevu v inscenacích Jiřího Horčičky a Josefa Melče by bylo troufalé, na tomto místě navíc předčasné. Lze říci, že oba režiséři s touto oblastí pracují různě – v závislosti na typu látky, postav, naturelu a dispozicích herce. Způsob mluvního projevu a nepochybně také herectví v rozhlase se navíc v průběhu času značně proměnil.²⁰⁰ Nicméně oblast jazykového projevu a tedy i míry stylizace jistě patří k tématu dramaturgie textu, odráží se totiž v pojetí a interpretaci postav.²⁰¹

Perkner identifikuje tři plány struktury rozhlasového dramatického díla: jazykový (materiálem je mluvené slovo, řeč; rozhlas dává plně zaznít akustickým hodnotám jazyka), tematický (konkretizuje se v námětu; koncentrace témat) a kompoziční plán (organizace celku

¹⁹⁹ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas.* 1. vyd. Praha: Horizont, 1987, s. 268.

²⁰⁰ Režisér a teoretik recitačního umění Jiří Hraše poukazuje na určující vztah tvůrčího přínosu interpreta s posluchačským návykem recipienta: „*Předpokladem úspěchu ve smyslu novátorství myšlenky i tvaru a současně ve smyslu úspěšného dorozumění s posluchačem je citlivé nalezení vztahu mezi vlastní tvořivou invencí přednášeče a respektem vůči konvenci posluchače. Vzájemné napětí obou je i zdrojem určitého zvláštního, působivého tónu, který – jak mnoho např. světových ohlasů ve filmu dokazuje – má zvláštní sdělnost a přitažlivost.*“ Z citace je patrná Hrašeho tendence k interdisciplinárnímu ukotvení poznatku. Napětí mezi konvencí posluchače a invencí tvůrce se zdá být relevantním tématem také pro rozhlas, jelikož právě v rozhlase je maximální pozornost vnímatele upřena na mluvené slovo. HRAŠE, Jiří a HŮRKOVÁ, Jiřina. *Téma: promluva: třicet úvah dvaceti tří autorů.* 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, s. 72.

²⁰¹ Roman Jakobson charakterizuje rozdíly mezi mluveným a psaným jazykem takto: „*Jazyk mluvený má časově vymezený charakter a psaný spojuje čas s prostorem. Slyšíme-li plynoucí hlásky, pak při čtení obvykle před sebou vidíme nehybná písmena, a čas psaného proudu slov je pro nás vratný: můžeme číst a vracet se při čtení zpátky, ba co více, můžeme předbíhat. Subjektivní anticipace posluchače se mění v objektivizující předjímání čtenáře, který se na konec dopisu nebo románu může podívat předem.*“ JAKOBSON, Roman. *Dialogy.* 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 55.

podle uměleckého záměru).²⁰² Vidíme, že teorie reflektuje různé vrstvy rozhlasové inscenace. Podstatným zjištěním z citovaných zdrojů rozhlasové teorie zůstává zřetel na realizační intenci režiséra, resp. dramaturga, jejichž úkolem je vytvořit z původní předlohy nové dílo specifické auditivní povahy. Definitivní úkol realizace spočívá nicméně vždy na režisérovi, který zvukově znázorňuje textovou předlohu scenáristy. To potvrzuje také režisér Jiří Horčička: „*Finalita funkce rozhlasového režiséra je – připusťme – značně autokratická. V tomto pojetí má režisér velkou pravomoc, ale také maximální odpovědnost: za režijní výklad i koncepci, za vedení hereckých partů i odpovědnost za sebemenší zvukový nebo hudební detail.*“²⁰³

Problém objektivace v rozhlasové dramaturgii (Jan Lopatka)

Výhodnou mezioborovou pozici pro zkoumání vztahů literárního díla a rozhlasové úpravy měl literární vědec Jan Lopatka, který v šedesátých letech působil ve Studijním oddělení Československého rozhlasu. Lopatkovy inspirativní úvahy jsou zařazeny úmyslně jako samostatná kapitola mezi původní rozhlasovou teorií a literárněvědný diskurs, jelikož právě Lopatka obě disciplíny symbolicky spojuje způsobem svého uvažování i svým oborovým ukotvením. Lopatka v roce 1962 obhájil diplomovou práci *Vančurova próza v rozhlase. – K teoretickým základům rozhlasové reprodukce slovesného díla*²⁰⁴, kterou následně v teoreticky rozpracované verzi vydalo Studijní oddělení Československého rozhlasu pod názvem *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*²⁰⁵. Kromě této studie publikoval Lopatka v rozhlasovém čtvrtletníku *Studie a úvahy* ještě několik textů týkajících se dramaturgické problematiky.²⁰⁶ Zdá se velmi příznačné pro období šedesátých let, že rozhlas usiloval o rozvíjení teoretického výzkumu uvnitř vlastní instituce. Lopatkovy texty odkazují k symposiím, v jejichž rámci diskutovali aktéři z řad dramaturgů, teoretiků a kritiků o aktuálních tvůrčích otázkách i obecnějších teoretických problémech. Kromě toho vycházely

²⁰² PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas.* 1. vyd. Praha: Horizont, 1987, s. 265-266.

²⁰³ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér.* 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 133.

²⁰⁴ Práce byla obhájena na Katedře české a slovenské literatury a literární vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Recenzovali prof. Dr. František Buriánek, dramaturg Čs. rozhlasu Dalibor Chalupa a doc. PhDr. Jaroslav Volek, CSc.

²⁰⁵ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl], Četba.* Praha: Čs. rozhlas, 1964.

²⁰⁶ Po autorově smrti vyšla v roce 1995 obsáhlá publikace *Šifra lidské existence*, která systematizuje Lopatkovy odborné texty, mimo jiné rozhlasové teoretické studie na téma teorie dramaturgické. Viz LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence.* 1. vyd. Praha: Torst, 1995.

sborníky úvah, teoretické časopisy, ale také překlady zahraničních publikací.²⁰⁷ Dnes Český rozhlas vědecké pracoviště nemá, ani nikterak neusiluje o odbornou teoretickou reflexi vlastní práce. Existence Studijního oddělení (1960-1970)²⁰⁸ dobře ukazuje na vysokou odbornou úroveň, již rozhlas cíleně u svých pracovníků pěstoval. Teoretický výzkum podněcoval tvůrce, inspiroval jejich práci, nebo alespoň ukazoval možnosti exaktního náhledu na rozhlasovou praxi.²⁰⁹

Při četbě Lopatkových textů o dramatizační problematice je třeba si uvědomit, že v první polovině šedesátých let autor ještě nemohl znát stěžejní dramatizační nahrávky, jež zkoumá tato disertační práce, ani nemohl předpokládat budoucí dramaturgický vývoj, stejně jako vývoj společenský a politický. Lopatka hodnotil soudobou situaci a dosavadní vrcholné dramatizace: za příklad si bere úpravy Vančurových próz *Pekař Jan Marhoul* (režie Miloslav Jareš, 1959) a *Markéta Lazarová* (režie Olga Zezulová, 1960) a románu Karla Nového *Chceme žít* (režie Oldřich Hoblík, 1960). Lopatkovo myšlení vychází z progresivních tendencí literární kritiky šedesátých let, autor byl v době vydání rigorózní práce teprve čtyřiařicetiletým začínajícím vědcem.²¹⁰ O to více udivuje kritická akribie jeho textů, snaha o propracování teoretického rámce a zároveň o relevantní vliv teoretických úvah na rozhlasovou tvorbu: „*Je možný dvojí zásadní pohled na tuto problematiku. Jednak pohled – dá-li se tak říci – vnitřně rozhlasový, pohled, který se soustřeďuje na otázky původní rozhlasové literatury, otázky 'psaní pro rozhlas' apod., jednak pohled obecnější, uměnovědný, který začleňuje otázky vztahu rozhlasu a prózy do obecnějších otázek uměleckého vývoje.*“²¹¹ Lopatka volí druhou cestu, ačkoli ví a zdůrazňuje, že přitom nutně omezí reflexi realizační a interpretační fáze dramatizace. Mezi dramatizace Lopatka zařazuje také dramatizovanou četbu na pokračování, která představovala ve své době z hlediska rozhlasového programu i posluchačské oblíbenou významnou žánrovou oblast.

²⁰⁷ Např. KRULEWITCH KINGSON, Walter a COWGILL, Rome. *Příručka rozhlasového herectví a režie*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.

²⁰⁸ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 325-326.

²⁰⁹ Vedoucím Studijního oddělení byl v letech 1962-1967 Jiří Lederer, po něm do r. 1970 Jarmila Votavová. Pracoviště vzniklo sloučením dřívějšího metodického kabinetu vedeného Karlem Šubrtem a oddělením pro styk s posluchači vedeném Zdenkou Kadlecovou. HRAŠE, Jiří, ed. *Bílá místa rozhlasové historie: (příspěvky a svědectví k 60. letům v Československém rozhlase)*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.

²¹⁰ Lopatka musel později z politických důvodů z rozhlasu odejít, v normalizačních letech se živil různými profesemi mimo obor. Podílel se na vydávání samizdatové literatury, podepsal Chartu 77.

²¹¹ LOPATKA, Jan. *Eстетická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. 1. [díl], *Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. I – Úvodem.

Zásadní otázky, jež vyvolává problematika literatury v rozhlasu, Lopatka identifikuje takto:

- „1. Literatura v rozhlasu jako reprodukce původních hodnot.
2. Jako interpretace, svérázný výklad těchto hodnot.
3. Jako oblast inspirující zpětně slovesný vývoj.
4. Jako popularizace hodnot.
5. Vlastní otázky 'teoretické dramaturgie'.“²¹²

Lopatková klasifikace klíčových dramaturgických otázek ukazuje širší možnosti, mezi kterými se ocitá dramaturg při rozhodování o úpravách textu. Otázky lze zároveň vnímat jako možné koncepční dramaturgické varianty, které dramaturg ovšem může kombinovat. Z uvedených pěti možností vidíme, že proces dramaturgizace zdaleka nestanovuje jediný správný postup. Lopatkovo rozdělení uvádím pro ukázkou nejednoznačnosti, výrazné míry individuální tvůrčí volby, kterou disponují realizátoři. Jejich úprava předlohy může konvenovat různým aspektům navržených možností. Teoretické uvažování o dramaturgizaci zde úzce souvisí s konkrétní realizační praxí, kterou se dramaturg vydá.²¹³

Pro Lopatku je zásadní především napětí mezi obecnou literárněvědnou estetikou a teorií rozhlasové dramaturgizace. Střet mezi obecným a specificky oborovým diskursem akcentuje Lopatka ve všech svých textech. Kromě toho poukazuje na komplikovanou situaci rozhlasového dramaturga, pro nějž existuje „*tak úzká souvislost mezi obecnou teorií a konkrétní uměleckou praxí, jakou bychom stěží hledali v jiném uměleckém odvětví. Hlavní důvod je nepochybně v tom, že materiálem nově vznikajícího díla je hotový umělecký tvar, který se brání svou individuální uměleckou objektivitou. Rozpory mezi ním a dílem vznikajícím na jeho základě vyvolávají neustále potřebu odpovídat na základní literární otázky.*“²¹⁴ Literárními otázkami Lopatka myslí zejména otázku „adekvátnosti“, která vychází ze znalosti posluchače. Pokud posluchač zná text předlohy, posouvá se jeho požadavek „adekvátnosti“ dramaturgizace do mnohem subjektivnějších pozic než v případě posluchače,

²¹² LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 71.

²¹³ Podobně jako Lopatka zdůrazňuje vztah rozhlasové teorie a praxe také Rudolf Matys, který ve studii o rozhlasových literárních žánrech říká, že „*jejich typologie nevznikla úsilím teoretiků, není tedy produktem vědecké abstrakce, jak je tomu například u teorií 'klasických' žánrů literárních, ale i hudebních, výtvarných apod. Jsou hůře fixovatelné a daleko výrazněji než ony ovlivněny konkrétní mediální praxí.*“ MATYS, Rudolf. Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů. *Svět rozhlasu*. 2004, č. 12, s. 22-23.

²¹⁴ LOPATKA, Jan. Dramaturgizace. In *Studie a úvahy*. Praha: Čs. rozhlas, 1/1964, s. 55.

který předlohu nezná. Řešení různých teoretických diskursů nelze nalézt v uplatnění obou stanovisek současně, badatel si pro konkrétní výzkum vždy musí vybrat – zdá se, že výhodnější je diskurs oborový, který lépe chápe specifiku média, v němž úprava vzniká, a akcentuje interpretační možnosti tohoto média. Lopatka rámcově rozpracovává oba přístupy. Pokouší se prokázat komplikovanost estetického přístupu k dramatizaci, na niž lze nahlížet z pozic obecných i dílčích, ptát se po „konzumentských“ nárocích publika a zároveň vztahu dramatizace k posluchačově individuální zkušenosti.

Za zvláště důležitý považuji Lopatkův postřeh o dvou etapách textových zásahů: první etapa zahrnuje adaptátorovou práci na textu (vytváření textu dramatizace), druhá konfrontuje umělecké stanovisko dramatičtara s představou režisérovou.²¹⁵ Tvůrčí napětí mezi dramatičtarovou a režisérovou vizí může být klíčovým impulsem pro zrod plnohodnotného díla. Pokud oba tvůrci pracují ve shodě a dialogu, může právě toto společné promýšlení realizace přispět k vycizelování inscenace. Rudolf Matys poukazuje, že právě v takové míře vzájemných inspirací vznikaly nejlepší inscenace Jiřího Horčičky i Josefa Melče.²¹⁶ Situaci realizačních příprav dvojice dramatičtara – režisér nazývá Matys „*okamžik dílny*“.²¹⁷

Nároky na interpretační kvalitu spatřuje Lopatka jako rozhodující. Výchozím kritériem při realizaci literární předlohy zůstává především „*míra výraznosti, konfliktnosti, kongeniality*“.²¹⁸ Tato míra je exaktně nepojmenovatelná, závisí na citu, talentu a schopnostech režiséra/dramatičtara realizovat úpravu tak, aby předlohu obohatila, ozvláštnila specifickými vlastnostmi a výrazovými možnostmi nového média, přitom ji nepřipravila o symptomatické původní kvality. Jakákoli umělecká adaptace bude vždy vzbuzovat diskuse a úvahy o míře a vkusnosti úprav, o patřičnosti hereckého provedení, o míře režijních zásahů, dramaturgickém zhuštění děje, regulaci témat, narativní koncepci. Důležitým požadavkem dle Lopatky zůstává nalezení adekvátní míry odvahy a výraznosti, přičemž „*konfliktnost a vyvolávání otázek je základní kvalitou plynoucí z této umělecké práce*“.²¹⁹ Tato míra přímo souvisí se subjektivním režijně-dramaturgickým pojetím díla, které vytváří jednak specifickou reprodukci předlohy, jednak nový svébytný umělecký tvar rozhlasové inscenace/četby. Lopatka zdůrazňuje právě individuálnost a subjektivitu literárního i rozhlasového artefaktu. Subjektivita souvisí také s přirozeně diferencovanými

²¹⁵ LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 75.

²¹⁶ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 78.

²¹⁹ Tamtéž.

nároky každého posluchače, který má různé znalosti předlohy. Povaha vztahu reprodukce a předlohy by v rozhlasu měla ústit do „*přesné zvukové objektivace subjektivního literárního artefaktu. /.../ Praktickým účelem je konzumentské rozšíření uměleckého díla.*“²²⁰ Důležitým aspektem, který musíme stále brát v potaz, je dvojí reprodukční vztah: „1) *mezi slovesnou předlohou a dramaturgickou úpravou; 2) mezi upraveným textem a jeho zvukovou objektivací.*“²²¹

Toto Lopatkovo vymezení se zdá zvláště závažné pro hledání podstaty dramatizační problematiky, jelikož přesně vymezuje dvě osobnosti zodpovědné za budoucí realizaci rozhlasové dramatizace: dramaturga a režiséra. Koexistence těchto dvou tvůrčích osobností zároveň spojuje složku literární (textová úprava – dramaturg) se složkou zvukovou (zvuková kompozice inscenace/četby – režisér). Transpozicí z literárního znakového systému do zvukového se přitom proměňují a dynamizují znakové struktury. Sémantické hodnoty konkrétních pasáží předlohy získávají v novém médiu jiný sémiotický kód. Avšak tato sémiotická změna nemá zabránit zachování tvůrčích principů předlohy, které Lopatka akcentuje jako rozhodující pro posouzení relevance dramatizační úpravy: „*Jako rozhodující kritérium pro posuzování výsledku reprodukčních procesů jsme stanovili požadavek, aby při využití všech možností rozhlasové reprodukce nepřekročila výsledná objektivace jednu hranici v rámci díla – specifičnost odrazu objektivní reality ve svých proporcích, s menší přesností lze také říci tvůrčí princip předlohy.* [podtržení – Jan Lopatka]“²²² Soudě podle tohoto určujícího Lopatkova kritéria, lze také u Horčíčkových či Melčových dramatizací hovořit o zachovávání nebo překračování tvůrčích principů předlohy. Jisté je, že onen „tvůrčí princip“ zde rozhlasovému tvůrci nebrání ve specifickém nakládání se slovesnou předlohou prostřednictvím zvukových prostředků. Tento akt by však neměl vybočovat ze základního záměru, uměleckého a ideového ukotvení románové předlohy.²²³ Interpretace přitom vytváří nejen zvukovou objektivaci, ale také konkretizaci předlohy; jedná se o aktivní složku procesu,

²²⁰ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl]*, Četba. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 61.

²²¹ Tamtéž.

²²² Tamtéž, s. 63.

²²³ Srov. s tezí Jana Czecha, který se tématem dramatizace zabýval také v oblasti divadla: „*Dramaturg musí obnovit uměleckou cestu literární předlohy. Tuto cestu nelze v žádném případě vynechat, obejít. Dramaturg nemůže stanovit nějaké výsledné fixní body, které by byly obecnou formulací jeho pochopení literární předlohy a aniž by byly dostatečně umělecky indukované, rozvíjet je dál. Naopak musí nastoupit uměleckou cestu literární předlohy, i když v jiných žánrových či druhových souvislostech.*“ CZECH, Jan. *Patos pravdy (Etická stránka problému dramatizace). Dramatické umění. 1. vyd.* Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1/1987, s. 16.

kteřá „předpokládá moment dotvoření kvalit potenciálně obsažených v díle.“²²⁴ Důležitý prostor v interpretačním procesu získávají herci, kteří mají možnost vlastní kreací ozvláštnit zvukovou kompozici, přinést do zvukové struktury osobní interpretační vklad konkrétního provedení, jež bude specifickým způsobem atakovat posluchačovu percepci, jeho představu o postavě, kterou dosud znal jen z četby.

Zásadní je Lopatkova teze o umělecké hodnotě dramatinace. Podle Lopatky samotný fakt, že dramatinace na rozdíl od původní rozhlasové hry vychází z textu, jenž původně nebyl určen pro rozhlasové provedení, neznamena, že text dramatinace touto okolností ztrácí na možnosti, ba nutnosti prvotřídního uměleckého zpracování.²²⁵ Naopak právě služba předloze, schopnost předlohu inovativně interpretovat a výrazově obohatit a navíc vytvořit nový originální specifický artefakt vybízí k důsledné realizaci: „*Chceme-li dramatinaci chápat ve správném vztahu k umělekořhistorickému dění, je nutno chápat ji především jako jednu z cest k rozhlasové hře, jako cestu, která se sice vyznačuje speciálním, svérázným látkovým východiskem, to však neznamena, že by se na ni neměly vztahovat normální požadavky, které rozhlasová hra předpokládá.*“²²⁶

Lopatkovy poznatky o zachování **tvůřčích principů předlohy a zvukové objektivaci** dramatinace pokládám za stále aktuální a budou mi východiskem v analýzách, v jejichž rámci prozkoumám mimo jiné způsob úpravy literárního díla do tvaru rozhlasové inscenace. Lopatka uvedenými termíny fixuje konkrétní teoretický rámec úvah, které formuloval v několika dalších studiích. Odborná reflexe Lopatkova výzkumu dosud v české rozhlasové teorii neproběhla. Tato absence napovídá o nedůsledném průzkumu problematiky. Řada teoretiků se tématu dramatinace věnovala, avšak většinou se jedná o dílčí formulace či základní terminologické vymezení, nikoli propracovanou teorii, jakou nabízí právě Lopatka.

²²⁴ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl], Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 62.

²²⁵ Jaroslava Strejčková vymezuje aspekty, které musí rozhlasový dramatinátor zohledňovat v úvodní etapě dramatinizační práce: „*Opakují oblast prvních úvah před dramatinací: etický vztah k myšlenke a stylu původního díla; míra závislosti dramatinátora na předloze a nutnost osobitého a aktuálního ozvláštnění; mantinely slovesného stylu autora předlohy, mantinely rozsahu prózy, technické předpoklady rozhlasové, t.j. stereo či mono, a vůbec možnosti slyšeného nikoli jen čteného slova.*“ STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Problémy dramatinace pro rozhlas*. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 8.

²²⁶ LOPATKA, Jan. *Dramatinace*. In *Studie a úvahy*. Praha: Čs. rozhlas, 1/1964, s. 57-58.

Dramatizace jako interdisciplinární problém

Pro srovnání s dosavadními postuláty, jež stanovila rozhlasová teorie a zejména Jan Lopatka, uvádím ještě některé inspirativní mezioborové podněty, které rozvíjejí adaptační problematiku z jiných úhlů pohledu a nabízejí přitom vhodné doplnění k dosud naznačené teoretické reflexi dramatizace. U badatelů z jiných uměnovědných oborů se pokouším nalézt možnosti dalšího terminologického ukotvení problematiky, především ve vztahu ke znakové podstatě adaptačního mechanismu.

Literárněvědné zkoumání dramatizace vychází z odlišných pozic než rozhlasový výzkum. Zatímco rozhlasová teorie se pokouší pojmenovávat konkrétní vlastnosti a náležitosti dramatizace jako specifického žánru s vlastními nároky na tvůrčí zpracování, případně postihnout proměny původních textů při realizaci v auditivním médiu, literární věda chápe problém spíše v textové (metatextové) rovině. Iva Šulajová pojednává teorii dramatizace v těsné souvislosti s teorií dramatu. Jejím úhlem pohledu je pomezí divadelní a literární struktury, kde spatřuje podstatu problému. Šulajovův diskurs je možné využít také pro rozhlasovou teorii, neboť princip problému, tzn. vztah dramatizace k původní předloze a pozice dramatičtáře jako tvůrce nového textu, je v těchto případech obdobná. Šulajová konstatuje, že „vztah k předloze bývá při dramatizaci spíše těsnější, název díla i signování zpravidla kopírují prototext. Přesto je však mimo pochybnost, že i každá dramatizace je vždy dramatikovou interpretací autorova díla.“²²⁷ Interpretativní pozice dramatičtáře, jak ji formuluje Šulajová, je prvním plánem úkolu rozhlasového dramatičtáře. Druhým je požadavek znalosti rozhlasové práce. Dramatičtář musí být schopen nejen přepsat předlohu do konkrétní dialogické podoby, ale také využít možností budoucího scénického ztvárnění, jak dokládá dramaturgyně Jaroslava Strejčková: „Konvenčně scénický 'jevištní' přepis prózy je samozřejmě pro rozhlas přijatelný a bývá přínosem v repertoáru, ale pokud dáme autorovi příležitost, aby se seznámil s rozhlasovou praxí, mohou být výsledky po ideově-umělecké stránce kvalitnější.“²²⁸ Dramatizovaná látka přitom textovou transpozicí nejen změnil svou literární strukturu (z epiky na drama), změnil se také znaková struktura díla (textu).

²²⁷ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 162.

²²⁸ STREJČKOVÁ, Jaroslava. Praktická činnost dramaturga rozhlasových her. 1981. In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 10.

Šulajová podotýká, že změna znakové struktury ještě nemusí automaticky znamenat změnu hodnot předlohy, tedy změnu ideově-tematickou.²²⁹ Klíčová premisa zároveň říká, že dramaturgie vzniká zejména pro účely budoucí potenciální inscenace. Jinými slovy, když např. Jaroslava a Jan Strojčkoví pro Jiřího Horčičku dramaturgovali *Vojnu a mír*, předem počítali s auditivní realizací textu, pro tuto potřebu strukturovali vlastní dramaturgickou metodu. Potenciál zvukového zpracování jistě odlišuje metodu adaptace, tak jako by ji odlišovala i další média – divadlo, film, televize. Akcent na specifické vlastnosti média, pro něž dramaturgie vzniká, je důležitý zejména z hlediska režie, neboť režisér musí disponovat textem, jehož struktura se právě v rozhlase uplatní, získá specifickou zvukovou kvalitu. Jan Vedral říká, že „*estetizovaný, stylizovaný zvukový obraz dramatického prostoru rozhlasové hry umožňuje, abychom tuto hru svým vnitřním zrakem vlastně viděli.*“²³⁰ Specifikum textové úpravy předznamenává realizační řešení, nabízí režisérovi konkrétní podobu scénáře, který režisér zvukově rozpracovává. Práce dramaturga a režiséra spolu souvisí, vyžaduje koncepční jednotu tvůrčího záměru.

Ve chvíli, kdy se původní nedramaturgický text transformuje do nové dramatické formy, mění se zároveň znaková podstata díla. Šulajová tuto přeměnu označuje termíny „*intersémiotický přenos*“ nebo též „*intersémiotická transformace*“²³¹. Sémiotický přesun, který nutně probíhá při změně textové výstavby, se v případě rozhlasové dramaturgie posléze projeví ve zvukovém zpracování textu. Zatímco v rámci prozaické předlohy disponuje každá scéna románu vlastní znakovou strukturou a potažmo celé dílo vlastním specifickým sémiotickým systémem, rozhlasové nastudování vytváří odlišný znakový systém, odlišný od literárního. Mění se tak rovněž potenciální analytický charakter konkrétních scén – v případě literárního díla dekódujeme vybranou situaci metodou vlastní literárněvědné teorii, v rozhlase tutéž situaci analyzujeme systémem imanentním rozhlasové teorii. Intersémiotický přenos předpokládá změnu odborného rámce úvah z jednoho média na druhé.

Toto Šulajové vymezení spatřuji jako důležité pro problematiku rozhlasové dramaturgie, jelikož pro zkoumání konkrétních scén je nutné přihlížet především k aspektům samotné zvukové realizace, až sekundárně k textovým vlastnostem předlohy. Zatímco v případě literární předlohy bych tedy zkoumal jazykové znaky, strukturu textu, rytmus nebo

²²⁹ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramaturgií. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 163.

²³⁰ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 182.

²³¹ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramaturgií. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 170.

zvukové vlastnosti textu, v případě rozhlasového díla se soustředím především na sémantiku zvukových složek. Konkrétní případy s sebou pochopitelně přinášejí různě komplikované znakové posuny, zvláště patrné budou rozdíly např. v literárním a rozhlasovém provedení bojových scén ve *Vojně a míru*.

Literární teoretik Aleš Merenus říká, že dialog „*umožňuje velmi přímočaře rozvíjet děj, vytvářet napětí mezi aktéry a tím pádem také přinášet potřebný konflikt, který je základní hybnou silou dramatu.*“²³² Jinými slovy, změna literární struktury z epiky na drama staví do popředí pozornosti jednající postavy, jejichž prostřednictvím režisér strukturuje inscenaci. Podle režiséra Josefa Henkeho přitom režisérův záměr vzniká již při literárním výběru.²³³ Tato skutečnost opět potvrzuje dřívější vyjádření o tom, že dramaturg, dramatik a režisér by měli pracovat ve shodě na plánu budoucí realizace. Samotný text dramaturgie (minimálně v souvislosti s rozhlasovým médiem) je bez příslušné inscenace neúčinný.²³⁴ Merenus proto odděluje dva pojmy, a sice „*dramatizaci textovou*“ a „*dramatizaci inscenační*“²³⁵. Cílem první je pouze dramatický text, cílem druhé inscenace. Pro tuto práci se jako relevantnější nabízí dramaturgie inscenační, jejímž artefaktem je v rozhlase samotné auditivní dílo. Uvádím Merenusovo rozlišení pojmů jako doklad dalšího možného teoretického vymezení dramaturgie, ačkoli se autor rozhlasovému médiu nevěnuje. V následujícím textu se k tomuto pojetí dále nevztahuji.

Výlučnými prvky nového nastudování původní předlohy jsou kromě textové úpravy originální režisérův rukopis, který látku obohacuje o nové významy, umělecké zpracování, ale také vlastní poetika nového díla. Dlouhodobé hledisko poté umožňuje vnímat režijní přístup konkrétního tvůrce v rámci typologie látek, které si k inscenování vybírá, ale i v metodě komponování, způsobu práce s herci a se zvukovou kompozicí. Nedílnou součástí analýzy dramaturgie je ovšem také kontext jejího vzniku, vždy odlišný od kontextu vzniku předlohy, ať už po stránce umělecké, společenské nebo politické. Díky tomuto posunu

²³² MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 31.

²³³ HENKE, Josef. *Síla slova: o tak zvané sborové recitaci*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 49.

²³⁴ Podobně jako v případě textů rozhlasových her. Ty však na rozdíl od dramatizací bývají občas knižně publikovány, jejich hodnota spočívá nejen v potenciální zvukové podobě, ale také v literární úrovni. Proto i v českém kontextu vzniklo již několik publikací, které zprostředkovávají rozhlasové hry (dramata) pouze v literárním tvaru. Např. VEDRAL, Jan. *Nezáměrná tetralogie plus jedna nechtěná hra navíc: pět rozhlasových her*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2006; nebo RUT, Přemysl. *Pro rozhlas /i/ proti němu/*. 1. vyd. Praha: Brkola a NAMU, 2010. Již dříve byl publikován výběr rozhlasových her Friedricha Dürrenmatta: DÜRRENMATT, Friedrich. *Rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.

²³⁵ MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 88.

dochází k novým „čtením“ a aktualizacím starších děl, jež v čase nabývají nových významů, vybízejí k autentickým aktualizacím, objevování nových vrstev příběhu apod.

Podstatnou otázkou zůstává, do jaké míry dramatičtí oproti předloze pozmění jazykovou koncepci textu. Od Strejčkové víme, že dramatičtí nepoužívá původní text, naopak vytváří vlastní dialogy. Možnost stylistického posunu v případě dramatičtí potenciálně existuje vždycky. V dramatičtí koncepcích, s nimiž pracovali sledovaní tvůrci, však rušivé či kontrastující změny v jazykovém provedení vůči předloze neodhalují. Z hlediska překladu se tvůrci obraceli vždy k překladům tradičním, usilovali o současnost jazyka a především o autenticitu dialogů.

Podle Veltruského je základním materiálem dramatu jazyk.²³⁶ Od jazykové stránky textu následně vychází také požadavky na hereckou interpretaci. Zvláště dramatičtí Jiřího Horčičky přitom stojí v kontrastu s tezí teoretičtí filmové adaptace Lindy Hutcheon, podle které rozhlasové adaptace nemohou využívat příliš mnoho postav, resp. akcentují zejména příběhy hlavních postav, jelikož hlasy herců musí být snadno rozpoznatelné (což je u vyššího počtu postav obtížné).²³⁷ V Horčičkových inscenacích *Vojny a míru* a *Tichého Donu* vystupují v rozporu s tímto tvrzením desítky postav, posluchač je však dokáže identifikovat a orientovat se v ději. Horčička podporuje identifikaci postav jednak stereofonním způsobem natáčení, v němž herce dokážeme správně identifikovat dle místa děje a způsobu snímání, ale především díky preciznímu hereckému obsazení. Režisér musel herce promyšleně obsadit tak, aby hlasová identifikace všech postav byla možná i na malé časové ploše promluv vedlejších postav.

Hutcheon dodává, že podobně jako v divadle nebo ve filmu musí také rozhlasový herec dosáhnout emocionálního a psychologického spojení s publikem. Ze scénářů k inscenacím, jež mám k dispozici, je patrné, že herecké party se ve všech dramatičtích odehrávají především v dialogích. Monologické pasáže nacházíme spíše v inscenacích Josefa Melče, u Horčičky většinou jen v silně expresivních momentech. Režijní vpisky někdy dokládají režijní záměr konkrétního výrazového ztvárnění, jindy spíše zvukovou kompozici, která herecký part doprovází.

Pohled do teorie adaptace poukázal na skutečnost, že způsob zpracování rozhlasového díla závisí vždy na záměrech tvůrců a jejich schopnostech týmové spolupráce. Další téma souvisí se změnou znakové struktury a systému znaků, který se přenosem látky z jednoho média

²³⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vyd. Brno: Host, 2019, s. 74.

²³⁷ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012, s. 57.

na druhé změně. Nejdůležitějším faktorem ozvláštňení nového žánru, který dramatizací²³⁸ vzniká, je přítomnost interpretace. Tu organizuje režisér, vytváří ji však především herci. Herci reprodukují nejen text, ale konkrétní způsob ztvárnění textu, které navíc obohacují vlastní uměleckou intencí. Sémiotik Miroslav Procházka v jazykovém projevu, či vůbec aktu mluvení, spatřuje „*velmi široký významový kontext, jehož modifikace dodnes nejsou ze sociálního hlediska zevrubně popsány. Obsahuje zprostředkování informace, vyjádření postoje, názoru, vztahu, je prostředkem k ovlivnění, sblížení, je prezentací jazykových možností a schopností, vyjadřuje a pojmenovává psychické a charakterové rysy mluvčího i posluchače, je výrazem suverenity, nadřazenosti, osamocení, poníženosti i podrázenosti, může být projevem svobody, ale také spoutanosti a ohraničenosti.*“²³⁹ Byť Procházka svou úvahu směřuje pouze k obecnému mluvnímu projevu, nachází značné možnosti potenciálního zabarvení řeči. Přičteme-li k Procházkově výčtu umělecký záměr, s nímž herec replikuje text uměleckého díla, získáváme další, výrazně širší dimenzi znakovosti mluvního sdělování. Řeč postav proto nemůžeme číst pouze s akcentem na literární nebo jazykovou hodnotu interpretovaného textu, ale také (a především) v kontextu výrazového provedení. Tato nová kvalita, kterou text získává, nabízí prostor především pro hereckou interpretaci; neboť každé napsané slovo přirozeně disponuje dvojí hodnotou – zvukovou a významovou.²⁴⁰

Shrnutí

Úvahy o dramatizaci vytvořily základ k teoretickému uchopení problematiky. Využijí je v konkrétních analýzách, kde na příkladech vybraných inscenací reflektují metody dramatizací literárních předloh do rozhlasu. Tato kapitola systematizuje teoretický a terminologický rámec, z něž budu v dalším textu čerpat. Z výkladu je patrné, že česká rozhlasová teorie již od třicátých let poukazuje na blízkost rozhlasové inscenace a epického literárního díla. Vztah epiky a rozhlasu se v průběhu času projevoval v uvádění velkého množství pořadů vycházejících právě z epických literárních předloh.

²³⁸ Neboť dramatizace je nejen výsledný tvar textu, ale také dynamický proces vzniku takového díla. Viz MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 28.

²³⁹ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 39.

²⁴⁰ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, s. 47.

Z uvedených teoretiků je pro mne nejdůležitější dlouhodobý výzkum Jana Lopatky, který stanovil možnosti přístupu k rozhlasové drammatizaci, především s ohledem na realizační stránku procesu. Lopatkova teorie má inspirativní charakter a vybízí k dalšímu prozkoumávání. Autor si je vědom nesnadnosti tématu, které souvisí se dvěma odlišnými teoretickými aparáty, jež disponují vlastními specifiky i možnostmi odborné analýzy. Na Lopatkovu teorii v tomto smyslu navazuje Iva Šulajová, která akcentuje svébytnost odlišných znakových systémů médií, mezi nimiž se v rámci drammatizace odehrává přenos sémiotických kódů.

Problematika drammatizace skýtá rozsáhlý prostor pro důslednější teoretický výzkum. V této práci ji chápu především jako východisko režisérovy práce a jeden ze způsobů, jakým režisér projevuje vlastní inscenační koncepci. Adaptační dramaturgie se pro rozhlasové tvůrce stala zdrojem kvalitních látek v normalizačním období, v němž původní rozhlasová hra nabízela převážně ideologicky zatížené propagandistické tituly či hry nevalné umělecké úrovně. Příklon k inscenování klasické literatury nabízel režisérům možnosti kreativního zvukového řešení a zároveň garanci tematicky vrstevnatých literárních předloh.

ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS V OBDOBÍ NORMALIZACE

Cílem této kapitoly je v základních rysech pojednat o situaci v Československém rozhlasu v období normalizace. Historickou explikaci pokládám za nutnou pro pojmenování společensko-politických souvislostí, jež podstatným způsobem ovlivňovaly tvorbu všech tehdejších zaměstnanců Československého rozhlasu, včetně režisérů Jiřího Horčičky a Josefa Melče, ale také pro vysvětlení dramaturgických změn, které dlouhodobě ovlivnily vysílání. Detailnější informace o jednotlivých pořadech, které režiséři ve sledované době realizovali, uvádím později v režijních medailonech.

Reflexe dobové situace je nezbytná také s ohledem na nedostatečný prostor, který se této problematice věnuje v jinak iniciačních knihách Jana Czecha a Aleny Štěrbové. Především Czech naprosto zavádějícím zjednodušením konstatuje, že „*hned na počátku sedmdesátých let nastupuje v historii české rozhlasové inscenace veliká renesance rozvoje původní současné rozhlasové hry s velkou afinitou k aktuálním celospolečenským problémům a k nástupu velkorysých rozhlasových projektů velkých epických děl naší a světové literatury.*“²⁴¹ Tendence výkladu bohužel upozorňuje na podmíněnost Czechovy jinak stále zásadní publikace; autor zcela pomíjí míru ideologické determinace, která zejména v počátku normalizace výrazně převýšila kvalitní produkci adaptační dramaturgie pozdější doby.²⁴² Alena Štěrbová komentuje stejné časové období ironicky s ohledem na klesající odbornou úroveň uměleckých pracovníků, z nichž řada musela v rozhlasu po stranických prověrkách skončit: „*V sedmdesátých letech ovlivňovali 'normalizační proces' v Čs. rozhlasu ovšem*

²⁴¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 114.

²⁴² Czech označuje za klady původní normalizační tvorby přesně ty aspekty, které naopak symbolizovaly její úpadek: „*Sedmdesátá léta znamenají zásadní obrat v orientaci naší kulturní fronty; nová díla se pokoušejí orientovat více na současnost, reálné problémy doby, usilují o konstruktivní východiska. Také česká rozhlasová hra se v této době orientuje na zobrazení naší socialistické současnosti. Pro začátek sedmdesátých let je především charakteristický nástup původní současné dramatické tvorby, jehož institucionálním výrazem je i zřízení národního festivalu Prix Bohemia i první ročník festivalu rozhlasových her zemí OIRT Bílá holubice. /.../ V rozhlasových hrách se objevuje problematika kladného hrdiny. Hry s komediálním nebo satirickým laděním se zabývají především kritikou maloměstského způsobu života (O. Knitl, J. Šotola, M. Stieber, P. Hanuš, N. Tanská, P. Cmíral apod.). Řada her má morální orientaci, zabývá se formováním morálních principů a jejich aplikací na současný život. Velice charakteristické pro sedmdesátá léta, zejména pro druhou polovinu, jsou hry s pracovní tematikou, inspirované zejména současnou sovětskou dramatickou produkcí.*“ Tamtéž, s. 117-118.

dramaturgové a autoři, kteří měli potíže i s pravopisem, o umělecké tvorbě, literatuře, rozhlasové specifice neměli většinou ani poněti.“²⁴³

Primárním zdrojem poznatků k této kapitole jsou zejména dvě publikace Evy Ješutové: *Normalizace v Československém rozhlasu*²⁴⁴ (ve spolupráci s Jaroslavou Novákovou) a kolektivní monografie *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*²⁴⁵. Podrobná faktografie Ješutové knih umožňuje důkladný průzkum stanoveného časového pole. Uvedené publikace autorského kolektivu Evy Ješutové představují souhrnný pohled na vývoj rozhlasu jako média i rozhlasu jako instituce. Předkládaná kapitola se ovšem zaměří především na situaci uměleckých redakcí, které jsou v rámci zmíněných monografií pouze jednou z mnoha akcentovaných oblastí, nikoli klíčovým polem výzkumu.

Nabízí se přitom komparace Ješutové systematického výkladu s dílčími poznámkami Jiřího Horčíčky, které v rozhovoru s režisérem zaznamenal Honza Vedral v roce 2003.²⁴⁶ Cenným pramenem k pochopení každodenního provozu Československého rozhlasu v akcentované době mi budou také vzpomínky pamětnic a pamětníků, kteří ve sledované době v Čs. rozhlasu aktivně působili: dlouholetý zaměstnanec, dramatik a dramaturg Rudolf Matys, který v rozhlasu působil od šedesátých let, režisér a v osmdesátých letech vedoucí režisér Jan Lorman²⁴⁷, režisérka Hana Kofránková²⁴⁸, zvuková mistryně Jitka Borkovcová²⁴⁹, dramatik, dramaturg a teoretik rozhlasu Jan Vedral²⁵⁰, dramaturg Jiří Hubička²⁵¹ a rozhlasová historička a vedoucí Archivu Českého rozhlasu Eva Ješutová²⁵². Tato kapitola nemá ambice vyčerpávajícího historiografického výkladu o provozu instituce, personáliích či tvůrčích redakcích Československého rozhlasu. Zaměří se převážně na umělecké vysílání Československého rozhlasu, slovesnou dramaturgii a tvůrce, jimž se věnuje předkládaná disertační práce.

²⁴³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 108.

²⁴⁴ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlasu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

²⁴⁵ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003.

²⁴⁶ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. a 19. července 2019.

²⁴⁷ Jan Lorman, osobní rozhovor s autorem, 19. července 2019.

²⁴⁸ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 30. září 2017.

²⁴⁹ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

²⁵⁰ Jan Vedral, osobní rozhovor s autorem, 22. ledna 2018

²⁵¹ Jiří Hubička, osobní rozhovor s autorem, 10. ledna 2018.

²⁵² Eva Ješutová, osobní rozhovor s autorem, 8. ledna 2018.

Organizace, struktura, prověrky

Politické uvolnění šedesátých let se v rozhlasové dramatické tvorbě projevilo nástupem nové generace rozhlasových autorů, formálním experimentováním i volbou témat. Pro rozhlas psala řada etablovaných literárních či divadelních tvůrců, pro něž objevování rozhlasového média znamenalo hledání specifického jazyka rozhlasové hry. Brněnský dramatik a překladatel Antonín Přidal poznamenává, že „*podnět ke vzkříšené rozhlasové hry vyšel z Prahy, hlavně od dramaturga Jaromíra Ptáčka.*“²⁵³ Tvůrci nacházeli takový způsob výstavby textů, aby předznamenal způsob zvukového zpracování. Kromě her nových autorů však vznikaly také úpravy prověřených titulů dramatu i prózy, inscenovány byly antické náměty i absurdní drama.

Rudolf Matys podotýká, že česká rozhlasová hra patřila v šedesátých letech „*po boku produkce západoněmecké, britské, polské a chorvatské, k absolutní evropské špičce.*“²⁵⁴ V šedesátých letech přitom nenastala pouze renesance původní rozhlasové hry, inscenace moderních textů vytvářely zásadní tvůrčí impulsy také pro rozhlasové dramaturgy, režiséry a herce. Matys si v souvislosti s výrazným pokrokem uměleckého vysílání všimá, že právě v tomto období se dovršila „*emancipace rozhlasové hry od jevištního dramatického umění a jeho technik a souběžně s ní se dotvořil k dokonalosti i nový svébytný typ herectví, herectví mikrofonové, které podstatně zpřesnilo, zjemnilo a prohloubilo herecké výrazové prostředky, vybavilo je schopností větší věrojatnosti a autentičnosti (mikrofon je zvlášť citlivý na jakékoli projevy falše a umělých póz).* To pak podstatně ovlivnilo i způsob rozhlasové interpretace poezie a prózy: *zrodila se analogická, víceméně autonomní umělecká disciplína, umění rozhlasového přednesu s vlastními, nepřenosnými zákonitostmi.*“²⁵⁵ Násilné přetrhání progresivní dramaturgické linie po srpnu 1968 navrátilo dosavadní tvůrčí koncepcí zpět do angažované a schematické dramaturgie předchozího období padesátých let. Tento inscenační ústup zpět však neplatil doslovně, pro celé normalizační období, ani pro všechny tvůrce. Složitý provozní mechanismus a personální hierarchie přirozeně diferencovaly jednotlivá pracoviště, tvůrce i způsoby práce. Centrální řízení sice do nutného popředí opět dosadilo ideologický rámec, postupem času však i v těchto složitých podmínkách dokázali tvůrci prosadit inovativní způsoby práce a nacházeli nové cesty rozhlasové inscenace.

²⁵³ PŘIDAL, Antonín a JEŘÁBKOVÁ, Olga, ed. *Lásky a lijavce: Vzpomínky Antonína Přidala*. 1. vyd. Brno: B & P Publishing, 2018, s. 67.

²⁵⁴ MATYS, Rudolf. Slova v éteru. *Rozhlas – drama – literatura*. Host. 2006, roč. 22, č. 3, s. 33.

²⁵⁵ Tamtéž.

Než se však dostaneme k těmto vrcholným projektům normalizační dramaturgie, je nutné systematizovat a periodizovat alespoň základní provozní rámec tehdejšího Československého rozhlasu.

Při pohledu na vývoj dramaturgie v rámci normalizačního období lze odhalit zjevný fakt, že typologie látek a míra restrikcí byly v průběhu času proměnlivé. Bylo by nepřesné nazírat celé období v jednolitém spektru, minimálně v souvislosti umělecké tvorby. Při reflexi dobové situace zjišťujeme, že inscenační linie přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy vznikly nejlepší nahrávky ruských klasiků, by jistě nemohla probíhat ještě v počátcích normalizačního období. Stejně tak závěrečná etapa normalizace přinesla řadu inscenací, které by dříve vysílány být nemohly (např. dramaturgie románu Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* nebo Vedralův politicky provokativní *Urmefisto*, obě 1987). Vnitřní dynamika politického vývoje, velmi pozvolného uvolňování, které vyvrcholilo na konci osmdesátých let, znamenala proměnu dramaturgických linií často v nenápadných, latentních náznacích, rámcově ale již v tématech a žánrech.

Zdeněk Bouček a Jiří Hubička, autoři příslušné kapitoly v knize *Od mikrofonu k posluchačům*, rozdělují normalizační období na tři časové periody: září 1968 – 1974, 1975 – 1979, 1980 – 1989.²⁵⁶ Jan Vedral upozorňuje na to, že v první periodě normalizačního období vznikalo převážně velké množství agitačních her, schematických ideologických produkcí bez valné umělecké hodnoty. Druhá etapa již přinesla příležitostný odklon od prvoplánové agitační dramaturgie a výrazně vzrostl počet umělecky prvotřídních dramaturgií klasické literatury (byť často ruské). Třetí období hranice tolerovaných žánrů ještě posunulo k náročnějším úpravám poezie, lyriky, ale opět také klasiky dramatu i prózy.²⁵⁷ Tato závěrečná etapa souvisí také s prosazením nové generace dramaturgů a režisérů, jejichž východiskem nebyla válečná zkušenost a kteří dramaturgii i dramatikou obohatili novým tvůrčím náhledem (např. Hana Kofránková, Jan Vedral).

Zásadním manifestem normalizace se stal dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, který Ústřední výbor Komunistické strany Československa schválil 11. prosince 1970. Dokument představoval oficiální stanovisko strany vůči srpnové invazi 1968 a interpretoval vojenskou intervenci vojsk pěti armád jako bratrskou pomoc. V dubnu 1969 nahradil Alexandra Dubčeka ve funkci prvního a posléze generálního

²⁵⁶ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 337-396.

²⁵⁷ Jan Vedral, osobní rozhovor s autorem, 22. ledna 2018.

tajemníka ÚV KSČ Gustáv Husák, pod jehož vedením byly zahájeny první výrazné zásahy do personálního obsazení nejdůležitějších tištěných periodik. Významným mezníkem normalizačního období se stal leden roku 1977. Ve dnech 6. – 7. ledna 1977 byl v několika západních listech publikován text Charty 77, občanské iniciativy usilující o dodržování lidských a občanských práv.²⁵⁸ Mezi signatáře Charty patřilo několik bývalých pracovníků a osobností spojených mimo jiné s Čs. rozhlasem (např. Ludvík Vaculík, Jiří Lederer, Jan Lopatka, Kamila Moučková). Symbolem režimní reakce byla tzv. Anticharta, k jejímuž podpisu byli přinuceni také zaměstnanci Československého rozhlasu. Anticharta znamenala opětovné utužení poměrů, vůči klíčovým osobnostem Charty byl veden mediální lynč. Československý rozhlas „*kromě přenosů a záznamů veřejných vystoupení umělců vysílal řadu uměle vyvolaných a odsuzujících ohlasů, komentářů a reportáží, které si braly na mušku jednotlivé představitele Charty (například Živá slova z února 1977, v nichž ústřední ředitel Ján Riško zesměšňoval mj. Pavla Kohouta). K nejvulgárnějším počínům patřily úderné agitky, diskreditující soukromé debaty disidentů, jež byly pořizovány z materiálů StB.*“²⁵⁹

Posílení ideologické funkce rozhlasu se projevilo v programové struktuře vysílání. Zrušeny či výrazně eliminovány byly živě vysílané pořady (např. *Písničky s telefonem*), u nichž se obtížně hlídal obsah sdělovaných informací, naopak znovu uvádět se začala politická školení a ideologicky výchovné pořady (např. seriál *Otisky v lidské paměti*) či propagandistické pořady namířené proti exilu: např. pořad *Hovory z druhé strany* vznikl ve spolupráci s StB v roce 1981.²⁶⁰ Programová přestavba Československého rozhlasu spočívala v naprostém odstranění předchozích tematických, autorských i inscenačních experimentů, do popředí se dostávaly obsahově a umělecky nenáročné pořady, oblíbeným žánrem byl magazín vytvářený z poloviny mluveným slovem, z poloviny hudbou.²⁶¹

²⁵⁸ Viz PREČAN, Vilém, ed. *Charta 77: 1977 – 1989: Od morální k demokratické revoluci: Dokumentace*. Scheinföld: Čs. středisko nezávislé literatury, 1990.

²⁵⁹ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 349.

²⁶⁰ „*Odposlechy, které StB nelegálně pořídila v pařížské redakci Tigrídova Svědectví, byly pro pořad sestříhány tak, že byl úmyslně změněn smysl rozhovorů.*“ KONČELÍK, Jakub, VEČERA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010, s. 236.

²⁶¹ Na výraznou propagandistickou funkci rozhlasu upozorňuje také Rudolf Matys: „*Období normalizace, kdy se většina dosavadních předních autorů ve vysílání nesměla objevovat, bylo v dramaturgické oblasti charakterizováno znovu výraznou ideologizací témat, falešnou autenticitou v propagandistických službách, která převládala zvláště v tzv. hrách faktu, i preferencemi sentimentální propagandy, jak ji například aktualizovaly texty rodinného seriálu (viz *Jak se máte, Vondrovi?*).*“ MATYS, Rudolf. *Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 33.

Programová reorganizace pokračovala pod vedením nového ředitele Jána Riška²⁶²: „*Kurs zahájený s nástupem ing. Bohuslava Chňoupka dne 20. června 1969 pokračoval i po jeho odchodu z funkce ústředního ředitele. Novým ústředním ředitelem 8. září 1970 vláda jmenovala Jána Riška, který ve funkci setrval až do 30. června 1989. Pod jeho vedením Československý rozhlas dokončil 'konsolidaci', provedl zásadní změny v organizační i programové struktuře a definitivně se vypořádal s 'rezidui minulých let'.*“²⁶³ Zmiňované vypořádání se přitom netýkalo pouze programových změn směřujících k naprosté ideologické angažovanosti, ale také personální reorganizace. Takzvané prověrky způsobily masivní proměnu personálního složení Československého rozhlasu: „*Postihly všechny rozhlasové pracovníky, byl vytvořen úsek kádrové a personální práce, neustále sledující kádrovou čistotu zaměstnanců. Podstatné změny se uskutečnily v organizační struktuře rozhlasu a změnila se i programová struktura vysílání. Vyměnili se prakticky všichni vedoucí pracovníci i na nižších stupních řízení.*“²⁶⁴

Příznačným rysem propouštění se stala stranická loajalita, především postoj zaměstnance k okupačním událostem roku 1968.²⁶⁵ Čistky se dotkly zejména redakce zpravodajství a publicistiky, tedy pracovníků, kteří byli tzv. na očích a v každodenním styku s posluchači.²⁶⁶ V rámci prověrek docházelo k rozlišení bezpartajního zaměstnance a člena KSČ, přesto byla po srpnu 1968 ze strany vyloučena i řada dosud stranických pracovníků. Někteří přes vyloučení či vyškrcnutí ze strany směli v rozhlase zůstat, pracovali však pod zvýšeným dohledem (např. Jiří Horčíčka, Jaroslava Strejčková). Čistky probíhaly pod přísným dohledem

²⁶² Riškovo působení v rozhlase vystihuje jeho vlastní text, kterým přispěl do propagandistické publikace vydané k výročí šedesáti let Československého rozhlasu v roce 1983: „*Posledných tridsaťpäť rokov je však rozhlas bytostne spätý so socializmom. To sú roky, keď rozhlas, počínajúc Februárom 1948, sa postavil jednoznačne na pozície socializmu, na stranu ľudu a robotníckej triedy, keď pod vedením Komunistickej strany Československa sa významne podiel'a na socialistickej výstavbe v Československu, všestranne sa zúčastňuje na formovaní a vychove nového socialistického človeka, na kultúrnej revolúcii.*“ In ŠIMON, Karel, ed. *Československý rozhlas na vlnách času*. 1. vyd. Praha: Čs. rozhlas, 1983, s. 198.

²⁶³ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 58.

²⁶⁴ Tamtéž, s. 73.

²⁶⁵ „*Vedení KSČ usilovalo o to, aby novináři přijali svoji zodpovědnost za krizový stav, aby sami začali své řady prosévat a nedostatečně loajální členy ze svých řad eliminovat. 17. května 1969 otisklo Rudé právo Slovo do vlastních řad. Sebekritický článek podepsalo 350 novinářů.*“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 346.

²⁶⁶ „*V tehdejší Československému rozhlase a Zahraničním vysílání Československého rozhlasu pracovalo přes dva tisíce sedm set lidí, z nich přes půl druhého tisíce na redaktorských nebo vedoucích místech. Tito zaměstnanci se v období normalizace museli podrobit takzvaným prověrkám, kterými nemohl projít ten, kdo by sovětskou okupaci odsoudil a neschvaloval politický kurs nového vedení komunistické strany i státu. Z rozhlasu byla propuštěna řada zkušených a talentovaných pracovníků, redaktorů i techniků, kteří pak již neměli šanci získat zaměstnání ve svém oboru.*“ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 73.

Ústředního výboru Komunistické strany Československa, pro výměny členských legitimací se vytvořila řídicí komise pod vedením Bohuslava Chňoupka.²⁶⁷ V rámci čistek propustil Československý rozhlas celkem přes 800 zaměstnanců.²⁶⁸ Jaroslav Pacovský upozorňuje, že čistky dopadly na zaměstnance Československého rozhlasu ze všech organizací nejcitelněji, jelikož právě rozhlas se v roce 1968 nejvíce „provínil“.²⁶⁹

Prověrky probíhaly několikařazově, v první etapě v roce 1969 došlo k vyloučení především té části zaměstnanců, která se nejviditelněji podílela na vysílání v srpnu 1968, resp. na vysílání související se srpnovými událostmi. První personální změny provedl ústřední ředitel Odon Závodský k 1. květnu 1969: někteří pracovníci byli zařazeni na jiná místa, další dostali zakáz vstupu do rozhlasu (Jan Petránek, Věra Šťovíčková ad.).²⁷⁰ Masové čistky však propukly až s nástupem ředitele Bohuslava Chňoupka²⁷¹, který okamžitě odvolal náměstka pro koordinaci programu Rostislava Běhala, náměstka pro publicistiku a zpravodajství Igora Kratochvíla, náměstka pro literární a zábavné pořady Josefa Balvína, vedoucího domácích zpravodajů Karla Lánského, šéfredaktora Hlavní redakce zpravodajství a publicistiky Jiřího Kmocha, šéfkou programových okruhů Dagmar Maxovou, vedoucího odboru mezinárodních styků Karola Reifa, ředitele krajských studií a mnoho dalších.²⁷²

Dopady čistek se neprojevíly pouze v obměně pracovníků, ale především v kvalifikaci těchto nových zaměstnanců. Řada nově příchozích byla dosazena jen na základě stranické loajality, všechny redakce zaznamenaly prudký kvalitativní pokles. K opětovnému nahrazení

²⁶⁷ „Do činnosti pohovorových skupin byli postupně zapojováni ti, kteří dostali nový příkaz. Řídicí komise celý průběh prověrek korigovala. Po jejich ukončení získal novou legitimaci 271 člen (t.j. necelých 37% z původních 735 členů), na vyloučení bylo navrženo 143 členů a na zrušení členství 321 člen... Z původních 735 členů komunistické strany bylo 152 vyloučeno a u 347 zrušeno členství.“ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 46.

²⁶⁸ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 600.

²⁶⁹ „Situace, ke které dochází po nástupu totalitních režimů, se opakuje. Mění se jenom konkrétní podmínky. Lidské povahy zůstávají stejné, a tak i reakce lidí v krizových společenských situacích se příliš neliší. Jsou konjunkturalisté, fanatici, zbabělci, odvážlivci, opatrníci, lidé, které osud vyvolal v kritických chvílích k tabuli, lidé, kteří se z nejrůznějších důvodů neocitli v centru dění, a tím nebyli vtaženi do existenční hry. Každý z aktérů se nachází v jiné životní situaci, která v závislosti na povaze spolupodmiňuje jeho rozhodování. Nic nového se nestalo. Jen mladých nadšených idealistů se tentokrát nedostávalo.“ PACOVSKÝ, Jaroslav. *Na vlnách rozhlasu, (1923-1993)*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 1993, s. 130.

²⁷⁰ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 353.

²⁷¹ Bohuslav Chňoupek byl za normalizace poslancem Federálního shromáždění, v letech 1971-1988 také ministrem zahraničních věcí ČSSR. Poslancem byl ve stejné době také Chňoupekův nástupce ve funkci ústředního ředitele Čs. rozhlasu Ján Riško.

²⁷² JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 353.

prověřených partajních zaměstnanců kompetentními profesionály docházelo velmi pomalu až koncem sedmdesátých let.²⁷³ Z hlediska umělecké tvorby se zakazy dotkly jak autorů, tak některých dramaturgů, režisérů a herců. Přesný seznam zakázaných osob sice nikdy nebyl publikován v úplné podobě (údajně koloval pouze v nejvyšších patrech řídicích orgánů), perzekuce se však zjevně týkala zejména tvůrců obviňovaných z kontrarevolučního oportunismu a nepřátelského postoje vůči Sovětskému svazu. Symbolicky poslední hrou, kterou Jiří Horčička natočil před nástupem stranických čistek, byla hra Ivana Klímy *Ženich pro Marcelu* (1969).²⁷⁴ Klímovo jméno, jakožto výrazného „exponenta pravice“, bylo příčinou neodvysílání premiéry, k prvnímu uvedení inscenace došlo až v roce 1990; dle slov Jiřího Horčičky tvůrci již během natáčení věděli, že rozhlas hru v řádně stanoveném termínu neodvysílá.²⁷⁵ Vynucený odliv progresivních autorů způsobil snížení kvality umělecké rozhlasové produkce. „Čs. rozhlas se z nezávislého sdělovacího prostředku změnil v hláskou troubu KSČ, neustále zdůrazňující trvalou platnost materiálu Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ.“²⁷⁶ Namísto umělecké kvality se stěžejním parametrem rozhlasové tvorby stalo její ideologické působení.²⁷⁷

Z hlediska provozu spadala umělecká tvorba Československého rozhlasu pod Hlavní redakci literárně dramatickou (HRLD). Tento orgán spravoval veškeré slovesné umělecké vysílání. Pravidelné dílčí změny v organizační struktuře probíhaly každým rokem. Modifikace se týkaly přeskupování jednotlivých redakcí, jejich propojování, zanikání některých dřívějších a vzniku nových: např. od r. 1977 vzniklo Oddělení rozhlasových seriálů.²⁷⁸ Dřívější Hlavní redakce literárně dramatická (HRLD) se časem změnila na Hlavní redakci literárně dramatického vysílání (HRLDV). Pro ilustraci uvádím strukturu redakce z roku 1980:

²⁷³ KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010, s. 236.

²⁷⁴ „*Ženicha pro Marcelu jsem upravil pro rozhlas a poslal do rozhlasové soutěže, a tím jsem ovšem promarnil něco z posledních zbytků svobodnějších časů. Hra dostala cenu a režisér Jiří Horčička ji nastudoval s Karlem Högerem v hlavní roli. Myslím, že díky jeho skvělému výkonu hra nabyla na působivosti. Měla se vysílat v den prvního výročí okupace a přesně v ten den ji zakázali.*“ KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století II*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010, s. 87.

²⁷⁵ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 67.

²⁷⁶ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 73-74.

²⁷⁷ „*Změny v organizační a programové struktuře nevycházely z analýzy potřeb rozhlasového provozu či výzkumu poslechovatosti, ale především z rozhodnutí stranických orgánů.*“ Tamtéž, s. 74.

²⁷⁸ Přestože Oddělení rozhlasových seriálů vzniklo zejména kvůli vytrvalé produkci dalších děl konjunkturálního seriálu *Jak se máte, Vondrovi?*, patřili mezi jeho členy i špičkoví tvůrci, např. Jaromír Ptáček, který byl do redakce seriálů nuceně přerazen. Viz PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 320.

1. Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

1. 1 Vedení, sekretariát, provozně – ekonomické odd.
1. 2 Umělecká realizace
1. 3 Redakce literatury a drama faktu
1. 4 Oddělení rozhlasových her
1. 5 Redakce literární
1. 6 Oddělení rozhlasových seriálů

Dramaturgie

Je důležité si uvědomovat, že změny, které devalvovaly uměleckou a obsahovou hodnotu vysílání, se neprojeví okamžitě po srpnových událostech. Naopak, v závěrečných měsících roku 1968 se pořady uváděly bez viditelného omezení, často díla autorů, kteří krátce na to skončili na indexu. Vysílány byly mimo jiné hry Ladislava Smočka, Karla Ptáčníka, Ludvíka Kundery, Petera Karvaše, Jiřího Vilímka, Karla Michala, Ivana Vyskočila, Ludvíka Aškenazyho, Antonína Přídala, Václava Havla nebo Karola Sidona.²⁷⁹ Také v rozhlase se v této době projevilo dosud nejvýraznější uvolnění ideologického dohledu. To eskalovalo novelou tiskového zákona o zrušení cenzury, která byla Národním shromážděním oficiálně přijata 26. června 1968, o den později byl v Literárních listech a dalších celostátních novinách publikován text manifestu Ludvíka Vaculíka *Dva tisíce slov*²⁸⁰. Zásadní úlohu sehrál z hlediska společenského i kulturního vývoje IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (27. – 29. června 1967, Praha), který předznamenal demokratizační tendence pražského jara, a na němž zazněly mimořádně kritické příspěvky předních českých a slovenských spisovatelů,

²⁷⁹ Podobná situace se ovšem netýkala pouze rozhlasu, ale také filmové či divadelní produkce. Teatrológ Vladimír Just však zdůrazňuje, že divadlům vydržel vzdor normalizačnímu dramaturgickému útlaku mnohem déle, než rozhlasu, televizi nebo převážně většině kinematografie: „*Minimálně dvě a půl sezóny po srpnu (přelomem byla až polovina sezóny 1970/1971) hrály české oficiální scény dosud více či méně 'opoziční', tj. humanistický, demokratický, antiautoritářský repertoár, vesměs z dílny autorů, kritických k dnešním i včerejším totalitním režimům: V. Havel, I. Klíma, J. Topol, P. Landovský, K. Sidon, F. Pavlíček, M. Kundera, V. Renč, Voskovec+Werich, N. Erdman, A. Solženicyn, M. Frisch, E. Ionesco, F. Dürrenmatt, T. Stoppard, J.-P. Sartre aj.*“ JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1995, s. 75.

²⁸⁰ Manifest podepsala řada významných umělců, vědců, veřejně známých osobností. Z herců např. Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Marie Tomášová, Jiřina Jirásková, Jiří Suchý, Jan Tříska, Jan Kačer, Iva Janžurová, Jaroslav Vojta. Signatáři byli následně vystaveni dlouhodobým represím, omezení či zakazování činnosti apod. Viz VACULÍK, Ludvík. *Dva tisíce slov*. *Literární listy*. 27. 6. 1968, roč. 1, č. 18, s. 1, 3.

mimo jiné Ludvíka Vaculíka, Pavla Kohouta²⁸¹, Václava Havla, Ivana Klímy nebo Milana Kundery.²⁸² Jedním z ústředních témat referátů byl právě apel na zrušení cenzury. Opětovné cenzurní zásahy se začaly v rozhlase znovu naplno projevovat až po plénu ÚV KSČ v dubnu 1969,²⁸³ dřívější centrální orgán Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD, 1953 – 1966) nahradil Úřad pro tisk a informace (ÚTI), jehož činnost skončila až v roce 1989.²⁸⁴

Šéfredaktorem Hlavní redakce literárně dramatického vysílání se v roce 1970 stal Oldřich Rafaj. Pod Rafajovým vedením začala výrazná stagnace uměleckého vysílání, které se definitivně odklonilo od nastolených trendů; propuštěna či zakazována byla řada předních umělců, například režiséři Josef Henke, Jan Fuchs, Viktor Dusil, Jiří Josek²⁸⁵: „*Rafaj jako nesmlouvavý normalizátor bedlivě střežil, aby se do vysílání nedostalo jediné jméno osoby, která se byt' nepatrně ocitla v aktivním kontaktu s obrodným procesem. Z vysílání mizela jména nejen autorů, ale také mnoha herců. U repríz nebyla hlášena a v rozhlasovém časopisu uváděna jména 'nepohodlných' redaktorů, dramaturgů, režisérů a účinkujících.*“²⁸⁶

Josef Henke, který v šedesátých letech zastával funkci vedoucího režiséra a který patřil vedle Jiřího Horčičky a Josefa Melče k nejmóraznějším režisérům Československého rozhlasu, byl propuštěn v roce 1971.²⁸⁷ Rudolf Matys poznamenává, že Henkeho odchod

²⁸¹ Pavel Kohout podal o průběhu sjezdu detailní svědectví ve svém memoárovém románu *Z deníku kontrarevolucionáře*. KOHOUT, Pavel. *Z deníku kontrarevolucionáře*. 4. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2014, s. 303-336.

²⁸² MOHYLA, Otakar, ed. *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1968.

²⁸³ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 371-372.

²⁸⁴ „*Cenzura v Československém rozhlase (a patrně i v ostatních sdělovacích prostředcích) fungovala v několika úrovních. Jejím prvním stupněm byla autocenzura, vyplývající z obavy ze ztráty zaměstnání. Dalším typem cenzury byly směrnice FVTI [Federální výbor pro tisk a informace], omezující tvůrčí svobodu pracovníků hromadných sdělovacích prostředků. Konkrétním projevem cenzury byly pokyny ÚTI a posléze ČÚTI [Český úřad pro tisk a informace]. Další dva typy cenzury působily přímo v Československém rozhlase – konzultační středisko, zaměstnávající odpovědné redaktory a schvalovací proces, který ukládal vedoucím pracovníkům, programovým inspektorům a hlasatelům důslednou kontrolu vysílaných relací. Kromě toho při ČÚTI působil II. odbor, který se zabýval monitorováním a následnou kontrolou odvysílaných programů a prováděl jejich analýzu z hlediska obsahové nezávadnosti. Kontroloval také, zda naplňují opatření k podpoře stranické a státní politiky. V centru jeho pozornosti byl především obnovený pořad Mikroforum, na jehož obsahovou závadnost pracovníci ČÚTI často upozorňovali. Stejně bedlivě jako mluvené slovo sledovali cenzori i hudbu, a to jak použitou v pořadu, tak i jako spojovací prvek.*“ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 54.

²⁸⁵ Otec překladatele Jiřího Joska.

²⁸⁶ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 372.

²⁸⁷ Mezi Henkeho vrcholné inscenace šedesátých let patří *Život a dílo skladatele Foltýna* (dramatizace románu Karla Čapka od Františka Pavlíčka, 1963), *Krysař* (dramatizace novely Viktora Dyka od E. F. Buriana, 1964), *Malba na dřevě* (hra Ingmara Bergmana, 1966), *Krappova poslední nahrávka* (monodrama Samuela Becketta,

způsobila režisérova naprostá neochota jakkoli se politicky angažovat a ustoupit od svých dosavadních progresivních uměleckých i občanských názorů.²⁸⁸ Na rozdíl od Jiřího Horčičky a Josefa Melče, kteří se věnovali výhradně rozhlasu, Henkemu uškodilo také rozmanité společensko-tvůrčí působení v šedesátých letech: stál u vzniku Lyry Pragensis i počátků Violy a především v roce 1969 založil umělecké družstvo Ar(i)ston, které v reakci na srpnovou okupaci vydalo gramofonovou desku *Kde končí svět* věnovanou památce Jana Palacha. Henke přitom ještě po srpnu 1968 zastával místo šéfa stranické organizace, kterou se pokoušel udržet co nejdéle mimo dosah normalizačních ideologů.²⁸⁹ Henkeho zákaz rozhlasové práce trval do konce normalizace, vrátit se mohl až v roce 1990. V letech 1990 – 2000 působil Henke jako šéfredaktor Československého, resp. Českého rozhlasu, v letech 1994 – 1995 byl také šéfredaktorem stanice Český rozhlas 3 – Vltava.²⁹⁰

Důkazem, že se perzekuce dotýkaly i nejlepších herců, může být příklad Rudolfa Hrušínského, o němž se podle Jiřího Horčičky proslýchalo, že v rozhlase brzy dostane zákaz.²⁹¹ Horčička proto s Hrušínským na začátku sedmdesátých let v rychlém sledu roztočil sedm dílů detektivních příběhů komisaře Maigreta.²⁹² Ačkoli Oldřich Rafaj usiloval o zákaz dokončení maigretovského projektu, Horčička jej přesvědčil o tom, že případná ztráta vynaložených financí by rozhlas poškodila ještě více, než účast nepohodlného herce.²⁹³ Po skončení natáčení byl Hrušínský okamžitě zařazen mezi nežádoucí herce, kteří do rozhlasu nesměli: „*A tím okamžikem na něj byl udělán stoptime. Sedm dílů bylo připraveno k vysílání a šlo rovnou do trezoru.*“²⁹⁴ Horčička dále dokládá, jakým způsobem se vyslovené perzekuce mohly v průběhu času mírnit: „*Pak v osmdesátých letech, kdy moudrá strana a vláda zřejmě přišly na to, že když po Chartě utáhly šroub, tak ho musí na druhé straně povolít, tím*

1966), *Proměna* (podle povídky Franze Kafky, 1967), *Sudičky* (rozhlasová hra Antonína Přídala, 1968) nebo *Zástupové* (rozhlasové oratorium podle dramatu F. X. Šaldy, 1968).

²⁸⁸ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

²⁸⁹ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 353.

²⁹⁰ Tamtéž, s. 458.

²⁹¹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 66.

²⁹² Horčička připomíná, že do jednoho dílu obsadil také Jiřinu Švorcovou, která se tak ve studiu potkala s Rudolfem Hrušínským: „*Vzpomínám, že se stala pikantní věc, když jsem dělal tu řadu Maigretů, tak jsem ji pozval na roli v jednom pokračování. Nezapomínej, že Maigreta hrál Hrušínský a ostatní obsazení bylo asi tak na jeho úrovni. A ta Jiřina přišla, viděla Rudolfa, ztvrdla a povídá: 'Cos mi to udělal?' A já na to: 'Co jsem ti udělal? Ty nechceš s panem Hrušínským hrát?' 'No, když to je takové žinantní...' Já jsem říkal: 'No ale pro něj to není žinantní situace. Já jsem mu řekl, že budeš hrát, a on s tím souhlasil. Tak v čem je problém?' Zmlkla. Konec diskuse a hrála.*“ Tamtéž, s. 69.

²⁹³ Tamtéž, s. 66.

²⁹⁴ Tamtéž.

povoláním proklouzl s celou řadou jiných herců i Hrušínský. S jedněmi jsme mohli pracovat dál, zatímco šroub se zase utáhl na jiná jména.“²⁹⁵

Důležitou skutečností byla oficiální neexistence definitivního seznamu zakázaných jmen jak z řad herců, tak autorů.²⁹⁶ Někteří herci mohli natáčet v rozhlasu, ale nemohli hrát ve filmu nebo v televizi, jiní mohli v divadle hrát pouze na oblastních scénách, nikoli v Praze apod.²⁹⁷ Obsazování jednotlivých titulů podléhalo schvalování vedoucího režiséra daného úseku, situace vedla k bizarní praxi, kdy například Stanislav Vyskočil v pozici vedoucího režisérského oddělení podepisoval seznamy obsazení raději tužkou.²⁹⁸ Vyskočil si tak počínal z obavy nad potenciální změnou v oficiálním vnímání daného umělce, jelikož pozice zakazovaných tvůrců se v čase proměňovala, někteří se postupně k práci mohli vracet, jiní naopak. Zmiňuji tyto detaily z provozní praxe proto, že se dotýkaly každodenního života obou režisérů, jejichž díla budu následně analyzovat. Jakkoli předmětem mého výzkumu je především konkrétní umělecká tvorba Jiřího Horčičky a Josefa Melče, nelze přehlížet kontextuální podmínky, jimž čelili oba umělci v dennodenním kontaktu s politickou a profesní praxí normalizačního rozhlasu.

Mezi tvůrci se informace o perzekuovaných kolezích šířila neoficiálně, nikdo však detailně neznal všechna jména politicky „závadných“ osobností, často ani příčinu jejich aktuálního zákazu a rozhodně ne dobu, na niž ideologové režimu vystavili danému umělci nebo umělkyni „distanč“. Zodpovědnost za účinkující v konkrétním pořadu nesl vedoucí režisér. V praxi tento postup znamenal, že režiséři si do svých pořadů vybírali herce, u nichž

²⁹⁵ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 66.

²⁹⁶ Jedno ze svědectví o zakazovaných hercích podává režisér Josef Červinka: „*V logickém sledu přituhování došlo tehdy i na zakazy obsazovat do rozhlasových pořadů – a samozřejmě i do rolí ve filmu a televizi – politicky nespolehlivé herce, a byla jich v Praze pěkná řádka, mezi nimi Höger, Lukavský, Voska, Hrušínský či Chramostová, a vnucování nám byli naopak pravověrní soudruzi, většinou neumětelové. Pokusil jsem se inscenovat ve Viole krásnou básnickou skladbu Ládi Fikara Kámen na hrob právě s Vlastou Chramostovou v hlavní roli, ale po třech reprízách nám to kvůli ní zakázali. Někteří méně explicitní kritici sovětského vpádu byli v partajní novořeči označováni za ‘pomýlené’. Mohli se ze svých hříchů kát. Když Hrušínský na plenární schůzi Svazu divadelních umělců skládal svou předsednickou funkci, začal s kamennou tváří sebekriticky: ‘Přiznávám, že jsem byl pomýlený,’ udělal dramatickou pauzu a všichni jsme ztuhli, ale on pokračoval: ‘... pomýlený Ústavou Československé socialistické republiky, že se můžu volně sdružovat, vyjadřovat své názory’ a tak dále. Hodně si to tenkrát pošpatnil.*“ SCHWARZ-ČERVINKA, Josef. *Trpělivě obnošené tělo*. 1. vyd. Praha: Torst, 2003, s. 131-132.

²⁹⁷ Například Eduard Cupák měl od září 1971 zákaz práce v televizi, na níž byl přitom existenčně závislý, jelikož po odchodu z Městských divadel pražských (k 31. 12. 1967) neměl stálé angažmá a televizní honoráře tvořily většinu jeho příjmů. „*A pak, po prázdninách 1971, přišlo to, co tehdy přicházelo, nikdo nevěděl přesně odkud (z vnitra? z aparátu strany? ze sekretariátu ředitele? z kanceláře šéfa dramatického vysílání?) a nikdo to nikdy neviděl černé na bílém: zákaz práce v televizi. /.../ Nesměl na obrazovku v hlavních časech, směl však nadále vystupovat v dětských pořadech.*“ ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010, s. 205.

²⁹⁸ Jan Lorman, osobní rozhovor s autorem, 19. července 2019.

předpokládali, že jejich účast zakázána nebude. Zároveň se ale režiséři pokoušeli obsazovat herce, u nichž si nebyli zákazem jistí, a čekali, zda vedoucí režisér herce schválí. Toto posouvání hranic umožnilo průběžné návraty některých herců zpět k natáčení, jiným návrat umožněn nebyl (např. režisér Josef Henke se do rozhlasu nesměl vrátit ani po podpisu Anticharty).²⁹⁹ Zákazy hercům nikdo oficiálně nevysvětloval, pouze přestali být k natáčení zváni. Marie Valtrová uvádí v biografii Rudolfa Hrušínského dopis ústředního ředitele Československého rozhlasu Jána Riška³⁰⁰ z 22. července 1971, v němž Riško vysvětluje herci důvod, proč nesmí v rozhlase vystupovat: „*Vedení Čs. rozhlasu jednoznačně orientuje program rozhlasového vysílání v souladu s politikou KSC a socialistického státu a přispívá tím k plnění závěrů XIV. sjezdu KSC. Orientuje v tomto novém a náročném programu také dramaturgii Hlavní redakce literárně dramatického vysílání. Je přirozené, že k jeho naplňování si vybírá i mezi umělci a herci v duchu socialismu angažované představitele pro hry a ostatní pořady, které vysílá.*“³⁰¹

Složitý personální systém nutně ovlivňoval kvalitu produkce, hlavní postavy běžně vytvářeli herci, jejichž umělecké dispozice by jim to v běžném konkurenčním prostředí neumožňovaly (Světla Amortová, Karel Beníško, Václav Švorc).³⁰² Tzv. černá listina, na níž figurovala jména zakazovaných řadových pracovníků, ale i předních umělců a autorů se na veřejnost dostala až v roce 1992, kdy ji publikovaly Lidové noviny: „*Z obsahu materiálů vyplývá, že seznamy byly uzavřeny v roce 1973. Během let 1971 až 1973 bylo postupně k evidenci navrženo 10 564 osob.*“³⁰³ Řadu uvedených tvořili bývalí zaměstnanci

²⁹⁹ Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

³⁰⁰ Srov. dopis ředitele Národního divadla Přemysla Kočího z 19. června 1972, v němž Kočí sděluje Hrušínskému důvody zákazu pohostinské režie v divadle Večerní Brno: „*/.../ Obecně je přece celé naší veřejnosti známa Vaše politická pasivita až do roku 1968. Využil jste v letech 1945 – 1968 všech možností na nejrůznějších úsecích naší kultury, jež Vám byly socialistickým zřízením bohaté a více než jiným poskytovány, ke svému uměleckému růstu a kumštýřské seberealizaci. Jak si máme však vysvětlit s přihlédnutím k létům 1945 – 67 Vaši intenzivní a výraznou politickou angažovanost ve prospěch pravičácké a antisocialistické politiky v letech 1968 a 1969 i Vaše chování do dnešního dne? Od prohlášení 2 000 slov, které jste zřejmě z hlubokého přesvědčení podepsal a jež je zcela oficiálně charakterizováno jako kontrarevoluční výzva, jste se například dodnes nedistancoval. Za dobu tří let jste se ani jednou nepokusil veřejně vystoupit a vyvrátit všechny ty nesmyslné řeči o Vaší politické a existenční diskriminaci a perzekuci v Národním divadle, o nichž přece jistě víte, že ve veřejnosti kolují.*“ VALTROVÁ, Marie. *Kronika rodu Hrušínských*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994, s. 253.

³⁰¹ Tamtéž, s. 255-256.

³⁰² „*Po jistou dobu se projevoval 'odstředivý' efekt – obsazení do stejných inscenací, ve kterých hráli tito 'angažovaní' herci, odmítali ti, kteří s těmito herci nechtěli mít nic společného. Tato pasivní resistance však postupem doby slábla, až vymizela, bojkot prorežimně angažovaných herců pomínil stejně jako bojkot her ruských či sovětských a her autorů dalších zemí socialistického bloku.*“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 373.

³⁰³ Tamtéž, s. 357.

rozhlasu, např. Josef Branžovský, Karel Lánský, Jiří Lederer, Arnošt Lustig, František Pavlíček, Jan Petránek, Vladimír Příkazský, Ludvík Vaculík.³⁰⁴

Příznačným rysem normalizační dramaturgie bylo naprosté ignorování soudobé či moderní světové i české literatury, jejíž jádro tvořili režimně nepřijatelní spisovatelé zapovězených témat (Alexander Solženicyn, Albert Camus, Samuel Beckett, George Orwell, Václav Havel, Pavel Kohout, Ivan Klíma, Josef Topol ad.). Podobně jako existovalo množství zakazovaných autorů a látek, etablovala se skupina vyložené konformistických spisovatelů, jejichž uvádění naopak patřilo k základům dramaturgického dogmatismu: „*Příslušnou daní normalizačnímu období jsou četné rozhlasové adaptace děl Jana Kozáka, Donáta Šajnera, Bohumila Říhy, Václava Honse, Bohumila Nohejla, ale také Antonína Zápotockého aj.*“³⁰⁵

Rozhodujícími postavami realizace rozhlasového díla se v režimně poplatné době stali dramaturgové. Jejich význam spočíval v nalezení vhodné látky, která projde cenzurním řízením, ale také v uměleckém zpracování předlohy, jež následně režisérovi umožní hodnotnější tvořivou práci. V rozhlasu se již v šedesátých letech etablovalo několik vyhraněných dramaturgických osobností, jejichž erudice a umělecké schopnosti iniciovaly řadu vrcholných uměleckých projektů šedesátých let v oblasti původní rozhlasové hry i v žánrech dramatizací epiky, lyriky či dramatu. Klíčovými dramaturgy byli v šedesátých letech především Jaroslava Strejčková a Jaromír Ptáček (od r. 1962 vedoucí dramaturg), postupně se ve výrazné osobnosti profilovali také Josef Hlavnička nebo literární redaktori Rudolf Matys a Václav Daněk.³⁰⁶

Angažmá Jaromíra Ptáčka zásadně poznamenaly zmiňované čistky. Přestože pro rozhlas pracoval i v normalizačním období, jeho práce vycházely pod pseudonymy či krycími jmény. Ptáček se musel podílet na některých režimních úlitbách, místo experimentování s rozhlasovou hrou, jimž vynikal od přelomu padesátých a šedesátých let, spolupracoval s redakcí vysílání pro děti a mládež. Nechvalně proslulým symbolem

³⁰⁴ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 395.

³⁰⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 88.

³⁰⁶ Jiří Horčíčka v souvislosti s Jaroslavou Strejčkovou poznamenává, že právě dramaturgové do rozhlasu přiváděli autory, kteří dosud s rozhlasem nepracovali: „*To byla ta vlna od počátku šedesátých let, kdy na tom systematicky pracovala. Ona se zmocnila Aškenazyho a dalších... Ale nebyla to jenom ona. Třeba Uhdeho a Vyskočila přivedl Jaromír Ptáček.*“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 54.

ideologické tvorby se stal seriál *Jak se máte, Vondrovi?*, který vznikl od roku 1975³⁰⁷ s Jiřinou Švorcovou, Karlem Urbánkem, Slávkou Hozovou a Markem Ebenem v hlavních rolích.³⁰⁸ Základní schéma seriálu připravili scenáristé Jiří Marek a Jan Otčenášek, dramaturgyní prvních dvaceti dílů byla Jaroslava Strejčková. Na jednotlivých dílech se v průběhu let díky tzv. pokrývačům podílela také řada zakazovaných autorů: např. Pavel Landovský, jehož scénář byl zaštitěn Alexem Koenigsmarkem.³⁰⁹ Seriál se navzdory svému zřetelně normalizačnímu pojetí těšil značné posluchačské oblibě, ještě v roce 1987 vykazoval průměrnou poslechovost dva a půl milionu posluchačů.³¹⁰ Natáčení seriálu skončilo v roce 1989, celkem vzniklo 730 dílů.

Další morální a umělecké škody napáchala likvidace některých roztočených inscenací i již dokončených pořadů. Natáčení Melčovy a Ptáčkovy dvanáctidílné úpravy Šolochovova *Tichého Donu* (1970-71) bylo přerušeno po pátém dílu, Henkeho inscenaci *Malba na dřevě*³¹¹ (1966) podle Ingmara Bergmana smazali normalizátoři z archivu, stejně jako Horčičkovu inscenaci hry Arnošta Lustiga *Pražské křižovatky* (1965) nebo jako groteskní persifláž Camusova sisyfovského mýtu *Sisyfos na prázdninách* (1967), kterou podle scénáře Rudolfa Matyše natočila Alena Adamcová. „Programové fondy byly podrobeny důkladné revizi obsahu z hlediska ideové, umělecké a politické 'nezávadnosti'. Řada hodnotných snímků byla pro 'ideovou závadnost' vyloučena z vysílání, některé byly dokonce smazány.“³¹²

Proměna umělecké dramaturgie probíhala pozvolným tempem, mimo jiné i proto, že se z pohledu normalizačního vedení nejednalo o klíčovou oblast rozhlasového vysílání, tou bylo primárně domácí a zahraniční zpravodajství a publicistika. „Provedení zásadních změn na úseku umělecké rozhlasové tvorby bylo pro nové vedení značně komplikovaným úkolem vzhledem k rozsahu i situaci, která vládla v kulturní sféře, s níž byl Československý rozhlas

³⁰⁷ Úvodní díl seriálu měl premiéru 25. prosince 1975 v 15:30 na stanici Praha. Viz JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 373.

³⁰⁸ Ostrou kritiku seriálu i další ideologicky exponované normalizační produkce formuloval ve své knize *Radiojournal v ko(s)mickém věku* Jan Lopatka. Viz LOPATKA, Jan. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. 2. vyd. Praha: Inverze, 1993.

³⁰⁹ Později upadl také Koenigsmark v nemilost a sám další díly publikoval pod jménem Josef Kučera. JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 374.

³¹⁰ KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010, s. 237.

³¹¹ Souvislosti zničené a po takřka čtyřiceti letech znovu natočené *Malby na dřevě* jsme s Andreou Hanáčkovou detailněji reflektovali ve studii o českých rozhlasových inscenacích Bergmanových děl. Viz HANÁČKOVÁ, Andrea a BOJDA, Tomáš. *Silent Bergman Full of Words*. In STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2019, roč. 22, č. 1, s. 48-50.

³¹² JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 65.

v těsném sepětí. Proto si nové vedení dalo za úkol v první fázi docílit nikoli zásadního obratu v dramaturgii, ale pouze zabránit tomu, aby umělecké úseky mohly 'negativně působit' na normalizační aktivity a 'paralyzovat vliv pravice'.³¹³ Pro splnění tohoto úkolu vznikaly ideologicky podmíněné pořady, jejichž znakem byla přísná realističnost, okázalý odklon od jakékoli i zdánlivé inspirace poetikou šedesátých let: ta byla označována za nežádoucí formalismus.³¹⁴ V praxi však tato situace znamenala také předěl mezi předchozí původní tvorbou a obdobím následného vzmachu dramatizační produkce. Tento vzmach ovšem nepřicházel okamžitě, dramaturgie klasické literatury byly natáčeny především pro prověřenou kvalitu literárních látek, až postupem času tvůrci odhalovali výrazný inscenační potenciál, který dramatizační dramaturgie poskytovala.

Dramaturgie však rozhodně nejsou objevem normalizační dramaturgie, do repertoáru rozhlasu patřily už od třicátých let.³¹⁵ V šedesátých letech, tedy v období spojeném především s původní rozhlasovou tvorbou, natočil režisér Jaromír Pleskot rozhlasovou inscenaci *Anny Kareninové* (1967) podle L. N. Tolstého, ještě o rok dříve Josef Henke *Bílé noci* podle F. M. Dostojevského (1966) a Josef Červinka inscenaci *Oblomova* (1966) podle I. A. Gončarova. Nárůst dramaturgie v normalizačním období přinesl řadu nahrávek nestejných kvalit, uvádím alespoň některé: Jiří Roll natočil v roce 1974 dvoudílnou dramaturgiu Gončarovova románu *Strž*; Olga Valentová nastudovala ve vlastních dramaturgiích dvanáctidílné četby z Turgeněvových *Lovcových zápisků* (1978) a *Potopy* (1979) podle Henryka Sienkiewicze; Alena Adamcová realizovala v roce 1983 šestidílnou stereofonní úpravu *Tarase Bulby* podle N. V. Gogola; Josef Červinka režíroval rozhlasovou inscenaci *Kdo pozvedne aspoň hlas?* (1977) podle Josepha Hellera (rozhlasová úprava Jaromír Ptáček), později také *Canterburské povídky* Geoffreyho Chaucera (1984) v dramaturgiu Jaroslavy Strejčkové. Zejména Adamcové režie bývaly nazírány jako

³¹³ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 40.

³¹⁴ Viz komentář Rudolfa Matyse: „Příznačný pro původní dramaturgiu sedmdesátých let byl jednak příliv rychlokvašných autorů třetího nálevu (zejména na jejich počátku) a po celé dvacetiletí znovu pro totalitu typický, až paranoický odpor k rozhlasové metafoře, k symbolům a podobenstvím otevírajícím skutečnost do úředně nekontrolovatelných svobodných potencialit, tedy strach z jinotajů. Očekával se a favorizoval bezbarvý průměr: převažovaly tedy formálně nevynalézavé hry s prvoplánově a šablonovitě prokreslenými figurami, které neodkazovaly k ničemu hlubšímu. Teprve v průběhu osmdesátých let se situace začala lepšit, třebaže každý pokus o překonání této tristní normy (samozřejmě i ony byly!) hraničil s rizikem průšvihů pro každého jen trochu odvážnějšího dramaturga.“ MATYS, Rudolf. Slova v éteru. *Rozhlas – drama – literatura*. Host. 2006, roč. 22, č. 3, s. 34.

³¹⁵ Podrobnou historiograficko-dramaturgickou reflexi uvádění rozhlasových úprav ruských autorů publikovala Alena Štěrbová. Viz ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublnský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 53-60.

kvalitativně nejbližší vrcholným projektům Jiřího Horčičky a Josefa Melče.³¹⁶ Na přípravě látek z ruské literatury kromě Jaroslavy a Jana Strejčkových často spolupracovala rusistka Anna Smetanová, která mimo jiné pro Josefa Melče připravila Dostojevského *Zločin a trest* (1981) a *Uražené a ponížené* (1989).

Zatímco jmenované inscenace a četby významných světových autorů patří ke kvalitativní špičce normalizační produkce, opak platí pro vynucené nahrávky sovětských autorů, jejichž díla byla do dramaturgického plánu vřazována pouze z důvodů ideologické konformity. Nejednalo se přitom pouze o prozaické texty, ale také dramata: „*V normalizační éře let sedmdesátých a osmdesátých, kdy byla rozhlasová dramaturgie nesmyslně oklešťována, se do vysílání musí složitě prosazovat i divadelní tvorba sovětských autorů Alexandra Vampilova (Starší syn, 1975; Červnové loučení, 1976 – v obou případech v režii Josefa Melče), Alexandra Gelmana (Kdo je pro, 1976, režie Jiří Horčička) a Vasilije Šukšina (Červená kalina, 1978, režie Oto Ševčík). Obdobně jako za německé okupace, kdy rozhlasoví tvůrci hledali východisko u německých klasiků, se nyní dramaturgie obrací ke klasice ruské (nové konkretizace her Čechovových, Gogolových, Gorkého, Ostrovského) a citové útočiště hledá u klasiky české.*“³¹⁷ Zásadní kvalitativní rozdíly jednotlivých produkcí symbolizuje střetávání tvůrců s předlohami různé úrovně. Dramaturgický kontrast vytváří propagandistická tvorba s inscenováním literárně hodnotných předloh, na nichž režiséři ověřovali nové tvůrčí postupy a hercům poskytovali výraznější interpretační příležitosti.

Dramaturgie – režie

Alena Štěrbová konstatuje, že důležitým nástrojem k dramaturgickému úniku se pro tvůrce stala stereofonní metoda, pomocí níž natáčeli kompozičně složitější látky. Inscenační prioritou přitom nebyl ideologický akcent, ale umělecké zpracování, prohlubování možností auditivní řeči. Díky stereofonní metodě se inscenace více obracely k technologii práce, než k ideové linii: „*Normalizaci alespoň částečně takto vzdorují rozhlasoví tvůrci, kterým stále ještě jde o uměleckou inscenační produkci, i když se dramaturgicky vyhýbají zásadním konfliktům s jednoznačně komunisticky orientovaným vedením Československého rozhlasu.*“³¹⁸ Štěrbová vzápětí uvádí některé stěžejní nahrávky, které do této kategorie patří,

³¹⁶ Hana Kofránková (30. září 2017), Rudolf Matys (19. července 2019), osobní rozhovory s autorem.

³¹⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 74.

³¹⁸ Tamtéž, s. 88.

jako dvě úpravy děl Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (režie Jiří Horčička, 1985) a *Občan Brych* (režie Alena Adamcová, 1988), Čapkova *Továrna na Absolutno* (režie Jiří Horčička, 1989), *Zlatá reneta* (režie Hana Kofránková, 1989) podle Františka Hrubína ad.

Vedoucím režisérského oddělení se v roce 1974 stal Stanislav Vyskočil (až do r. 1978), po něm nastoupil Karel Linc (1978 – 1980), následně Jan Lorman. Soubor režisérů tvořili Jiří Horčička, Josef Melč, Josef Červinka, Alena Adamcová, Jana Bezdíčková, Hana Kofránková, Olga Valentová, Markéta Jahodová, Jana Klimentová, Petr Adler, Vladimír Tomeš, Michal Pavlík, Jan Tůma a Pavel Linhart (v počátku sedmdesátých let externě ještě Miloslav Jareš, příležitostně také Josef Hajdučík). Literárně-dramatické pořady natáčeli také režiséři působící v oblasti vysílání pro děti a mládež, především Karel Weinlich a Jan Berger.³¹⁹ Režiséři pracovali nejčastěji na nevýrazných látkách, zpravidla ideologického ražení; většina z inscenací je dnes zapomenuta. V dramaturgii převažovaly politicky nezávadné žánry a autoři, jejichž texty neskýtaly žádné politické „nebezpečí“: „*Z vysílání se začala vytrácet témata, která byla natočena v šedesátých letech a která mohla ohrozit ideologii, jež se tu po osmašedesátém vytvářela. /.../ Potom mizely hry, které zdůrazňovaly individualitu. Oni se snažili sešroubovat lidi do určitých schémat.*“³²⁰ Jiří Horčička musel vlastní tvůrčí intence přizpůsobit nabídce látek, jež nemohly tematicky vybočit z vymezeného schematismu. Horčička přitom v letech 1960 – 1970 zastával pozici šéfrežiséra, v období 1965 – 1969 byl předsedou rozhlasové sekce Svazu českých divadelních umělců a získal během šedesátých let třikrát cenu na prestižním mezinárodním festivalu Prix Italia. Přestože byl Horčička v rámci prověrek zbaven šéfrežisérského místa, mohl v rozhlase zůstat alespoň jako řadový režisér.³²¹

Podobně v rozhlase setrval také Josef Melč, ačkoli nikdy ve straně nebyl, a natáčel inscenace nekonformní, umělecké a stylizované, tedy opak propagandistické tvorby. Často iracionální rozhodování stranického vedení sehrálo roli i v systému výpovědí, neboť rozhlas se přece jen nemohl zbavit všech kvalitních tvůrců.³²² Konkurenceschopnost původní

³¹⁹ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 382-383.

³²⁰ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 66.

³²¹ Horčička normalizační situaci komentuje takto: „*První nápor byl krutý, ten byl tvrdý. Koukalo se, co to udělá. Já jsem klidně vyklidil stůl a židli a šel jsem dělat režiséra drobnějších pořadů. Mezitím se stávaly i věci podivuhodné. Například Nataša Tanská napsala hru *Hodina angličtiny* a ta hra byla napsaná pro Jiřinu Švorcovou. No a Jiřina Švorcová si vymínila, abych ji režíroval já, člověk politicky neupotřebitelný! Byla to doba neuvěřitelných protikladů, které si dodneška neumím vysvětlit.*“ Tamtéž, s. 69.

³²² Rudolf Matys upozorňuje na rozdíl mezi vyškrtnutím, tzn. zrušením členství, a vyloučením ze strany. Zatímco lidé pouze vyškrtnutí (např. pro pasivitu, dočasné „pomýlení“, nedostatečné angažování apod.)

produkce ovšem rapidně klesala. Československý rozhlas se přestal účastnit mezinárodních soutěží, „od roku 1971 se výměna textů uskutečňovala pouze s rozhlasem socialistických zemí.“³²³ Přerušeny tak byly mimo jiné vazby na moderní zahraniční tvorbu a náměty. Stagnaci ještě umocňovala jak trvalá nepřítomnost fyzická (emigrace), tak pracovní zákazy českých progresivních autorů, kteří své hry nesměli uvádět.³²⁴

Horčička i Melč pracovali pod dozorem, avšak setrvale usilovali o postupné nalézání tvůrčích cest prostřednictvím látek, které nabízely možnosti hodnotnějšího inscenačního výsledku. Časem oba nalézali dramaturgické skuliny, zejména v adaptacích klasických literárních děl. Procesní komplikace, které provázely udržení si místa v rozhlasu, přibližuje Jiří Horčička: „*K soukromému rozhovoru mě pozval tehdejší ústřední ředitel Československého rozhlasu Bohuslav Chňoupek a mezi čtyřma očima mi řekl, že jsem vyloučen ze strany. Řekl: 'Budeš zbaven šéfredižérské funkce, s tím počítej, ale pracovat tady budeš dál.'* Takže mi dal nebo tlumočil určitou záruku. Zůstal jsem jako režisér nejvyšší kategorie, ale úkoly se dost zredukovaly. Nicméně bez práce jsem nebyl. Udělali to elegantně, nevyhodili mě, ale zrušili funkci, čímž jsem vypadl ze hry. Škrtli šéf a zůstal jsem režisér. Ptal jsem se Chňoupka: 'Ale co budu režírovat?' A on: 'Já tě ujišťuju, že to nebudou špatné věci.' Tak a teď se v tom vyznej.“³²⁵ Horčičkova situace byla složitější než Melčova, jelikož Melč nebyl straník a nezastával žádnou oficiální funkci. Svým založením navíc odporoval představě o potenciálním nástroji režimu, jeho povaha i umělecké priority neskýtaly možnost získání k aktivní angažované „službě“, postupně se stal prakticky nevšímaným a mocensky lhostejným.³²⁶ Oba režiséři, přes odlišné půdorysy tvůrčího zázemí, spoléhali především na dramaturgii, která zajišťovala látky k inscenování. Zatímco Horčička dlouhodobě pracoval v tvůrčím tandemu s Jaroslavou Strejčkovou (také ona podléhala po prověrkách zvýšenému

zpravidla v Československém rozhlasu zůstali, vyloučení ze strany většinou znamenalo ztrátu zaměstnání (za tzv. antisocialistické názory, angažmá a významnější funkce v „dubčekovských“ strukturách, za přímou účast na srpnovém vysílání, radikální vyjadřování odporu vůči okupaci apod.). Jiří Horčička tak patřil k naprostým výjimkám. Ačkoli byl zbaven šéfredižérské pozice, kterou zastával v období pražského jara, mohl v rozhlasu zůstat i za normalizace, byť především v prvních letech tohoto období získával jen umělecky méně významná pracovní zadání. Mírnějšími tresty než vyloučení nebo vyškrtnutí byly důtka, resp. důtka s výstrahou. Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

³²³ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 372.

³²⁴ Viz komentář Jiřího Horčičky: „*Je škoda, že kontakty, které v šedesátých letech rozhlas navázal s řadou mezinárodních organizací – byli jsme tehdy váženými členy rozhlasového společenství a všechny renomované firmy si kladly za čest s námi spolupracovat – byly po osmašedesátém roce zpřetrhány a naše rozhlasové umění ztratilo mezinárodní rezonanci.*“ In PRAŽAN, Bronislav. Jiří Horčička: Vždy jsem měl rád určitost. In *Týdeník Rozhlas*, 21/2003.

³²⁵ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 68.

³²⁶ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

dohledu), Melčovi spolupracovníci se střídali: Jaromír Ptáček³²⁷, Rudolf Matys, Ivan Škapa, Josef Hlavnička, Anna Smetanová, Dagmar Jaklová, Jaroslava a Jan Strejčkovi, Pavel Minks.

Horčička s Melčem přijímali hry a dramaturgie střídavě z produkce Oddělení rozhlasových her i Literární redakce (dramatizované četby na pokračování). Tyto práce se lišily ve způsobu natáčení, ale také ve stopáži titulů. Zatímco v případě dramaturgií a her nebyl časový rámeček pořadů striktně vymezen, dramatizovaná četba měla pevnou stopáž 29 minut; dramaturgie, pokud byly delší, se ovšem vyskytovaly také v rámci cyklu *Schůzky s literaturou* (stopáž 59 minut).³²⁸ Konkrétní látky se k režisérům dostaly po předchozím schválení od dramaturgů, režijní práce proto zpravidla nebyla schvalovacími orgány napadána. V praxi tento postup znamenal, že odpovědný redaktor/dramaturg si každou nahrávku musel poslechnout celou a pro vysílání ji schválit. Běžnou praxí byly pravidelné společné poslechy dramaturgů.³²⁹ Omezení se týkala autorů předloh, dramaturgů i obsazení; zodpovědnými osobami byli dramaturgové. Jiří Horčička dodává: „*U nich došlo k první selekci. Já jsem to tak nepociťoval, protože ke mně se dostaly jen věci, které prošly tímhle sítem.*“³³⁰ Případné škrty a zákazy platily rovněž již ve fázi dramaturgické: „*Když dramaturg přijal a předal hru, tak to znamenalo, že byla prověřená. Já jsem nemusel bojovat za text, tuhle bitvu vedl někdo jiný, od toho nebyl režisér.*“³³¹

Vidíme, že vliv dramaturgie na režijní tvorbu byl značný již ve fázi výběru látky, ale také v metodě zpracování, která počítala s příslušnou realizací. Jednotlivé tituly režiséři získávali podle dlouhodobých režijních profilací i tvůrčích plánů. Jiří Horčička natáčel „velká plátna“, rozsáhlé epické projekty obnášející náročnou stereofonickou koncepci; Josef Melč se režijně soustředil na duchovní témata, expresivní, psychologické a lyrické texty a často také poezii. Pokud se v chystané produkci objevila ideologická „trhlina“, zpravidla to nebyl

³²⁷ Osud Jaromíra Ptáčka symbolizuje pracovní obtíže, s nimiž se zaměstnanci Čs. rozhlasu museli po srpnu 1968 potýkat: „*Ze zahraniční cesty, kde Jaromíra Ptáčka zastihla zpráva o podpisu smlouvy legalizující pobyt sovětských vojsk, odeslal vedení rozhlasu do Prahy dopis, v němž oznámil vystoupení z KSČ. Vrátil se do Československa a dostal výpověď z rozhlasu. Nepřijal ji. Narůstající osobní napětí v rozhlase vyústilo mj. v otevřený konflikt mezi Ptáčkem a normalizačním vedením redakce. V předtuše dalšího zhoršení situace zvolil tehdy obvyklý způsob řešení, zdravotní neschopnost (za pomoci přátel získal potvrzení o recidivě tuberkulózy), a nechal se na několik měsíců hospitalizovat v sanatoriu na Buchtově kopci nedaleko Sněžného. Zde přečkal období prvních čistek v Československém rozhlase, takže se mohl na podzim 1970 jako 'vyškrtnutý' člen strany vrátit do zaměstnání. Budoucí zklamání a hořkost z nenaplněných možností klíčí zřejmě v tomto období, v letech 1968 – 1970.*“ PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 317.

³²⁸ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

³²⁹ Jan Lorman, osobní rozhovor s autorem, 19. července 2019.

³³⁰ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 70.

³³¹ Tamtéž, s. 74.

režisér, kdo situaci řešil s nadřízenými orgány: „*Co se dalo dál, to bylo mezi dramaturgem, šéfdramaturgem a vedením rozhlasu. Já nebyl zván k žádné konzultaci nebo k tomu, abych o té věci něco vypovídal. Mě se to vážně netýkalo. Dostal jsem zadanou práci a jako práci jsem ji odvedl. Teprve potom, když to bylo natočeno, při poslechu zjistili, že tam jsou prý určité nebezpečné věci. Ale to už bylo i v šedesátých letech, třeba u Uhdeho Výběrčího. Toho jsem natočil, všechno bylo schváleno, ale ústřední ředitel to nedovolil reprízovat.*“³³²

Dramaturgické týmy Oddělení rozhlasových her a Literární redakce odlišovalo úvazkem dané pracovní vymezení: dramaturgové Literární redakce byli orientováni na konkrétní jazykové a žánrové oblasti – např. profilace Václava Daňka³³³ spočívala především v oblasti ruské poezie, z níž také překládal (Alexandr Blok, Sergej Jesenin); Rudolf Matys se zabýval zejména českou poezií (Vladimír Holan, František Hrubín, Ivan Diviš). Dramaturgické ukotvení se však tvůrci pokoušeli překračovat a vysílání co nejvíce obohacovat o další modernistické autory.³³⁴ Součástí praxe byla široká síť kontaktů, kterou dramaturgové udržovali s předními autory a překladateli. Především díky dramaturgickému úsilí Daňka a Matyse spolupracovali s Literární redakcí také za normalizace umlčování tvůrci (Josef Hiršal, Ludvík Kundera, Jan Zábřana), jejichž díla se do vysílání dostávala pod jmény tzv. pokrývačů.³³⁵ Práce s předními překladateli byla zásadní pro udržování styku s moderní literaturou, Daněk s Matysem spolupracovali s překladateli jako Jiří Kolář, Emanuel Frynta, Zdeněk Urbánek, Jan Vladislav nebo Jindřich Pokorný. Dramaturgové tak – často se značnou osobní odvahou a za cenu vlastního profesního ohrožení – čelili normalizačnímu útlaku. Kromě Václava Daňka a Rudolfa Matyse v Literární redakci působili dramaturgové Václav Cibula, Dagmar Hubená, Jan Kuneš,

³³² VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 75.

³³³ Václav Daněk byl v letech 1989-1991 předsedou komise pro rehabilitaci rozhlasových pracovníků. JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 379.

³³⁴ Rudolf Matys podotýká, že si Literární redakce v průběhu normalizace udržela přijatelný tvůrčí standard, ačkoli v jejím vedení stáli nekompetentní lidé: „*Osmičlenná redakce měla věru 'nesystémové' štěstí i v tom, že byla oslabena jen o jeden exil (Viola Fischerová) a jediný vyhazov (Jindřich Pokorný) a že se v jejím čele střídali spíše bizarní diletanty (jeden [Jiří Souček – pozn. T. B.] neměl obzvlášť rád 'toho Rimbudu a Frlajna') a relativní liberálové než skutečně nebezpeční sekýráři. Výsledkem byl poměrně slušný standard produkce (úlitby sice byly, ale zhruba osmdesát procent pořadů natočených v onom dvacetiletí je reprízovatelných i dnes).*“ MATYS, Rudolf. Slova v éteru. *Rozhlas – drama – literatura*. *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 38.

³³⁵ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*.

1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 84.

Stanislav Neubert, Jana Kopecká (v letech 1978 – 1990 vedoucí Literární redakce), Marie Kábrtová, Dagmar Jaklová, Bohumíra Preussová a Yveta Pavlíková.³³⁶

Dramaturgové Oddělení rozhlasových her neměli v pracovní smlouvě vymezenou přesnou tvůrčí profilaci, každý dramaturg reprezentoval svébytnou uměleckou orientaci a poetiku. Jaroslava Strejčková představovala širokospektrální tvůrčí osobnost, která od šedesátých let udržovala kontakty s řadou progresivních autorů, za normalizace však vlastní práci zacílila především na dramaturgii klasické literatury. Josef Hlavnička připravoval látky opírající se o nadčasové, historické kontexty; pod jmény „pokrývačů“ rovněž uváděl hry zakazovaných autorů jako František Pavlíček.³³⁷ Josef Melč uvedl, že natočil v Hlavničkově dramaturgii asi osm inscenací Pavlíčkových her, přičemž autor vždy musel být uveden pod krycím jménem a dramaturg s režisérem úzkostlivě hlídali, aby nikdo jiný jméno skutečného autora neznal.³³⁸ Z hlediska kvantity byla výrazně produktivnější Literární redakce, jejíž dramaturgové čerpali z mnohem širší literární perspektivy a kromě rozsáhlejších projektů, jako byly dramaturgované četby na pokračování, produkovali také literární pásma, výroční medailony a další krátké pořady, pravidelné cykly atd. Hojně také pracovali se specializovanými externisty.

Dramaturgie Oddělení rozhlasových her se soustředila především na inscenačně náročnější pořady, jejichž realizace zabírala více času a vyžadovala více natáčecích frekvencí. Toto rozlišení však zdaleka nemuselo znamenat automatický kvalitativní rozdíl, řada literárních pořadů převyšovala zejména konjunkturální původní tvorbu rozhlasových her. Obecně lze říci, že se dramaturgie vyznačovala výrazně nestejnorodou produkcí různých obsahových i formálních kvalit. Kromě vyloženě propagandistické produkce (Lumír Dvořák: *Klíč k milionům*, 1977; Vlastimil Brtěk: *Hlídky únorové noci*, 1978; Stanislav Vyskočil: *A roztála zima v zatáté pěsti...*, 1978) příležitostně vznikaly také umělecky hodnotnější hry autorů jako Jiří Hubač, Jiří Šotola, Zdeněk Mahler, František Nepil či Jiří Just; pod jmény „pokrývačů“ se v rozhlase objevovala i tvorba autorů jako Milan Uhde, Josef Balvín, Karel Tachovský nebo Miloň Čepelka.³³⁹ Dramaturgický tým Oddělení rozhlasových her tvořil kolektiv vedený vedoucím dramaturgem Vladimírem Remešem, od roku 1977 nahradil

³³⁶ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 379.

³³⁷ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 43.

³³⁸ Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

³³⁹ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 376-377.

Remeše ve funkci Vlastimil Brtěk (do r. 1984). Mezi kmenové dramaturgy patřili Jaroslava Strejčková, Jaromír Ptáček, Josef Hlavnička, Ivan Chrz, Zuzana Kočová, Vladimír Gromov, Pavel Minks, Jiří Hubička (vedoucí dramaturg 1984 – 1989), Ivan Škapa, Jiří Souček a Jiřina Vavřinová.³⁴⁰

Individuální kvalita zejména některých režisérů a dramaturgů (i herců) zapříčinila, že i v politicky komplikovaných dobách v Čs. rozhlasu vznikaly inscenace umělecky nadčasové. Důležitým aspektem umělecké úrovně byla účast špičkových herců, kteří v rozhlasu pracovali rádi, neboť měli možnost účinkovat v inscenacích a četbách, jež divadla neuváděla. Vznik náročnějších inscenací a literárních pořadů však souvisel výhradně s osobnostním vkladem tvůrců, nevycházel z centrálního dramaturgického plánu, ani z požadavků vedení. Úkolem rozhlasu bylo především sloužit ideologické doktríně socialismu: „*Tím, že vedoucí funkce v rozhlasu byly svěřeny 'spolehlivým členům strany', byly dány základní předpoklady pro to, aby rozhlas jako důležitý nástroj masové informace a propagandy sloužil zájmům komunistické strany.*“³⁴¹

Přes tyto oficiální cíle přetrvávaly i v dobách nejužší normalizace některé trendy, jež vešly v praxi ještě v šedesátých letech. Jiří Horčička tehdy jako šéfrežisér prosadil systém odměňování režisérů a diferenciaci uměleckých pořadů podle stanovené struktury náročnosti natáčení: pořady se v interním rozhlasovém provozu označovaly stupni od jedné do pěti, přičemž 1 znamenalo nejméně náročné, 5 nejnáročnější natáčení. Tato škála měla hierarchizovat uměleckou rozhlasovou produkci a zabránit čerpání peněz podle počtu hodin natáčení, které platilo dosud. Do nejvyšší kategorie označené 5 patřila většina uměleckých pořadů Jiřího Horčičky i Josefa Melče: jednalo se o zvláště náročná natáčení zvukově výpravných inscenací, rozhlasových oratorií, dramatizací epiky. Stupeň 1 označoval například krátké pětiminutové medailony a další nízkonákladové miniatury.³⁴² Hodnocení pořadů probíhalo každý měsíc; návrh redakce schvaloval zvláštní nadřízený zmocněnec. Rudolf Matys podotýká, že režisér, který během měsíce natáčel pouze pořady stupně 1, musel produkovat přibližně trojnásobné až čtyřnásobné množství pořadů, aby se jeho práce

³⁴⁰ Kolektiv dramaturgů se během normalizace proměňoval; Jaromír Ptáček, Vladimír Gromov a Ivan Chrz přešli v roce 1977 do redakce rozhlasových seriálů, Zuzana Kočová a Jiřina Vavřinová odešly do důchodu, v osmdesátých letech do rozhlasu nastoupili mimo jiné dramaturgové Jan Vedral a Hynek Pekárek. JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 375.

³⁴¹ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlasu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 58.

³⁴² Rudolf Matys (2. července 2019), Jan Lorman (19. července 2019), osobní rozhovory s autorem.

vyrovnala činnosti kolegy, který natáčel jediný, zato velmi náročný pořad vysoké umělecké úrovně s výrazně vyšším počtem natáčecích frekvencí.³⁴³

Obecně lze říci, že umělecké tendence režisérů v normalizačním období narážely na restriktce dramaturgie, zároveň však umělecký růst a rozvoj režijní práce mohl být umožněn právě jen díky dramaturgii. Typickým znakem období se dnes jeví nestejnost umělecké produkce. Na jedné straně vznikaly agitační seriály a budovatelské pořady i adaptace socialistických autorů, současně však také některé ambiciózní stereofonní inscenace vycházející z předloh předních světových spisovatelů. Mezi režiséry vynikali především Jiří Horčíčka a Josef Melč, kteří specifickým způsobem emancipovali žánr rozhlasové dramaturgie prózy a vytvořili několik zásadních inscenací tohoto žánru.

Shrnutí

Nástup normalizace ukončil v Československém rozhlasu předchozí progresivní linii natáčení původních rozhlasových her, jež se etablovala v šedesátých letech. Personální čistky a perzekuce mnoha autorů, dramaturgů či herců zapříčinily pokles umělecké produkce. Řada tvůrců musela po prověrkách rozhlas opustit, na jejich místo nastoupili často neprofesionální řadoví zaměstnanci či úplní amatéři. Uměleckých redakcí se změny dotkly zdánlivě méně než oblasti zpravodajství nebo publicistiky, také zde ovšem došlo k výrazné personální proměně. Odklonem od progresivní původní rozhlasové hry šedesátých let a experimentální tvorby se dramaturgie vrátila k socialistické estetice padesátých let. Tento odklon od předchozí moderní tvorby však postupně vyrovnávali někteří režiséři a dramaturgové, jejichž tvůrčí snahy se nejvíce projevíly v dramaturgické dramaturgii. Nástup dramaturgické dramaturgie nebyl okamžitý ani přímočarý, žánr se prosazoval spíše pozvolně. Stejně tak je nutné konstatovat, že přes etablování dramaturgické dramaturgie tato dramaturgická linie automaticky nenahradila veškerou produkci socialistických témat a her. Ty se vysílaly i nadále, proměňoval se pouze poměr těchto nahrávek, jejich význam a stále očividnější rozdíl v uměleckém zpracování. Režiséři objevili způsob tvorby, která má uměleckou hodnotu a zároveň není režijní úlitbou. Výhody žánru spočívaly v kvalitě prověřených literárních předloh, rozhlasové svébytnosti dramaturgických úprav i široké interpretační škále, jež v dramaturgických získali herci.³⁴⁴

³⁴³ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

³⁴⁴ Srov. komentář Rudolfa Matyše: „Značnou úroveň si však i v této době udržovaly například rozhlasové prezentace klasických dramatických (i literárních) textů, přesvědčivě zejména ve své režijní a interpretační

Zejména v dílech Jiřího Horčičky a Josefa Melče tak vznikly inscenace a dramatinované četby, které významně ovlivnily estetiku rozhlasové inscenace a určovaly inscenační směřování dalších tvůrců.

Jednotlivé pořady podléhaly schvalování vedoucího režiséra, který dohlížel na obsazování herců a naplňování klíčových dramaturgických linií. Za ideologickou nezávadnost látek zodpovídali dramaturgové, jejich práce byla východiskem pro režiséry. Míra normalizačního tlaku se v některých časových údobích pozvolna uvolňovala; tituly, které by byly ještě v počátcích sedmdesátých let nemyslitelné, se do dramaturgie dostávaly postupně.³⁴⁵ Většina tvůrců musela vlastní závažnější tvorbu vyvažovat účastí na politicky konformních látkách, propagandistických pořadech. Inscenační směřování šedesátých let normalizace zpřetrhala, díky tvorbě výrazných uměleckých osobností přesto vznikla i ve sledovaném dvacetiletí řada profilových titulů, které dodnes patří k vrcholným dílům československé rozhlasové produkce.

složce, i když také ona byla samozřejmě poznamenána různými omezeními a zákazy účinkování, které po řadu let platily pro mnoho špičkových herců.“ MATYS, Rudolf. Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 34.

³⁴⁵ „*V souvislosti s politickým uvolněním druhé půle 80. let se začala zvolna prosazovat větší obsahová pestrost vysílání a přibývalo na svou dobu kritických příspěvků, ovšem pouze v rámci mezi daných systémem.*“ KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010, s. 238.

JIRÍ HORČIČKA

Cílem této podkapitoly je podat zprávu o režijní tvorbě Jiřího Horčičky, jeho uměleckém vývoji, zásadních inscenacích, dramaturgických proměnách či klíčových spolupracovnících. Text sleduje časovou posloupnost tvorby v chronologickém rámci. Stěžejní etapy Horčičkovy tvorby postupně pojednám v dílčích analýzách, na nichž prokáži zvláště důležité inscenační postupy, jež režisér dále reflektoval v dílech, jimž se primárně věnuje disertační práce. Cílem textu je systematizovat Horčičkovo režijní dílo, nikoli vyčerpávajícím způsobem obsáhnout veškerou jeho rozhlasovou tvorbu, neboť tento úkol náleží samostatné, podstatně rozsáhlejší monografii.

Stejným způsobem později analyzuji profesní kariéru Josefa Melče. U obou režisérů reflektuji také režijní tvorbu následující po sledovaném období dramatinizací prozaických předloh. Kontext tvorby obou režisérů pokládám za zásadní pro pochopení souvislostí tvůrčího vývoje umělecké osobnosti v rozhlase. Pozornost přitom obracím zejména k tématu režijní práce s herci, zároveň ale také k dynamice inscenační praxe vůbec. O rozhlasové tvorbě Jiřího Horčičky vznikla popularizační publikace Jana a Honzy Vedralových *Jiří Horčička - rozhlasový režisér*,³⁴⁶ dílo Josefa Melče zůstává zatím neprobádáno. Kariéry obou režisérů čekají na akademickou monografii.

Život a dílo

Jiří Horčička (27. března 1927 – 27. března 2007) byl v Československém rozhlase zaměstnán od roku 1948, první profesionální režiséřskou smlouvu dostal o dva roky později.³⁴⁷ S rozhlasem však spolupracoval již řadu let předtím, od roku 1937 byl členem Dismanova rozhlasového dětského souboru, v němž do roku 1948³⁴⁸ odehrál řadu dětských

³⁴⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.

³⁴⁷ Tamtéž, s. 33-35.

³⁴⁸ V roce 1948 se od DRDS oddělila skupina revoltujících členů včetně Jiřího Horčičky nebo Pavla Kohouta, která se vymezovala vůči šéfovi Miloslavovi Dismanovi. Vznikl tak Soubor Julia Fučíka. Horčička s Kohoutem byli blízcí přátelé a spolupracovníci, společně začali psát hru *Volá Barcelona* (1946), kterou však nakonec dokončil Kohout sám (jako svou vůbec první hru), vztahy mezi oběma časem ochladly. Horčička také v rozhlase režíroval Kohoutovu první úspěšnou divadelní hru *Dobrá píseň*, jejímuž divadelnímu uvedení předcházela premiéra v rozhlase (1. ledna 1952). V hlavních rolích se objevili Jiřina Švorcová a Jiří Vala, toto obsazení zůstalo také pro činoherní provedení vinohradského Divadla československé armády

rolí (např. Františka Křižíka v inscenaci *Stopou meteoru*, režie Miloslav Dismán, 1940), účinkoval v desítkách živých rozhlasových přenosů.³⁴⁹ Pod vedením Miloslava Dismána čerpal první iniciační zkušenosti s rozhlasem,³⁵⁰ v souboru se setkal s řadou budoucích kolegů a rovněž umělecky úspěšných osobností (Pavel Kohout, Karel Kyncl, Petr a Pavel Koptovi, Josef Vinklář, Alena Vránová).³⁵¹ Horčíčka byl díky členství v Dismánově souboru svědkem Pražského povstání,³⁵² patřil mezi účinkující v Dismánově inscenaci *Daidalos a Ikaros*, která se živě vysílala 5. května 1945 jako poslední protektorátní rozhlasová premiéra.³⁵³

Horčíčka nedokončil studium režie na DAMU pod vedením E. F. Buriana, již v době studií byla pro Horčíčku prioritou rozhlasová tvorba, která se přitom na DAMU nevyučovala.³⁵⁴ Od roku 1948 působil Horčíčka v rozhlase jako asistent režie, šéfrežisér Josef Bezdiček jej „pedagogicky pověřoval spoluprací s tehdejšími osobnostmi radiofonní režie M. Jarešem, P. Pražským a B. Hradilem.“³⁵⁵ Od první poloviny padesátých let Horčíčka pracoval jako kmenový režisér s vlastní rozmanitou režijní produkcí. Jeho kariéru ovlivnily úvodní úspěchy s dramaturgiemi české prozaické literatury, které inscenoval novátorským způsobem, zejména z hlediska vedení herců a zvukového řešení.

Prvním z těchto úspěchů byla třídílná četba podle humoristické povídky Eduarda Basse *Klapzubova jedenáctka* (1953) s Karlem Högerem v roli jediného interpreta.

(režie Otto Haas). Viz KOSATÍK, Pavel. *Fenomém Kohout*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2001, s. 37-38; Pavel Kohout, osobní korespondence s autorem.

³⁴⁹ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*.

1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 45.

³⁵⁰ „Později mě Dismán chápal tak trochu jako svého asistenta, a tak mi některé úkoly přenechával, i když nad nimi samozřejmě měl supervizi. Už v tom šestačtyřicátém roce jsem měl namířeno do rozhlasu, což jsem řekl i panu Burianovi. Chtěl jsem být rozhlasovým režisérem a on dost dobře nevěděl, co se mnou počít, protože on byl prostě divadelník.“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 32.

³⁵¹ V Dismánově rozhlasovém dětském souboru se Horčíčka setkal také se svou budoucí druhou ženou, pozdější první stálou programovou hlasatelkou Československé televize Jarmilou Šusterovou (1932-2017). RŮŽIČKA, Daniel a ŠUSTEROVÁ-HORČIČKOVÁ, Jarmila. *Každý den jsem měla premiéru: příběh první televizní hlasatelky*. 1. vyd. Praha: JaS, 2014, s. 20.

³⁵² Podrobnou zprávu o zapojení Československého rozhlasu do Pražského povstání podal Miloslav Dismán.

Viz DISMÁN, Miloslav. *Hovoří Praha: Vzpomínky na revoluční květnové dny v rozhlase*. 1. vyd. Praha, 1975.

³⁵³ Horčíčka k premiéře poznamenává: „Pamatuji si na to, jako by to bylo včera. Byla sobota dopoledne, vysílala se dramaturgie *Daidala a Ikaros* a my jsme v ní se souborem dělali kompars. Když vypuklo povstání, pan režisér nás zadním vchodem odvedl do Balbínovy ulice. V povstání padlo několik mých kamarádů.“ In PRAŽAN, Bronislav. Jiří Horčíčka: Vždy jsem měl rád určitost. In *Týdeník Rozhlas*, 21/2003. Srov. KOHOUT, Pavel. *To byl můj život??* 1. vyd. Praha: Odeon, 2018, s. 56.

³⁵⁴ „Rozhlas byl na periferii zájmu i u Buriana. Ten se o to zajímal, ale spíš velice okrajově. Ostatní vůbec.“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 32.

³⁵⁵ „U Hradila také Horčíčka poprvé ‘načerno’, jako asistent, debutoval samostatnou režii Verneova Ocelového města (1948).“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 45.

Snad ještě větší ohlas zaznamenal Horčička o rok později s jedenáctidílnou dramaturgií *Mužů v offsidu* (1954) podle Karla Poláčka. Obě rozhlasová zpracování spojuje několik společných inscenačních i žánrových aspektů: zejména hovoříme o humoristických textech ze sportovního prostředí, jejichž literární obliba jistě přispěla k poptávce po rozhlasovém nastudování. Dále o jedinečně interpretované jazykové komice, která důrazně akcentuje společenské prostředí sportovních nadšenců, jejich vlastní svět a způsob života. V neposlední řadě zde také vznikla spolupráce mezi mladým režisérem a již zkušeným hercem Karlem Högerem, který v *Mužích v offsidu* ztvárnil vypravěče. Högerovo herectví v rozhlase právě pod vedením Jiřího Horčičky našlo šťastné médium, v němž vynikl řečový talent a rozmanitý výrazový potenciál Högerova hlasu.³⁵⁶ Oba tvůrci spolu dále natočili řadu inscenací, o některých se ještě zmíním. Kompozičním novátorstvím byla sama Horčičkova intence posilovat v rámci rozhlasového vyprávění postavu vypravěče a přisuzovat této postavě nové funkce. Tento narativní princip, který režisérovi umožňuje kreativní zacházení s epickými náměty a jejich dějovými liniemi, Horčička v průběhu let neustále inovoval, odhaloval další inscenační možnosti vypravěčského partu. Vrcholného využití této specifické složky rozhlasové inscenace Horčička dosáhl v dramaturgiích velkých prozaických předloh, jimž se věnuje tato disertační práce.

Horčičkova dramaturgie Poláčkova románu využila kromě vypravěče ještě další ozvláštňující prvek, netradiční úvodní slovo k inscenaci pronesl Josef Laufer, mimořádně oblíbený sportovní reportér předválečné doby a iniciační osobnost své profese.³⁵⁷ Horčička posunul vypravěčský part do centrální pozice zvukové kompozice; vypravěč je klíčovým hybatelem děje, uvádí jednající postavy, posouvá a komentuje dialogy, působí aktivizačním důrazem vůči pozornosti posluchače. Alena Štěrbová poznamenává, že Högerovo provedení interpretačně vděčné role převýšilo leckteré protagonisty jednajících postav: „*Klíčovým*

³⁵⁶ Karel Höger si byl s Jiřím Horčičkou umělecky velmi blízký, patřil k jeho nejobsazovanějším hercům. Höger ve svých memoárech vzpomíná na vzájemnou spolupráci, která zároveň prokazuje nedílné tvůrčí sepětí herce s režisérem, jejich společné promyšlení realizace rozhlasového díla: „*S Jiřím Horčičkou nevypilováváme záběr po záběru; dáváme přednost zpevnění základní koncepce, vztahům jednotlivých jejích bloků, zdůvodnění vnitřní logiky i vnějšího tvaru. Teprve pak přistupujeme k cizelérské, ale zase ne malicherné práci, k oné konečné vernisáži režijního záměru a jeho hereckého uskutečnění. Pro herce je to práce vzrušující a vyčerpávající už proto, že společně s výstavbou postavy vytváří i prostor dramatického děje a problematiky, spolu s režisérem pak buduje podmínky pro vizuální sugesci, pro dějovou naléhavost, s níž posluchače strhuje do dramatického tkaniva – a to vše jen prostřednictvím hlasového projevu obohaceného o další citové frekvence.*“ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva a JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1983, s. 179-180.

³⁵⁷ Josef Laufer (1891-1966) je pokládán za zakladatele rozhlasové sportovní reportáže a českého reportážního stylu. Viz JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 65.

interpretem se stal Karel Höger v roli vypravěče, zvláště vedle průměrného Jaroslava Mareše (Eman Habásko ml.) byl pak vypravěčův part paradoxně dramatictější než mnohé dialogy. Sugestivním Högerovým výkonem se však nedal zastínit Oldřich Musil jako Načeradec a Rudolf Deyl ml. jako otec Habásko. ³⁵⁸ Štěrbová následně komentuje také Horčíčkovo invenční zvukové řešení, které je povýšeno na úroveň autorské kreativity. Dosavadní inscenační praxe totiž zvukové a ruchové pozadí takřka nepoužívala, adaptace předloh byly založeny výhradně na hereckých výkonech, tedy hlasovém ztvárnění interpretů. „Vedle ilustrativních reálných zvuků (natáčení vody z vodovodu, šicí stroj, hodiny – kukačky, pískání) zde najdeme i zárodek toho, v čem je Horčíčka později mistrem, zvukovou montáž, která postihuje atmosféru fotbalového stadiónu. Hudební složka (celesta, klavír a kontrabas) neměla ještě významotvornou funkci, většinou plnila technické požadavky (znázornění střihu, časového odstupu apod.).“ ³⁵⁹

Horčíckovy tendence modernizovat rozhlasovou inscenační tradici se rozvíjely v souvislostech proměny dramaturgie, která postupem padesátých let pomalu ustupovala z rigidních šablon ideologicky konformních látek předchozí dekády. V roce 1955 natočil rozhlasovou úpravu dramatu Alexandra Vasiljeviče Suchovo-Kobyлина *Svatba Krečinského*, v níž opět obsadil Karla Högera. Právě tato inscenace Horčíčkovi zajistila místo mezi režisérskou elitou. ³⁶⁰ Důležitou skutečností je, že již zde Horčíčka spolupracoval s dramaturgem Jaromírem Ptáčkem. ³⁶¹ Ptáček, podobně jako jeho generační soupeřníci Jaroslava Strejčková, Miloš Rejnuš, Karel Tachovský nebo Josef Hlavnička, zásadní měrou přispěl k rozvoji rozhlasové umělecké produkce. Přínos jmenovaných dramaturgů rovněž souvisí s iniciativou přivádět do rozhlasu nové nadané autory, jejichž hry se následně staly kánonem české původní rozhlasové hry. ³⁶² Ze starších dramaturgů pracoval Horčíčka

³⁵⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 81.

³⁵⁹ Tamtéž, s. 81-82.

³⁶⁰ Horčíčka na inscenaci vzpomínal v rozhovoru s Bronislavem Pražanem: „Práce, na které jsem se ‘habilitoval’, byla Suchovo-Kobylinova *Svatba Krečinského*. Na ní jsem měl ukázat, na co stačím a ve kterém žánru mám pracovat. V mistrně napsané hře hrála podle mého přání první garnitura herců: Karel Höger, Bohoušek Záhorský, Jaroslav Vojta, pané Beníšková... Práce se povedla a otevřela mi cestu k novým úkolům.“ PRAŽAN, Bronislav. Jiří Horčíčka: Vždy jsem měl rád určitost. In *Týdeník Rozhlas*, 21/2003.

³⁶¹ Ptáček byl spolu s Rudolfem Vedralem také autorem rozhlasové úpravy textu.

³⁶² „Úspěch řady rozhlasových her, skutečnost, že tvar rozhlasového dramatu začal lákat přední české dramatiky, jejichž tvorba byla do té doby orientována výhradně na divadlo, případně film, tkví především v systematické práci mladší generace rozhlasových dramaturgů.“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 277

například s Karlem Gissübelem, v jehož překladu a úpravě natočil v roce 1957 inscenaci *Kremelský orloj* podle divadelní hry sovětského dramatika Nikolaje Pogodina.

Předělem Horčičkovy tvorby, ale vlastně celé rozhlasové inscenace u nás, bylo režisérovo nastudování dystopického románu Karla Čapka *Válka s mloky* (1958). Dramatizaci Čapkovy alegorie vytvořila Jaroslava Strejčková, dramaturgem byl Jaromír Ptáček. Význam inscenace spočívá v experimentálním použití zvukové stopy, která v Horčičkově provedení získala nové výrazové možnosti. Zvuk se stal nástrojem pro stříhovou montáž, změny časoprostoru a narativní princip inscenace. Akustická rozmanitost nabízela do té doby nevídané množství různě komponovaných detailů, zvuků spojovaných s odlišným světem, které působily v kontrastu s hereckou akcí. Vrcholem zvukové koncepce bylo vytvoření specifické mločí řeči, kterou Horčička zpracoval pomocí deformace reálně existujících zvuků: „*Nápaditým způsobem byla rozlišena řeč lidí a mloků, realistické zvukové efekty se střídají se zvukovými symboly a metaforami.*“³⁶³ Nadčasová látka získala v Horčičkově zvukovém experimentu sugestivní konkretizaci fantaskní reality.

V průběhu děje slyšíme přes tři desítky jednajících postav. Vypravěčem je zde opět Karel Höger, v dalších rolích účinkují Jan Pivec³⁶⁴, František Filipovský, Rudolf Deyl ml., Rudolf Hrušínský nebo Jaroslava Adamová. Všechny uvedené herce obsazoval Horčička dlouhodobě. Již při této inscenaci přizval režisér k participaci některé rozhlasové techniky, s nimiž později spolupracoval na mnoha dalších projektech a kteří výrazně přispěli ke kvalitě zvukového provedení: zvukový mistr Zdeněk Škopán³⁶⁵, zvukový rekvizitář a ručař Artur Šviha. Horčičkův inscenační postup při *Válce s mloky* významně ovlivnil budoucí estetiku rozhlasové inscenace.³⁶⁶ Sám Horčička množství scénických řešení, poprvé vyzkoušených v této inscenaci, v budoucnu rozpracoval především ve svých vrcholných režiiích v šedesátých letech.³⁶⁷ Inscenace vzbudila výraznou pozornost u kritiky i posluchačů,

³⁶³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 82.

³⁶⁴ Na Pivcovu roli kapitána Van Tocha vzpomíná Jiřího Horčička v herecových memoárech. Viz PIVEC, Jan a kol. *Thespidova kára Jana Pivce*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985, s. 224-226

³⁶⁵ Zdeněk Škopán měl v době natáčení *Války s mloky* teprve dvacet let. V rozhlase zůstal až do devadesátých let, s Horčičkou natočil desítky inscenací. V letech 1968 – 1982 byl Škopán vedoucím oddělení zvukových mistrů. BĚHAL, Rostislav, ed. *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1994, s. 247.

³⁶⁶ Srov.: „*První rozhlasovou inscenací, která anticipuje nové režijní postupy, je dramatizace Čapkova románu Válka s mloky.*“ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 23.

³⁶⁷ Alena Štěrbová upozorňuje v souvislosti s prohlubováním technologických zásahů do rozhlasové inscenace na skutečnost, že Horčičkovo režijní dílo znamenalo „*novou etapu rozhlasového umění, etapu, kdy se vedle*

díky úspěchu české inscenace z roku 1958 Horčička dokonce natočil dvě další verze Čapkova románu v Německu (1963, 1982). Velký ohlas *Války s mloky* vynesl Horčičkovi v roce 1959 mimo jiné jmenování zástupcem šéfrežiséra Josefa Bezdíčka, po Bezdíčkově odchodu do důchodu Horčička zaujal Bezdíčkovu místo, na němž setrval až do nástupu normalizace.³⁶⁸

Horčičkův nástup na šéfrežiséřskou pozici v Československém rozhlasu výrazně posílil prestiž profese režiséra, která do té doby zůstávala ve stínu dramaturgie. „*Kralovala dramaturgie, kralovaly koncepční složky, ale ty reprodukční stály mimo zájem šéfstva podniku. Musel jsem dostat režiséry do určitého povědomí, posílit je společensky a taky platově. To všechno se muselo řešit hned po mém nástupu.*“³⁶⁹ K uskutečnění Horčičkových ambicí značně přispěl právě úspěch *Války s mloky*, díky níž byl Horčička a potažmo celý Československý rozhlas zván k prestižním zahraničním produkcím již v závěru padesátých let.³⁷⁰ Horčičkův rozhodující přínos v oblasti etablování rozhlasové režie souvisí s významnou individualizací režijního profilu. Každý režisér vytváří svébytnou inscenační poetiku, mezi režiséry „*neexistuje tým*“³⁷¹.

Posluchačsky úspěšnou se stala také Horčičkova devítidílná četba *Borovice* (1960) Jana Vrby, znovu s Karlem Högerem jako jediným interpretem. Experimentální inovativní postupy³⁷² rozhlasové řeči Horčička rozvinul v inscenaci *Kazmar-šaty-Jafeta* (1960), která vychází z prvního dílu trilogie Marie Pujmanové (*Lidé na křižovatce, Hra s ohněm, Život proti smrti*). Autorem textové úpravy byl dramaturg Jaromír Ptáček, jehož záměr kombinovat několik způsobů rozhlasové narace Horčička obohatil o originální zvukový výraz. Ptáček

tvůrčích předpokladů zvyšovaly i nároky na znalost technických prostředků, jichž lze využívat v rámci stavební struktury rozhlasové inscenace.“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 56.

³⁶⁸ „*Koncem padesátých let jsem se dokonce stal představeným svého vzoru, Přemysla Pražského. V roce padesát devět mě šéfrežisér Bezdíček jmenoval svým zástupcem, protože se tou dobou stal děkanem DAMU a potřeboval si jaksí od rozhlasu odpočinout, abych ty administrativní věci, rozdělování práce a podobné povinnosti, které vyplývaly z šéfrežiséřské funkce, převzal já.*“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 47.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 48.

³⁷⁰ „*My jsme se najednou rozjeli do světa a byli jsme hitem. A to byl konec padesátých let! Ještě dřív, než přišly všechny ty ceny. Když jsem pak natočil šest nebo sedm věcí, uspořádal Hamburk Festival československé rozhlasové hry a každý den byla vysílána jedna moje hra. Bylo tam myslím už i Karvašových Sedm svědků. Oni na ten festival pozvali delegaci v čele s generálním ředitelem Československého rozhlasu Karlem Hoffmanem, který byl mimo jiné blízkým přítelem šéfa Radia Bremen.*“ Tamtéž.

³⁷¹ Tamtéž, s. 50.

³⁷² Horčičkovy režie nebyly moderní jen v kontextu československé rozhlasové produkce, ale také v rámci zahraniční tvorby. Horčičkův režijní kolega Josef Červinka poznamenává: „*Některé jeho režijní postupy, například užívání hudby jako metaforického prvku, který akcentuje nebo i pointuje mluvené slovo, byly myslím objevené i pro německou rozhlasovou tvorbu.*“ SCHWARZ-ČERVINKA, Josef. *Trpělivě obnošené tělo*. 1. vyd. Praha: Torst, 2003, s. 124.

s Horčičkou pojednali příběh o mocném továrníkovi Kazmarovi vrstvením různých inscenačních postupů. Střídají se zde prvky reportáže, featuru a klasické dialogické hry. Přitom také v této inscenaci Horčička podnítl nové herecké metody, které se již definitivně odklonily od dřívější patetické deklamace k modernímu, výrazově expresivnímu pojetí (např. Ota Sklenčka v titulní roli Kazmara). Vysoké tempo inscenace se vymyká běžnému komornímu rámci rozhlasového vyprávění. Zdůrazněná dynamika naznačuje nezastavitelný koloběh tovární výroby a přispívá k autentizaci prostředí. Jan Czech si všímá, že Horčičkův způsob komponování zvukové kulisy reprodukuje nejen prostředí, ale také děj, např. Kazmarův pohřeb: „*Jedná se o kompozici slova, hudby a zvuku. Zatímco reportér popisuje, kteří lidé jdou za rakví, my slyšíme jejich krok, který ovšem není 'reálný', ale synteticky vytvořený, odehrává se v rytmu hudebního pochodu, který v pozadí zní. Najednou hudba skončí a my slyšíme jenom kroky, které se po půl minutě začínají zrychlovat a během tohoto zrychlování se pohřební pochod změni v pochod vojenský a tato změna symbolicky vyjadřuje souvislost nelidských poměrů kapitalistického podnikání s válečnými hrůzami. A v tomto okamžiku začne kvílet siréna.*“³⁷³ Horčičkovo využívání zcizovacího efektu, který získává různý charakter (může jím být postava – komentátor/reportér; zvukový plán – odlišení světů mloků a lidí ve *Válce s mloky*; nebo vypravěčovy komentáře v *Mužích v offsidu*), ukazuje režisérovu potřebu ozvláštňovat klasický narativ o nové zvukové prostředky. Toto experimentátorství má v sobě mnoho hledačského. Odhaluje touhu vynalézat stále nové postupy a způsoby auditivního sdělování, které Horčičku charakterizují až do devadesátých let.

Období šedesátých let strávil Horčička ve vysokém tvůrčím tempu. Změna dramaturgie, zapříčiněná postupným uvolňováním společensko-politických poměrů přivedla do centra pozornosti původní rozhlasovou tvorbu, která nahradila adaptační dramaturgii založenou na literárních předlohách a zároveň adaptace klasických divadelních her v padesátých letech.³⁷⁴ Rychlý progres média přilákal řadu autorů, kteří dosud v rozhlase nepůsobili, rozhlasová hra se žánrově i formálně diverzifikovala. Jiří Horčička se spolu s kolegy Josefem Melčem a Josefem Henkem³⁷⁵ stali ústředními postavami nové generace

³⁷³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 26.

³⁷⁴ Ještě v roce 1962 natočil Horčička inscenaci *Útěk pana MacKinleye* podle protiválečné grotesky Leonida Leonova (dramaturgie Jaroslava Strejčková, dramaturgie Zdeněk Bidlo).

³⁷⁵ Analýza režijního stylu Josefa Melče je součástí výzkumu této práce, metodu Josefa Henkeho výstižně pojmenoval Rudolf Matys jako „*vertikální, dostředivou; byly [Henkeho režie – pozn. T. B.] soustředěny na odkrývání významových podkresů jednotlivých dramatických situací, na plastickou přesnost hereckého*

režisérů, jejichž inscenace disponovaly nejvýraznějším režijním rukopisem, dramaturgickou, tematickou i inscenační objektivitou. Věhlas české rozhlasové hry ještě zvýšily ceny na mezinárodním festivalu Prix Italia, kde Jiří Horčička uspěl celkem třikrát: inscenace *Bylo to na váš účet* (1964), *Linka důvěry* (1966), *Neodvratný skon maratonského běžce* (1968). Díky vysokému kreditu české rozhlasové tvorby byla řada tvůrců zvána k inscenování v zahraničních rozhlasech,³⁷⁶ sám Horčička natáčel během šedesátých let v zahraničí především hry českých a slovenských autorů, čímž výrazně přispíval ke zvyšování prestiže domácí původní rozhlasové tvorby. Celkově v zahraničí natočil zhruba třicet inscenací.³⁷⁷ Některé inscenace byly nastudovány pouze v zahraničí, bez předchozí české verze (Milan Uhde: *Komedie s andělem*, Hamburk; Josef Topol: *Hodina lásky*, Baden-Baden).³⁷⁸ Běžnou praxí bylo nastudování inscenací v cizích jazycích. Jazykovou bariéru lze podle Horčičky překonat režijní zkušeností a zejména citem pro vedení herců, koncepce většiny inscenací navíc vycházela z dřívějšího českého provedení.³⁷⁹ Většina zahraničních realizací vznikla během šedesátých let, za normalizace směl Horčička cestovat jen velmi omezeně, pokud ano, tak nikoli do západních rozhlasů. O to paradoxněji se jeví inscenace hry Petera Karvaše *Sedm svědků*, kterou Horčička natočil za normalizace v Moskvě, ačkoli Karvaš v Čechách patřil k zakázaným autorům.³⁸⁰

Z množství Horčičkových inscenací šedesátých let zmiňme alespoň ty nejzásadnější: *Hodiny* (Karel Cop, 1963), *Bylo to na váš účet* (Ludvík Aškenazy, 1964), *Dialog s doktorem*

projevu, cizelovaného a prokreslovaného do posledního detailu, na psychologickou hloubku i na postižení a odstiňování všech dosažitelných stylových a jazykových charakteristik textu.“ In JEŠUTOVÁ, Eva a kol. 99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 41.

³⁷⁶ Horčička postupně „pohostinsky režíroval ve všech německých rozhlasech, v Lublani, Záhřebu, Budapešti, Moskvě a Helsinkách, získal cenu Akademie umění ve Frankfurtu nad Mohanem (1968).“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 305.

³⁷⁷ Některé inscenace natáčel Horčička i vícekrát, např. Čapkovu *Válku s mloky* (Hamburk, Berlín), Aškenazyho *Bylo to na váš účet* (Brémy, Berlín) nebo Stehlíkovu *Linku důvěry* (Hamburk, Lublaň, Záhřeb). Viz VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 205.

³⁷⁸ Tamtéž.

³⁷⁹ Horčička o své tvorbě v zahraničí hovořil v rozhovoru s Viktorem Preissem, který byl publikován v knize *Báječný svět*: „Jednak německy hovořím, jednak jsem měl tlumočnicka. Ale šlo o jiné regiony, šlo o finštinu a maďarštinu. Ačkoliv nejsem mocen toho jazyka, poznám naprosto bezpečně, co je falešné a co je dobré. Samozřejmě jsem nemohl posoudit a korigovat třeba výslovnost, ale poznal jsem, kdy herec falešně akcentuje, nesprávně rytmičuje a podobně. Navíc jsem měl předobraz v české verzi, poněvadž většinou jsem v zahraničí dělal inscenace, které jsem nejdřív natočil tady. Jazyková bariéra není tak velká, aby se nedala překonat. Záleží to na zkušenosti a empatii.“ In ŠKÁPIKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 75.

³⁸⁰ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 205.

*Dongem*³⁸¹ (Josef Nesvadba, 1964), *Všichni, kdož padají* (Samuel Beckett, 1964), *Intonace aneb Ptačí zob* (Miloslav Stehlík, 1964), *Jistý den daleké minulosti* (Jaromír Ptáček, 1965), *Liluli* (dramatizace protiválečné grotesky Romaina Rollanda, rozhlasová úprava Věra Vaňková a Jaromír Ptáček, 1965) *Linka důvěry* (Miloslav Stehlík, 1966), *Výběrčí* (Milan Uhde, 1966), *Sedm svědků* (Peter Karvaš, 1967), *Cesta do Úbic* (Ivan Vyskočil, 1967)³⁸², *Příhoda* (Ivan Vyskočil, 1967), *Moli* (Ilja Hurník, 1967), *Člověk ve velikosti poštovní známky* (Arnošt Lustig, 1967), *Kůže* (Ludvík Aškenazy, 1967), *Neodvratný skon maratonského běžce* (Jiří Vilímek, 1968), *Dvojí zákon* (Karol Sidon, 1968), *Ženich pro Marcelu* (Ivan Klíma, 1969), *Přepadení národní banky* (Oldřich Daněk, 1969), *Zpráva o moru v Londýně* (Gert Hofmann, 1969), *Návrat ze Sankt-Pöltenu* (Franz Hiesel, 1969). Zvláštní místo v Horčičkově tvorbě šedesátých let zastává třídílné rozhlasové nastudování Aischylovy *Oresteii* (1965), kterou Horčička uvedl v úpravě Jaroslavy Strejčkové s předními rozhlasovými herci jako Václav Voska, Blanka Bohdanová, Ladislav Boháč, Otakar Brousek st. nebo Otomar Korbelář. Starořecká trilogie³⁸³ zřetelně vybočuje z inscenační linie původních rozhlasových her, jejichž témata symbolizovala poetiku šedesátých let. Většina uvedených inscenací dodnes patří do zlatého fondu české rozhlasové produkce.

Z hlediska herectví dochází s nástupem původní tvorby k definitivní změně v interpretační tradici, jak ji naznačily již dřívější Horčičkovy režie před rokem 1960. Hry šedesátých let zpravidla nepracovaly s realistickou psychologickou drobnokresbou postav. Fundamentem postav byla jejich izolace, sociální vykořenění, ztráta v odcizeném světě. Absurdní dramatika se v rozhlase etablovala stejně jako v divadle, z českých autorů se nejvýrazněji projevila v textech Ivana Vyskočila či Milana Uhdeho. Herectví v takových případech vyžaduje odlišný způsob výrazového ztvárnění, více než psychologie postavy je zde důležité zachycení zásadního konfliktu.

Horčička i v šedesátých letech pracoval se stálým týmem vybraných herců. Často obsazoval zejména Karla Högera a Rudolfa Hrušínského, v jejichž naturelním hereckém typu

³⁸¹ Pod Horčičkovým vedením zde poprvé vystupuje Eduard Cupák (role Autora). ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010, s. 180.

³⁸² Dramatik Ivan Vyskočil uvádí, že si Horčičkova zájmu o své hry vysoce cenil. Vyskočilovu *Cestu do Úbic* režíroval Horčička také v německých rozhlasech: „Já jsem byl velice potěšený, když o mé hry projevil zájem. To bylo určité uznání, ne-li vyznamenání. /.../ Zpětně jsem Horčičku oceňoval ještě daleko víc, když jsem si uvědomoval, jakou velikou zkušenost a jakou velikou prestiž do toho investoval. /.../ Horčička člověku kázal, co to znamená mít rozhlasové médium v paži, co to znamená být tam doma, umět s ním, co znamená ten prostor. Tyto nezákladnější otázky, pokud jde o estetiku média, i pokud jde o jeho další možnosti.“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 118-119.

³⁸³ Jednotlivé díly tvoří *Agamemnon*, *Oběť na hrobě* a *Usmířené lítěce*.

i schopnosti střízlivého hlasového gesta nalezl ideální protagonisty nové dramaturgie. Sám režisér jmenuje také další herce, které pravidelně obsazoval a kteří splňovali jeho režijní požadavky: Eduard Cupák, Viktor Preiss, Václav Postránecký, František Němec, Luděk Munzar, Vladimír Brabec, Ilja Racek, Radovan Lukavský, Dana Medřická, Jaroslava Adamová.³⁸⁴ Pokud o herectví padesátých let říkáme, že stálo na stylizaci, patetické deklamací a vnějším hlasovém ornamentu, herectví šedesátých let citelně inklinuje k civilnějšímu výrazu.³⁸⁵ Více akcentuje řečové a jazykové nuance, latentní významy textového materiálu, implicitní náznaky, které si pozorný posluchač musí interpretovat sám.

U těchto postav vyznívá o to určitěji melodika a přirozený tón hercova hlasu, variabilita prostředků, které interpret dokáže postavě přiřknout pro plnokrevné vyjádření. Jestliže herecký projev šedesátých let definuje zejména interpretační civilnost výrazu, je důležité sledovat souvislosti tohoto nového stylu s režijním vedením. Zásadní složkou rozhlasové inscenace se stává stříh, kterým režisér stylizuje herecký výkon. Herci jsou nuceni vytvářet náročné proměny charakterů postav v krátkých scénách, reflektovat duševní vývoj hrdinů v redukovánější formě okamžitého detailu. Přes stříhovou stylizaci však herectví neztrácí civilní charakter, který nahrazuje výrazovou expresivitu a psychologickou deskripci. Takové herectví lze identifikovat například v inscenaci *Bylo to na váš účet* (1964).³⁸⁶

³⁸⁴ Horčíčka hovoří o spolupráci s herci takto: „*Na jejich přínosu mi velmi záleželo, ale je otázka, jak to prezentovali. Třeba takovému Rudolfu Hrušínskému jsem nemusel příliš zdůrazňovat, co bych chtěl, protože on už věděl, co bych nechtěl. Poněvadž to byl geniální herec, tak instinktem vycítil, co figura potřebuje. Stejně tak Eduard Cupák a celá řada dalších.*“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 55.

³⁸⁵ Příklon k civilnímu herectví přitom nesouvisí pouze s rozhlasovou tvorbou šedesátých let, herecká interpretační proměna je patrná také v československé filmové nové vlně a tehdejším divadle. Jan Grossman ukazuje, jak civilní herectví rezonovalo v konkrétních inscenacích Národního divadla a upozorňuje mimo jiné na jazykový aspekt moderních dramatických textů: „*Tak zvaná civilnost nejlepších výkonů tu byla daleka vnější rezervovanosti a pouze technickému tlumení výrazu, ale spočívala na nezvykle intenzivním prožití a vyjádření konkrétní gestace dialogu, kterou jsme hleděli nejen do nitra postav, ale někam 'za' postavy, do světa, jenž jim je vlastní.*“ GROSSMAN, Jan a KLÍMA, Miloslav, ed. *Texty o divadle. Část 2*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 279.

³⁸⁶ Navzdory proměnám hereckého stylu v jednotlivých obdobích Horčíčka zdůrazňuje, že klíčovým aspektem herectví byla vždy osobnost herce: „*Bylo to vždy herectví osobnostní, které nijak zvlášť nepodléhalo nějaké dobové módě. Pochopitelně, že když probíhala vlna divadelního romantismu, používali jsme prostředky adekvátní době. Ale jinak to byly vždycky osobnosti. Od Högera jsi ani nemohl čekat jiný než velice osobnostní herectví... nebo herectví Cupákovo. To jsme měli vždycky mezi pracovníky v režii takovou soutěž. Pokud měl jasnou hlavu, protože někdy jsem mu musel říct: 'Edo, tak dneska toho necháme, dneska nejsi disponovanéj,' tak jsme mu povolili jeden brept na celou hru. A skutečně jich nebylo nikdy víc, než tady ten jeden. Tak perfektní mluvní techniku ten Eduard měl.*“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 60.

Inscenaci provází řada ocenění i oslavných kritik, Jan Czech jí ve své monografii věnuje samostatnou kapitolu.³⁸⁷ Karel Höger zachycuje v hlavní roli úředníka Jaroslava Pokštefla žánrovou rozkolísanost mezi konverzačním dialogem, tragickým nepochopením, komediální nadsázkou a nicneříkající absurdní hříčkou. Podobně jako Höger přitom své postavy interpretují také další protagonisté: „*Všechny herecké výkony rozhlasové inscenace (Adamová, Taub, Hrušínský a další) se vyznačují vysokým vnitřním dramatickým napětím, které je dosahováno především hlasovým detailem, tematizováním přeryvů v přirozeném rytmu, intonací, váháním, kolísáním a fyziologickými doprovodnými jevy. Prostřednictvím množství významů, které nejsou dány pouze 'textem', ale spoluprací herce a režiséra, zvukovou realizací textu, dochází k mnohonásobnému překračování pouze lingvisticky daných významů.*“³⁸⁸ Horčička vede herce k minimalistické hlasové přesnosti, každá replika dosahuje značného znakového obsahu: odkazuje ke vzpomínkám postav, jejich emocionalitě, psychologii, vztahům, motivacím, náladě. Na rozdíl od epických románů, v nichž herci budují oblouky postav na velké ploše několika dílů, zde komorní rámeček hodinové inscenace nutí herce soustředit výrazový rejstřík do okamžité zkratky a údernosti. Důležitým sémantickým nástrojem režiséra je v této inscenaci ticho a pauza, které nesou významové zabarvení, zpravidla zvyšují napětí a specificky ovlivňují temporytmus narace. Podobně jako ticho, také další prostředky mohou být nositeli rytmických změn, zejména to spatřujeme u stříhové skladby, kterou Horčička pečlivě buduje v promyšlených cyklických elipsách tak, aby udržel plynulost vyprávění, navzdory časoprostorovým prostřihům.

Také na inscenaci *Bylo to na váš účet* spolupracoval Horčička s dramaturgyní Jaroslavou Strejčkovou. Jejich spolupráce trvala od padesátých let, stejně jako spolupráce s Jaromírem Ptáčkem. S těmito dramaturgy vytvořil Horčička své nejlepší inscenace; od druhé poloviny osmdesátých let se čelným Horčičkovým dramaturgem a autorem stal Jan Vedral.

V rámci prověrek byl Horčička vyloučen ze strany, počátkem normalizace přišel o funkci šéfrežiséra. V rozhlase však mohl zůstat, ačkoli především v úvodní periodě normalizačního období pracoval pod zvýšeným dohledem.³⁸⁹ Přes nutnou opatrnost

³⁸⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 34-44.

³⁸⁸ Tamtéž, s. 36.

³⁸⁹ Viz vzpomínku Jaroslavy Strejčkové: „*Oba jsme měli z rozhlasu odejít pro politickou nespolehlivost. Já jsem svou výpověď předložila soudu a Jirka čelil útokům velice těžce. Ve vysílání se po jistou dobu nesměly ukázat pořady, na kterých byla naše jména, nebo je redakce vyškrtala. A naše spolupráce dramaturg – režisér byla na už nevím jak dlouho zakázána. Měli jsme v tu dobu za sebou dvě, Jirka dokonce tři vítězné hry v dřívějších*

při obsazování jednotlivých titulů se Horčička pokoušel opakovaně prosazovat do vysílání zakazované interprety; zejména v osmdesátých letech natáčel látky, které bylo možné politicky interpretovat jako provokativní metaforu soudobých poměrů (např. *Urmefisto, Mistr a Markétka*). Dramaturgická ambicióznost se v Horčičkově tvorbě projevila v průběhu sedmdesátých let, kdy už režisér mohl inscenovat náročnější projekty než v počátku tohoto období. Horčička upozorňuje, že přes množství pracovních omezení a stálý dohled směl pracovat v relativně přijatelných podmínkách: „*Já jsem neproplouval. Já byl proplouván. /.../ Já jsem se do ničeho netlačil a nechával jsem věcem víceméně volný průchod, takže témata potkávala mě a já nemusel pátrat po nich.*“³⁹⁰

Počátkem sedmdesátých let musel Horčička vlastní režijní rukopis přizpůsobit návratu dramaturgie dramatisací literárních předloh. Horčička nevstupoval na zcela nepoznanou půdu, koneckonců dramatisační praxi měl od padesátých let. Odklon od původní tvorby šedesátých let však zastavil progresivní vývoj umělecké rozhlasové produkce, který Horčička spoluvytvářel. Dramatisace a rozsáhlé románové předlohy vyzývaly k režijnímu budování prostorově exponovaných scén. Tento postup Horčička cizeloval v mnoha inscenacích, často pracoval s masivní zvukově-hudební kulisou a celkově náročnou technickou výpravou. Technologickým nástrojem se pro Horčičku stala stereofonie schopná plastického zvukového zobrazení a prostorové orientace.

Přestože Horčička stereofonii dlouho odmítal jako formalistní nástroj, který jen „*rozkládá prostor*“³⁹¹, časem se právě on sám stal nejvýraznějším tvůrcem využívajícím této metody natáčení.³⁹² Horčička důrazně akcentoval nikoli prostou technologickou kvalitu stereofonní metody, nýbrž možnosti jejího zapojení pro ideu látky: „*Musel jsem vše podstatně zjednodušit. Režiséři přede mnou, kteří dělali stereofonii, si kreslili strašlivá schémata*

festivalech Prix Italia, na jedné z nich jsme se dokonce třetinově jako autoři podíleli.“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 16.

³⁹⁰ „*Byl tam jeden z šéfdramaturgů, Vladimír Remeš, který byl považován za tvrdého, přesvědčený komunista, ale sám mi vyhledával témata, která by pro mě byla výhodná. Věděl jsem, že když se s ním potkám, tak si odnesu balík scénářů, který můžu s klidným srdcem a klidným svědomím dělat.*“ Tamtéž, s. 68.

³⁹¹ Tamtéž, s. 76.

³⁹² Horčička o stereofonii říká: „*Poprvé jsem blíž poznal stereofonii ve dvašedesátém roce. Tehdy jsem byl členem malé delegace, která odjela do Francie, a tam nám tehdy pokusně předváděli stereofonii. Byla ještě velice jednoduchá a primitivní. Ale já jsem stereofonii nevěřil. V prvních letech jsem byl dokonce jejím odpůrcem, říkal jsem, že královnou rozhlasu je monofonní vysílání. Považoval jsem stereofonii pouze za kolorování toho, co lze lépe a snadněji vyslovit v monofonní podobě. Připadala mi trochu napudrovaná. Měl jsem za to, že není rozhlasu vlastní, že nevyplývá z potřeby vyjádřit se, ale je to jen výmysl inženýrů. Prostě jsem na monofonii tehdy nechtěl nechat dopustit. Ale pak jsem se vzdal. Poznal jsem, že stereofonie má úžasnou sílu, a začal jsem jí čím dál víc věřit.*“ In ŠKÁPIKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 75.

rozhlasového prostoru. Já jsem zjistil, že rádio má vlastně jen pět identifikovatelných bodů – krajní levo, levý střed, střed, pravý střed a krajní pravo – a na těch se vše musí odehrávat.“³⁹³

Metodu stereofonního natáčení Horčička využíval dlouhodobě, nejvýrazněji je zřetelná v inscenacích *Vojna a mír* a *Tichý Don*. Ještě před těmito projekty však Horčička klasickou monofonní metodou natočil řadu jiných dramatizací, například Balzacova *Otce Goriota* (1974) s Martinem Růžkem v titulní roli, Milošem Nedbalem jako Vautrinem a Viktorem Preissem jako Ratignacem. Všichni tři jmenovaní patřili k Horčičkovým kmenovým hercům a objevují se v řadě nahrávek tohoto období, mimo jiné také v Horčičkově inscenaci Čapkovy *Věci Makropulos* (1975). Jednou z prvních stereofonních inscenací Jiřího Horčičky bylo *Město malérů* (1978).³⁹⁴ Detektivní příběh s dvojitou postavou spisovatele Elleryho Queena byl koncipován jako dvanáctidílný seriál, v hlavní roli účinkoval Eduard Cupák.

Horčička natočil v normalizačním období desítky her, jež nelze zjednodušeně artikulovat v obecné rovině, neboť jejich kvalitativní úroveň není vyvážená především ze scénaristického hlediska. Dramaturgický ústup od původní dramatiky uměleckou produkcí Československého rozhlasu v celkovém měřítku značně poškodil, tematické i inscenační standardy se odklonily od předchozí progrese do hlubokého útlumu. Řada průměrných, ba podprůměrných tvůrců natáčela ideologicky problematické inscenace, jež devalvovaly nastavenou laťku minulé dekády. Horčička byl sice v redakci tolerován, dokonce postupně našel cestu k novému tvůrčímu vyjádření, ani jemu se však zcela nevyhnuly některé vynucené režimní úlitby jako například poéma *Lenin* (1977) Václava Honse. Podobné, dnes dávno zapomenuté inscenace nicméně nemohou překrýt inscenačně stále převládající Horčičkovo nasazení při dramatizacích klasické literatury, které vytvářely meritum jeho produkce.

Kromě zkoumané dvojice zásadních dramatizací, *Vojny a míru* (1978) a *Tichého Donu* (1982), patří k nejvýraznějším Horčičkovým inscenacím tohoto období inscenace thrillerového románu Arthura Haileya a Johna Castlea *Let do nebezpečí* (1980), stereofonní inscenace Tylovy báchorky *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*³⁹⁵ (1980), *Hrabě Monte*

³⁹³ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 77.

³⁹⁴ Tamtéž, s. 76.

³⁹⁵ Podle Aleny Štěrbové je auditivní realizace (rozhlasová úprava Jaroslava Strejčkové a Jiřího Horčičky) Tylovy divadelní hry „vyvrcholením funkčního využití stereofonie při transpozici původních jevištních děl do rozhlasové podoby. /.../ Působivá moderní rozhlasová inscenace vznikla nejen díky kvalitní práci herců, pomocí stereofonní techniky se podařilo režii přesvědčivě rozlišit lidové venkovské prostředí, zlidštěný svět vil, divých žen a polednic i studenou odcizenost velkého světa. Neustálý pohyb ve zvukovém prostoru usnadňuje citlivé přechody mezi jednotlivými sekvencemi, žádný z Tylem předváděných světů není karikován, inscenace je

Cristo (1983) podle Alexandra Dumase, *Americká tragédie* (1986) podle Theodora Dreisera, *Mistr a Markétka* (1987) podle Michaila Bulgakova a *Urmefisto* (1987), hra, kterou pro rozhlas napsal Jan Vedral, a která je auditivní variací románu Klause Manna *Mefisto*. *Urmefisto* není klasickou dramatisací, jak o nich pojednává tato disertační práce, neboť Vedral podle vlastních slov použil Mannův román pouze jako jeden z „faktů, nikoliv materiálů.“³⁹⁶ Románová předloha se nestala dramatisovanou látkou, na jejím základě (a na základě dalších historických pramenů) vytvořil Vedral svébytné rozhlasové drama, které se ovšem opírá o tytéž historické skutečnosti a postavy, které se objevují také v Mannově románu.

Z dalších inscenací nebo četeb na pokračování zasluhují zvláštní pozornost *Povídky z jedné i z druhé kapsy* (1975) podle povídek Karla Čapka, dvoudílná inscenace *Až delfín promluví* (1975) podle románu Roberta Merleho, osmnáctidílná četba Brechtova *Třígrošového románu* (1976), rozhlasová hra Ivana Škapy *Hastrmancká komedie* (1976), *Carmen* (1977) podle Prospera Mérimée, *Ostrov tučňáků* (1977) podle Anatola France, *Zvonokosy* (1978) podle Gabriela Chevalliera, *Nikola Šuhaj, loupežník* (1980) podle Ivana Olbrachta, *Odyseia* podle Homéra (1981), *Příběh koně* (1981) podle alegorické povídky L. N. Tolstého, vlastní Horčičkova úprava *Ocelového města* (1982) podle Julese Vernea, *Schovávaná na schodech* (1983) podle Vítězslava Nezvala, *Tartarin z Tarasconu* (1985) podle Alphonse Daudeta, *Chudák Jindřich aneb Člověk na prodej* (1985) podle Luise Fünberga, *Sen o tisíci patrech* (1986) podle Jana Weisse, *Lunin* (1987) podle Edvarda Radzinského nebo *Továrna na absolutno* (1988) podle antiutopistického románu Karla Čapka. V roce 1981 natočil Horčička filozofické podobenství Zdeňka Mahlera *Číslo 3711*, premiéra však byla z politických důvodů odložena, inscenace se poprvé vysílala až v roce 1991.

Dokonce dvakrát Horčička natočil dramatisaci Bassova *Cirkusu Humberta* (1980, 1985), žánrově přesnou je adaptace divadelní komedie N. V. Gogola *Revizor* (1972) s Václavem Postráneckým jako Chlestakovem a Martinem Růžkem jako Hejtmanem. V roce 1989 obsadil Horčička Martina Růžka také do titulní role Shakespearova *Krále Leara*. Posluchačsky oblíbenou se stala série detektivek Georgese Simenona s Rudolfem Hrušínským jako komisařem Maigretem ze sedmdesátých let. Na sklonku osmdesátých let natočil Horčička také několik dílů detektivních případů Sherlocka Holmese. V jeho inscenacích hrál

jako celek rytmicky propracována a gradována.“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 75.
³⁹⁶ VEDRAL, Jan. *Dramatik*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2017, s. 127.

Holmese Miloš Kopecký, doktora Watsona Rudolf Hrušínský. Jen tento výčet, jmenující skutečně nejlepší z mnoha dalších inscenací, ukazuje, jak plodným tvůrcem Horčíčka zůstal i v podstatně ztížené situaci normalizace, kdy musel upustit od dřívější inscenační linie.

Metoda herectví v dramatinizacích epiky bude předmětem konkrétních analýz, nicméně již zde lze poukázat na jeden inscenační aspekt pojící se s interpretací těchto postav: nejde jen o dlouhou časovou stopáž, v jejímž rámci herci vytvářejí podrobnou psychologii postav. Důležitým faktorem je zde také proces stárnutí, který herci musí v postavách zaznamenat. Stárnutí v roli je křehkou kategorií, kterou leckteré inscenace obcházejí, neboli hlasově není patrné, že postava určitý vývoj zaznamenala. V Horčíčkových inscenacích však tento parametr obvykle nacházíme, ideálně jej lze sledovat v *Urmefistovi* (1987). Eduard Cupák zde v roli konformistického herce Höfgena zaznamenává prudké zvraty, které postavu provázejí v kontextu nástupu hitlerovského Německa. Zvraty vnitřní, tzn. povahové, osobnostní, sebezpytné, ale také vnější, jež ovlivňují Höfgenu psychiku zvenčí – např. politické změny, tlaky v divadle, mocenské manévry, momenty příprav na roli. Cupák tyto difference hlasově akcentuje v nebyvalé šíři. Dokáže intonačně modulovat různé valéry Höfgena rozpoložení, artikuluje krajní meze hercovy duše. Využívá zvláště dechové exprese, snadno kolísá v díki, exponuje celý rozsah hlasové škály, když ztišuje hlas od pološepotu k dýchavičnému křiku. Variabilita Cupákova mluvního projevu se přitom nevyklučuje s přesně modulovaným témbrem, který je vždy znějící, úderný a sugestivní. Cupák do role vkládá kus úmyslně naddimenzovaného interpretačního patosu, právě tak, aby tematizoval střet lidské a umělecké tragiky osudu herce Höfgena zmítaného mezi divadelní kariérou a nacistickou válečnou přítomností.³⁹⁷ Vedralova hra je strukturována do scénických obrazů – dialogických scén, jejichž dynamika stojí právě na herecké akci. Výhoda takového modelu hry spočívá ve výrazném zhuštění textu, emocí, konfliktu a zaměření se na dramatickou situaci, kterou vytváří dialog herců.

V roce 1987, tedy v roce, kdy uvedl dvě velké inscenace ve spolupráci s Janem Vedralem – *Mistra a Markétka* a *Urmefista* –, dosáhl Horčíčka věku šedesáti let.³⁹⁸ Zkušený režisér však ani s další zásadní proměnou dramaturgie, společenské situace i poměrů

³⁹⁷ Podrobnější analýzu Cupákova výkonu v roli Höfgena jsem publikoval ve Světě rozhlasu. Viz BOJDA, Tomáš. Analýza metod rozhlasové herecké práce. *Svět rozhlasu*. 2018, č. 39-40, s. 60-61.

³⁹⁸ Rozhlasové inscenace *Urmefista* i *Mistra a Markétky* se staly východiskem pro jevištní nastudování děl Divadlem na Vinohradech, kde Jan Vedral v té době působil jako šéfdramaturg. *Urmefisto* byl uveden v hlavní roli s Viktorem Preissem v režii Jana Kačera (premiéra 9. února 1988), *Mistr a Markétka* se hrál stejně jako v rozhlase s Milošem Kopeckým jako Wolandem v režii Jaroslava Dudka (premiéra 3. května 1989). Divadelní scénáře viz VEDRAL, Jan. *Dramatik*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2017.

uvnitř Československého, později Českého rozhlasu, neslevil z pracovní intenzity. V devadesátých letech natočil další množství dramatizací českého i světového literárního kánonu: za všechny uveďme tituly jako *Candide aneb Optimismus*³⁹⁹ (1991) podle Voltaira, *Sedmiramenný svícen* (1992) podle Josefa Škvoreckého, cervantovskou variaci Grahama Greena *Monsignore Quijote* (1992), sedmidílný rozhlasový seriál *Bídníci* (1993) podle Victora Huga, *Tři mušketýry* (1995) podle Alexandra Dumase, *Malou Doritku* (1995) podle Charlese Dickense, *Vynález zkázy* (1996) podle Julese Vernea, třídílnou dramatizaci Tolkienova románu *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*⁴⁰⁰ (1996), *Jízdní hlídku* (1997) podle Františka Langera nebo rozsáhlou devítidílnou dramatizaci *Čtyřiceti dnů* (1998) podle Franze Werfela (v úpravě Jana Vedrala).

Kromě dramatizací začal Horčička po roce 1990 opět hojně natáčet původní rozhlasové hry, které se vymanily z normalizační žánrové uniformity. Kvalitativně i kvantitativně se zde vyjímá zejména jeho spolupráce s Janem Vedralem, jemuž ještě v osmdesátých letech inscenoval hru *Kurs střelby ve ztížených podmínkách* (1985), osmidílný stereofonní seriál *Orfeus 33-45* (1985) a hru *Delfy: Rozhlasový spotřební Oidipús* (1989), v devadesátých letech pak experimentální zvukovou hříčku *Ve skladišti mé hlavy* (1994) s Viktorem Preissem a drama *Dabér* (1996) s Miroslavem Moravcem.⁴⁰¹ S opětovným otevřením dramaturgie vůči původním rozhlasovým hrám se ke slovu dostávala řada dříve umlčovaných autorů: Horčička natočil např. *Třináct oken* (1991) Karola Sidona nebo *Motýlí smrt* (1993) a *Levá a pravá* (1996) Jeleny Mašinové; uvedl ale také texty absurdních dramatiků: *Slova a hudba* (1990) od Samuela Becketta a *Lekci* (1991) Eugéna Ionesca. V roce 1992 odešel Horčička do důchodu, jeho práce pro rozhlas však pokračovala prakticky stejným tempem.⁴⁰² Na konci devadesátých let začal Horčička točit náměty z dramaturgie her

³⁹⁹ Jirí Horčička za tuto inscenaci obdržel cenu za režii na festivalu Prix Bohemia Radio 1992.

⁴⁰⁰ Čestné uznání za režii rozhlasové hry pro děti, Prix Bohemia Radio 1996.

⁴⁰¹ Jan Czech v předmluvě ke knižnímu vydání Vedralových rozhlasových her upozorňuje, že Horčička výrazně ovlivnil dramatikovu tvorbu: „A to nejen tak, že by svým osobitým způsobem četl a rozhlasově realizoval Vedralovy texty, odkrýval v nich skryté významové a tematické roviny, které jsou přístupné jen rozhlasovým způsobem, ale také 'objednávkou', kterou jeho osobitý a originální režijní rukopis nevědomě (ale zřejmě i vědomě) vytvářel a formoval Vedralovo psaní. Tato 'objednávka' byla ale spíše tvůrčí, naléhavou a nepřehlédnutelnou výzvou pro autora, do jehož vidění se organicky vtělila i Horčičkova režijní optika. Proto i na většině předkládaných a vydávaných her je rukopis Jiřího Horčičky znatelný, přestože mají jen textovou podobu.“ In VEDRAL, Jan. *Nezáměrná tetralogie plus jedna nechtěná hra navíc: pět rozhlasových her*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2006, s. 8.

⁴⁰² „Jako bych tam byl zaměstnán, ale zaměstnán jsem nebyl. Místo gáže jsem dostával honoráře a místo Paterové jsem měl jako dramaturga Hubače. Vedle šedesátých let pro mě byl konec kariéry tím nejpřínosnějším obdobím. Hlavní výhodou bylo nepřeborné množství témat různých žánrů.“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jirí Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 84-85.

pro mládež, z nichž vynikají inscenace her H. G. Wellse *Neviditelný* (1996) a *Válka světů* (1997). Vůbec poslední Horčičkovou režii v rozhlase byla v roce 2001 dvoudílná inscenace hry Michala Lázňovského *Merlinův odkaz*. Jiří Horčička zemřel v den svých osmdesátých narozenin v březnu 2007.

Horčičkovo čtyřiašedesátileté působení v rozhlase představuje umělecky svébytnou metodu, s níž režisér připravoval původní rozhlasové hry, stejně jako dramaturgie klasické literatury. Důraz na scénické řešení a zvukové experimentování z Horčičky učinily tvůrce okamžitě rozpoznatelné poetiky, kterou posluchač identifikuje podle rytmizace vyprávění i zvukové plasticity. Jan Vedral podotýká, že Horčička „nebyl jednoduchá osobnost, jako umělec byl často vyhraňující se solitér. Ovlivnil generace tvůrců, ale jako učitel nepřipravil v pravém slova smyslu žádného svého pokračovatele.“⁴⁰³ Horčička spoluurčoval inscenační trendy československé poválečné rozhlasové tvorby. Jeho práci symbolizuje pečlivost, stálá ochota nalézat nové inscenační postupy. Nikdy neusiloval o angažmá v jiných médiích, jeho výhradní prioritou byl rozhlas, v němž pracoval s pěti generacemi rozhlasových herců.⁴⁰⁴ Alena Štěrbová hovoří v souvislosti s Horčičkovým rozvíjením stereofonie o „režijní škole“.⁴⁰⁵ Podle Štěrbové spočívá modernost Horčičkovy režie v „revoltě proti tradičním kategoriím, rozhlasovost spatřuje v možnosti využívat v dialektickém kontrastu různých žánrových postupů, emocionálních i racionálních zobrazovacích metod; je mistrem kontrastu a kontrapunktu.“⁴⁰⁶

Kolegové a herci Horčičku charakterizují jako energickou, výbušnou osobnost, která vždy pracovala v plném zaujetí pro výsledný tvar díla.⁴⁰⁷ Horčička byl známý svou mimořádnou zvukovou pamětí, schopností fixovat si detaily zvukové struktury a předem si ve vlastní představě (nikoli až ve studiu) plánovat zvukové provedení i těch nejsložitějších

⁴⁰³ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 46.

⁴⁰⁴ V 60. a 90. letech Horčička příležitostně přednášel na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na DAMU. Viktor Preiss vzpomíná na Horčičkovy přednášky takto: „Ten energický muž, který někdy na jaře sedmašedesátého předstoupil před skupinku vyjevených 'damáků' v rámci výuky herectví před mikrofonem, za kterým jsme přišli do budovy rozhlasu, naplnil mou do té doby ne příliš jasnou představu o osobě režiséra. Charisma, přirozená autorita, přesné a jasné formulace, důvěrná znalost oboru a prostředí, ve kterém se léta pohyboval. Znělá barva hlasu, pregnantní dikce.“ In ŠKÁPIKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 71.

⁴⁰⁵ Štěrbová uvádí, že „Horčičkovu školu“ reprezentuje například režisérka Alena Adamcová. In STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 77.

⁴⁰⁶ Tamtéž.

⁴⁰⁷ Hana Kofránková (30. září 2017), Jitka Borkovcová (19. ledna 2018), Daniela Kolářová (23. ledna 2018), osobní rozhovory s autorem.

scén.⁴⁰⁸ K této schopnosti Horčičkovi pomáhal hudební talent a múzické založení, které se projevovalo také v citu pro rytmus, jenž je patrný z režisérových inscenací.⁴⁰⁹ Horčičkův vliv na režijní profesi v rozhlase zůstává nesrovnatelný jak pro časový rámec práce, tak pro uměleckou kvalitu a mezinárodní věhlas, jichž režisér dosáhl navzdory politicky nesnadným dobám.

⁴⁰⁸ Horčička zdůrazňoval nutnost promyšlené zvukové a hudební koncepce. Přesnou zvukovou představu si vytvářel už před začátkem samotného natáčení: „Už před první zkouškou musím mít dosti přesnou představu zvukové výpravy, protože hudba nebo zvuk jsou prostředky uměleckého vyjádření, které by v uměleckém díle neměly působit jako náhražka něčeho, co režisér nedovedl domyslet a realizovat. Nemělo by se nikdy stávat, aby režisér hudbou dával pouze berličky mdle natočené scéně, aby hudbou dodával napětí tam, kde napětí není vyjádřeno dostatečně herecky. Totéž platí o zvuku. Použije-li režisér hudby či zvuku nebo dalšího rozhlasového výpravného prostředku, potom vždycky musí mít vyjasněnou jeho funkci.“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 99-100.

⁴⁰⁹ Viz slova Jaroslavy Strejčkové: „Rytmus dialogu řídil neústupně; svým perfektním hudebním sluchem slyšel a zafixoval si tempo jednotlivých scén už při přípravě inscenace a snad už znal i výraz zvukových předělů, v jejich kompozici byl spolu s Radkem Nikodémem mistr. Metronom Přemysla Pražského nepotřeboval. Nebyl žákem nikoho a nemá žáky. Je svůj.“ Tamtéž, s. 15.

Vojna a mír

Geneze inscenace, dramaturgicko-režijní záměr a způsob dramatizace

Rozhlasová inscenace *Vojny a míru* byla poprvé odvysílána v prosinci roku 1978.⁴¹⁰ Původní román Lva Nikolajeviče Tolstého pro rozhlas dramatovali Jaroslava a Jan Strejčkovi z překladu Tamary a Viléma Sýkorových. Jaroslava Strejčková byla rovněž dramaturgyní inscenace. Režisér Jiří Horčíčka inscenaci koncipoval do čtyř zhruba hodinových dílů (65, 59, 66, 60 minut), přičemž každý díl představuje jednu z částí čtyřdílné románové epeje, kterou Tolstoj psal během let 1863 – 1869.⁴¹¹

Cílem předkládané analýzy je zjistit, jakými zvukovými prostředky režisér inscenoval epickou románovou předlohu; z hlediska zvukové struktury bude primární důraz kladen na hereckou složku. Základním pramenem analýzy je kromě samotné zvukové nahrávky z roku 1978 také literární scénář inscenace, z něž budu opakovaně citovat. Analýza metodologicky vychází ze strukturalistické teorie složek Jiřího Veltruského⁴¹² a dřívějších reflexí inscenace od Jana Czecha⁴¹³ a Aleny Štěrbové⁴¹⁴. Důležitým zdrojem se pro analýzu staly také konzultace s účastníky natáčení – zvukovou mistryní Jitkou Borkovcovou a herci Viktorem Preissem a Danielou Kolářovou. Z hlediska struktury analýzy chci na konkrétních ukázkách prokázat způsob inscenačního řešení, identifikovat strukturu zvukové kompozice a především sémantiku herecké interpretace, nikoli každý díl rozebrat na nejdetailnější segmenty.

⁴¹⁰ Jednotlivé díly se vysílaly postupně 23., 24., 25. a 26. prosince 1978. Natáčení probíhalo ve studiích Československého rozhlasu v Karlíně.

⁴¹¹ Román poprvé vyšel v roce 1869. Kompletní počet stran románu vychází obvykle přibližně na 1 500: např. dvousvazkové vydání Odeonu z r. 1969 (744 + 756). Uvádím tuto skutečnost pro ilustraci rozsahu prozaického textu, který následně dramatičtí transponovali do rozhlasového scénáře celkové stopáže 250 minut. Natáčení inscenace probíhalo bezmála čtyři měsíce, zde přehled natáčecích frekvencí podle jednotlivých částí:

1. díl: 20. 3. – 13. 5. 1978.
2. díl: 17. 4. – 13. 5. 1978.
3. díl: 15. 5. – 8. 6. 1978.
4. díl: 12. 6. – 6. 7. 1978.

⁴¹² VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994.

⁴¹³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.

⁴¹⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

V době vzniku *Vojny a míru* tvořil Jiří Horčička s dramaturgyní Jaroslavou Strejčkovou již dlouhodobý tvůrčí tandem, prvním výrazným společným úspěchem dvojice byla adaptace Čapkovy *Války s mloky* (1958); dramaturgicko-režijní spolupráce trvala po celá šedesátá léta (*Bylo to na váš účet, Linka důvěry*) i nadále v období normalizace. Realizace *Vojny a míru* patřila k nejodvážnějším a technologicky nejsložitějším projektům Československého rozhlasu. Tvůrci se rozhodli natočit inscenaci stereofonicky, tedy v plastickém zvukovém ztvárnění, které se v rámci natáčecích mechanismů tehdejší domácí produkce teprve etablovalo. Stereofonní natáčení nabízelo možnost zdůraznění scénického řešení, vyšší míry autentičnosti a hloubky prostoru s akcentem na jednání postav.

Dramaturgická linie dramatizací prozaických předloh nutila inscenátory promýšlet způsob provedení nejen dialogických scén, které do té doby v rozhlase převládaly, ale nově také k inscenování epických narativních pasáží. Ty v knižních předlohách budují autoři často na mnohastránkových popisech, v drobnokresbách prostředí, nálad, situací. Epická struktura textu navíc tvůrce vybízí stále zachovávat představu celkové kompozice, mizanscény. Režisér Jiří Horčička využíval pro tento požadavek epického narativu kromě stereofonní techniky zejména postavu vypravěče. Jakkoli Horčička a dramatizátoři uchovali epický fundament předlohy, dramatizační mechanismus znamenal především dialogizaci textu a vytvoření scénických obrazů namísto kontinuálního toku děje.⁴¹⁵ Dramatický dialog představuje svou vlastní textovou strukturací odlišné zvukové předpoklady budoucího ztvárnění než epika: zejména z hlediska temporytmického pojetí. V případě *Vojny a míru* přispěla dialogizace textu k rychlejšímu tempu narace, epičnost předlohy tvůrci zachytili ve vrstevnatých zvukových plánech (scény bitev, davové scény, part vypravěče, hudební a zvuková kompozice).

Svébytnost Horčičkova přístupu k dramatizacím románových předloh spočívá především v reflexi epického rámce předlohy, jakkoli se zprvu zdálo pro auditivní médium nemožné inscenovat například bojové scény z bitev. Horčička naopak epická místa Tolstého románu zdůrazňuje, zvukově vytváří komplikované několikavrstevnaté scény, jejichž scénická sugestivita je důležitým estetickým aspektem inscenace. Zásadní oporou byl Horčičkovi technický tým dlouhodobých spolupracovníků. Stereofonní koncepce vycházela

⁴¹⁵ „Rozhlasová verze převádí do dramatické podoby všechny podstatné dějové i myšlenkové linie. Zkušená rozhlasová dramaturgyně Jaroslava Strejčková zachovává dílčí epické postupy, které neodporují auditivnímu vnímání.“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 57.

z Horčičkova záměru, důležitá však byla participace špičkových kolegů v oblasti zvukového designu: zvukové mistryně Jitky Borkovcové, zvukového rekvizitáře Artura Švihi či mistra zvukových a hudebních efektů Radislava Nikodéma⁴¹⁶. Tito spolupracovníci vycházeli vstříc Horčičkově inscenační představě; v době, kdy dosud neexistovaly moderní technologické možnosti zvukových úprav, vznikala řada složitých zvukových koláží především díky invenci zvukových rekvizitářů.⁴¹⁷ Zatímco úkolem Radislava Nikodéma bylo například významově propojovat hudební a zvukové efekty, Artur Šviha dokázal auditivně vyjádřit i náročné iluzivní obrazy specifickou kombinací zdánlivě obyčejných zvuků: „*V inscenaci Tolstého Vojny a míru měl zvukově zpodobnit bitvu u Borodina. Do studia tedy přinesl bedýnku s pískem a na zápěstí si navlékl několik náramků, jedny byly dřevěné, druhé z plastu. Pak jen rytmicky bušil pěsti do písku, a Napoleonova „dřevěná“ jízda se naprosto věrojatně rozjela vstříc zvukově odlišené „plastové“ jízdě ruské.*“⁴¹⁸ Díky zvukovým efektům inscenace získala na plasticitě, sémantické zapojování reálných i umělých zvuků určujícím způsobem přispělo k vrstevnatosti zvukové struktury. Důležitou součástí zvukové-hudební kompozice byla také scénická hudba skladatele Vladimíra Truce⁴¹⁹.

Horčičkův kompoziční záměr nacházíme už v literárním scénáři, který režisér zahajuje hutnou explikací stereofonní koncepce zvukových složek: „*Jednotlivé scény nejsou rozepsány do pozic stera jako určení divadelního /vizuálního/ aranžmá. Každá pozice má svůj základní význam, související s výkladem textu. Toto základní určení pozic ovšem dovoluje, aby byla využita i při jiných scénách, když to vyžaduje rozvinutí scénického prostoru nebo /a to především/ když si to vynucuje významový posun či ideový akcent v řídicím úkolu scény. Scénář samozřejmě nepočítá jen se statickým určením pozic, ale i s pohybem; pohyb graduje dramatičnost a zdůrazňuje myšlenku/záměr scény.*“⁴²⁰ Horčičkův důsledný plán pro budoucí inscenační praxi je patrný nadále na jednotlivých stranách scénáře, kde režisér detailně

⁴¹⁶ Nikodémova profese se v rozhlasu označovala pojmem „gramomixér“. BĚHAL, Rostislav, ed. *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1994, s. 182.

⁴¹⁷ Horčička charakterizuje Radislava Nikodéma jako „*lovce zvuků, který dokázal mistrovsky propojit naturalistický zvuk s hudebními motivy tak, že vznikla jedinečná hudebně zvuková koláž, která se dokonale propojila s textem hry.*“ In ŠKÁPIKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 76.

⁴¹⁸ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 134.

⁴¹⁹ Vladimír Truc (nar. 1932) byl v rozhlasu zaměstnán od r. 1962 jako redaktor malých hudebních žánrů, od r. 1989 se stal vedoucím této redakce. Zkomponoval původní hudbu pro desítky rozhlasových inscenací, ale také žánrově různorodých rozhlasových pořadů a cyklů. Mimo jiné působil rovněž jako klavírista, hudební dramaturg, autor šansonů a kabaretních písní, interpret klasické i populární hudby. BĚHAL, Rostislav, ed. *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1994, s. 262.

⁴²⁰ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, s. 2.

objasňuje způsob herecké i zvukové interpretace. Stereofonní technika Horčičkovi usnadnila záměr vytvořit epickou inscenaci, jejíž těžiště bude spočívat ve zvukově plastickém inscenování děje. Inscenace má vyvolávat „vizuální představu popisovaných skutečností“⁴²¹, v níž herecká akce není jedinou či jedinou určující⁴²² složkou celkové struktury zvuků.

Postavy románu a proměna jejich dominance v dramatinaci

V Tolstého románové předloze vystupuje přes pět set postav, v centru pozornosti však stojí především tři základní postavy: Pierre Bezuchov (Eduard Cupák), Andrej Bolkonskij (Viktor Preiss) a Nikolaj Rostov (František Němec). Jaroslava a Jan Strejčkovi však v dramatinaci podstatně zmenšili prostor postavy Nikolaje Rostova, jeho úloha je z hlediska přítomnosti na scéně spíše vedlejší. Tento dramatinizační ústupek umožňuje vyšší koncentraci děje okolo dvou antagonistických postav, Pierra a Andreje. Třetí ústřední postavou rozhlasové dramatinizace učinili dramatinizátoři Natašu Rostovovou (Daniela Kolářová). Toto rozhodnutí klade vedle dvou výrazných mužských postav ženskou postavu, jejíž psychologie i způsob interpretace vytváří protipól mužským hrdinům. Akcentace vztahu Nataši s Andrejem a posléze Pierrem navíc umožňuje rytmické zklidnění inscenace od zvukově náročných válečných scén. Na rozdíl od Andreje a Pierra však Nataša v dramatinizaci nedisponuje tak výrazným dramatinickým obloukem a interpretačním potenciálem, meritum pozornosti bude proto upřeno především na postavy Andreje a Pierra.

Vedle těchto postav má zásadní postavení vypravěč (Luděk Munzar), jehož pozice se od jednajících postav odlišuje způsobem snímání i herecké interpretace. Horčička užívá ve scénáři pro označení vypravěče jméno „Autor“⁴²³, jak je ale patrné z citátu v následujícím odstavci, samotný režisér pojmy „Autor“ a „vypravěč“ volně zaměňuje. V předloženém textu se tedy přidrží kompromisního termínu vypravěč/Autor, považuji tuto volbu za výhodnější pro orientaci a snadnější identifikaci postavy. Vypravěč referuje z pohledu autora, představuje objektivní hodnotící stanovisko, jeho pozice a funkce v inscenaci formálně zaujímá místo obvyklého narátora/vypravěče rozhlasové inscenace, jak s nimi také Horčička dlouhodobě zacházel. Pojem „vypravěč“ používá v analýze *Vojny a míru* také Jan Czech, který si všimá, že „vypravěč ve *Vojně a míru* přináší takové informace, ke kterým se pak autor dramatinizace

⁴²¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 129.

⁴²² Jako tomu bývá v některých inscenacích Josefa Melče.

⁴²³ Proto také v citacích ukázek z inscenace vždy dodržuji samostatné označení „Autor“.

*a režisér nemusejí vracet v průběhu výstavby scény.*⁴²⁴ Czech zde správně odkazuje nejen k režisérovi, ale také dramaturgům, jejichž invenční pojetí vypravěče/Autora umožnilo Horčíčkovi akcentovat řadu popisných míst právě skrze tuto postavu a nezatěžovat tak jednání ostatních postav doslovnou explikací děje.

Prostřednictvím postav Andreje, Pierra a vypravěče/Autora zobrazuje režisér tematické a dějové linie Tolstého románu: „*Hra na motivy románu zachovává dva dějové proudy: obraz společenského vývoje v bouři napoleonských válek a obraz soukromých osudů několika lidí. /.../ Třetí složku /proud/ hry tvoří vypravěč /autor/ a příležitostně i ty postavy hry, které si vypravěč, k doplnění svého úkolu ve hře, z logického plynutí děje k sobě přivolá. Vypravěč je organizátorem děje, komentuje, vysvětluje, může retardovat i zrychlovat scény. Stojí posluchači nejbliž – jako by měl školní ukazovátka a na tabuli rozlehlého děje ukazoval různorodé detaily, skládal z nich obraz, kterým chce doložit složitost sváru vojny a míru v člověku a v historii lidstva. Složitost sváru, nutného pro vývoj.*“⁴²⁵

Pozice vypravěče/Autora se od jednajících postav liší svou scénickou izolací. Alena Štěrbová si všimá, že vypravěč/Autor je zvukově vymezen centrálním prostorem, který nese filozofické poselství inscenace.⁴²⁶ Jednající postavy do vypravěčova/Autorova prostoru vstupují pouze v pasážích, kdy jejich promluva koresponduje se záměrem tvůrců.⁴²⁷ Vypravěčova/Autorova úloha spočívá také v udržování lineárnosti narace, kdy vypravěč/Autor komentuje přítomné či právě skončené situace, někdy také předznamenává budoucí vývoj či možné následky. Part vypravěče/Autora je zvukově ozvláštněn hudebním podkresem, který není tlumený, naopak zní v neztišené podobě. Podle zvukové mistryně Jitky Borkovcové nebyl tento postup obvyklý, neboť hlasitost hudebního podkresu se při vypravěčových replikách zpravidla redukuje.⁴²⁸

⁴²⁴ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 131.

⁴²⁵ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, s. 2.

⁴²⁶ „*Role vypravěče-autora je transponována do naší současnosti, je to člověk s našimi dnešními znalostmi a názory, který je v úzkém kontaktu s posluchačem.*“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 58.

⁴²⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 85.

⁴²⁸ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

Výběr analyzovaných scén

Zvukové provedení jednotlivých scén analyzuji na konkrétních ukázkách z inscenace. Scény byly vybrány jako vzorové pro prokázání analytického postupu identifikace zvukových složek a jejich sémantického využití v kontextu inscenace. Vybírám scény různého zvukového řešení: lyrické monology, komorní i expresivní dialogy, bitevní scény. Cílem výběru je reflektovat kompozičně klíčové pasáže a z nich vyvozovat realizační řešení celé inscenace, nikoli vyčerpat čtyřhodinovou nahrávku v dílčích rozborech všech scén. Závěry z analýzy složek umožní stanovit režijní záměr, metody režijně-herecké spolupráce a pojmenovat způsoby zvukově-hereckého ztvárnění. Výhodou volby uvedených scén je jejich zvuková diverzita, která nabízí různá scénická řešení v rámci jediné inscenace. V analýze využiji fonetické transkripce⁴²⁹ vybraných monologů či dialogů herců, grafického znázornění současně působících zvukových vrstev a grafické reprodukce pohybu herců za mikrofonem během natáčení některých scén. Grafická podoba zvukového/hlasového provedení má přispět k lepší orientaci a představě o inscenační realizaci. Analýza postupuje lineárně od prvního k poslednímu dílu. Cílem je nacházet v jednotlivých částech referenční inscenační postupy Horčičkovy režijní metody, nikoli nazírat každý díl parciálně.

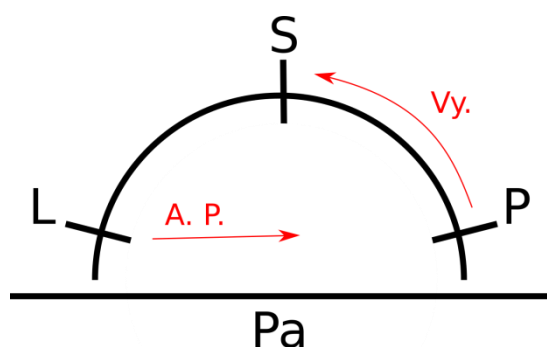
Strukturální analýza *Vojny a míru*

Stereofonní koncepce

Jiří Horčička ve *Vojně a míru* od úvodní scény promyšleně pracuje s vrstevnatostí zvukové stopy. Prvním zvukem inscenace je klavírní gong, který zahajuje scénu. Vypravěč/Autor v centrální pozici zvolna předčítá dopis určený Pierru Bezuchovovi, v němž je Pierre zván na recepci k madame Anně Pavlovně Schererové (Nelly Gaierová). Současně s vypravěčovým/Autorovým hlasem zní na pozadí v druhém plánu ruch z konverzace společnosti v salónu, stále přítom slyšíme také klavírní podkres. Zastavme se na chvíli u scénáře Jiřího Horčičky, v němž režisér stanovuje přesnou koncepci natáčení scény: „*Koncepce stereo: Úvod /čtení pozvánky/ se přibližuje až na mikrofon, pak se hlas Anny Pavlovny vzdaluje na protilehlou pozici; tj. Anna Pavlovna vyjíždět z pozice L, autor*

⁴²⁹ Způsob fonetické transkripce přebírám z knihy Radovana Lukavského *Kultura mluveného slova*. Viz LUKAVSKÝ, Radovan. *Kultura mluveného slova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000.

se blíží z pozice P na S. Anna Pavlovna vítá hosty již na pozici P. Další dialog je reálný děj v interiéru /L+S/ tvořeno úzkou bází. Autorův hlas z pozice S je prostorově naprosto odlišný; autor má i civilnější /důvěrný/ výrazový projev. V dalším dialogu – tak, jak se objevují noví hosté a jak k nim přichází hostitelka Anna Pavlovna – využití střídání prostorů L+P včetně PA. Autor zůstává stále zakotvený na pozici S. Předěl řešíme jako oponu – od L přes S na P a vyznít v PA. Další scéna /Hodiny/ otvírat na L.⁴³⁰ Pro ilustraci prostorového řešení můžeme scénu graficky znázornit zhruba takto:



Zkratka Vy. označuje vypravěče/Autora, zkratka A. P. Annu Pavlovnu Schererovou, která je hostitelkou úvodního salónního setkání. Šipky u jednotlivých jmen naznačují pohyb herců ve studiu a zároveň pozici, odkud posluchač herce slyší v nahrávce.

Horčička již dříve stanovuje, co znamenají zkratky: L – levá strana, S – střed, P – pravá strana, Pa – panorama. Levá a pravá strana přitom akcentují „*prostor soukromých osudů*; L dáváme přednost *jde-li o interiéry a rozvíjíme na P.*“ Středová pozice S je „*prostor autorův a prostor, který si stručně nazveme 'prostor společenských idejí'*.“ Zároveň Horčička plánuje, že pravé pozici P dáváme jako „*prostoru soukromých osudů přednost jde-li o exteriéry, nebo o scény odlišné prostředím /místem, časem/ k předcházející scéně na L; také jde-li o scény s komparesem, nebo o scény /bitva, ples/, které končí panoramaticky.*“ Centrální prostor, tedy pozice S „*je ve svém základním významu spojena s 'intimním' prostorem – zde je nejdůležitější vazba posluchač – autor. Na tuto pozici posíláme postavy děje pouze s ideovým záměrem /je-li to během dialogu 'intimní' prostor se pochopitelně zruší/ nikoliv z potřeb scénického aranžmá.*“⁴³¹ Intimním prostorem označuje Horčička středovou pozici, z níž zpravidla zaznívají monology (často snímané v detailu – např. Andrejovo zranění u Slavkova) nebo objektivní komentáře vypravěče/Autora.

Horčička naznačuje také rozmístění herců: „*Rozepsání do pozic A, B, C, D, E a rozmístění na detail, polodetail, polocelek atd. je úkol technického scénáře.*“⁴³² Zároveň

⁴³⁰ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 6.

⁴³¹ Včetně přechozích citací: *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, s. 4.

⁴³² *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, s. 3.

stanovuje omezení reálných zvuků v inscenaci: „*Omezují se jen na nezbytné, významově nutné. /Naturalismus ohrožuje stereo/. Prostor vypravěčův je beze zvuků.*“⁴³³ Přestože technický scénář nemáme k dispozici, ukazují nám Horčičkovy explikace jeho tendenci k detailní koncepci natáčení. Horčička zásadně nepracoval s natáčením v pleneru, i zvukově obtížné obrazy bitev vznikaly ve studiu.⁴³⁴ Režisér těžil z detailní přípravy sebe i kolegů, běžnou praxí byly opakované čtené zkoušky, které jsou v dnešní době spíše výjimkou.⁴³⁵ Daniela Kolářová, která ztvárnila roli Nataši, k Horčičkově stereofonní metodě přidává komentář o praktických nárocích na herce, kteří měli texty popsané pokyny k aranžmá a ve studiu se museli „*přemisťovat od mikrofonu k mikrofonu. K obsahu přibyla forma vlastně divadelního aranžmá.*“⁴³⁶

Rozepisování pozic herců u mikrofonů má klíčový význam pro prostorovou orientaci posluchačů, současně dokládá jeden z principiálních postupů stereofonie. Zatímco monofonní způsob natáčení pracuje pouze s jedním mikrofonem, okolo nějž stojí herci (sám Horčička takto natáčel ještě například *Otce Goriota* v roce 1974), stereofonie umožňuje zapojení více mikrofonů, v tehdejší době zpravidla dvou. U mikrofonu vlevo přitom stojí dva/tři herci, u pravého rovněž. Vzájemná interakce nesestává pouze z prostorového rozmístění vpravo/vlevo, ale také z pohybu herců okolo mikrofonu, vzdalování a přibližování k mikrofonu, nemluvě o možnostech detailního snímání, kterého Horčička využívá sice méně často než například Josef Melč, pracuje s ním však rovněž.

Efektivita čtených zkoušek se promítala nejen do detailní přípravy dialogů či jednotlivých replik, ale také do konkrétního ztvárnění hereckých výrazových poloh. Horčička nezasahoval do natočených hereckých replik zpětným stříhem, nevytvářel výsledný herecký výraz montáží více záběrů. Usiloval raději o opakované natočení konkrétní scény vícekrát a z několika záběrů si následně vybral nejlepší, který v inscenaci použil. Tato metoda předpokládá režisérovo umělecké souznění s interprety, kteří musí vlastní výrazový akcent přizpůsobit režisérovu záměru. Horčičkův pracovní postup spočíval v tom, že herci explikovali téma a emoční zbarvení scény, vysvětlil požadované vyznění a herec jej poté výrazově ztvárnil. Pokud byl režisér spokojen, scéna v nahrávce zůstala, pokud ne, natáčela se znovu.⁴³⁷

⁴³³ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, s. 3.

⁴³⁴ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁴³⁵ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

⁴³⁶ Daniela Kolářová, osobní rozhovor s autorem, 23. ledna 2018.

⁴³⁷ Viktor Preiss (4. října 2014), Daniela Kolářová (23. ledna 2018), Jitka Borkovcová (19. ledna 2018), osobní rozhovory s autorem.

Ze vzpomínek zvukové mistryně Jitky Borkovcové víme, že part vypravěče/Autora natáčel Horčíčka s Luděkem Munzarem samostatně, bez přítomnosti hereckých kolegů.⁴³⁸ Jelikož vypravěč/Autor v inscenaci disponuje izolovaným zvukovým prostorem a většinou není v přímé interakci s jednajícími postavami, mohly se vypravěčovy/Autorovy scény natočit během jediné frekvence tzv. na přeskáčku. Takový inscenační postup bezpochyby vyžaduje zvláštní připravenost herce i důkladný režijní výklad; Munzar byl nucen part vypravěče/Autora vytvářet v okamžitých soustředěných replikách.

Salón madame Schererové

Vraťme se k začátku celé inscenace, tedy úvodní scéně prvního dílu [I. díl, 1. scéna], která se odehrává v salónu madame Schererové. Konverzační půdorys salónního setkání slouží kromě zvukové expozice prostoru salónu a identifikace několika hlasů jako příležitost pro seznámení se s některými postavami. Ty představuje vypravěč/Autor, po jeho úvodním titulku (v ukázce zvýrazněno **tučně**) postavy většinou vystoupí s vlastní replikou a tím vstoupí do děje. Vypravěčovo/Autorovo představování má především objektivní popisný záměr, lehké odstínění tónu však zároveň napovídá o povaze představované postavy, její fyzické podobě či společenském postavení:

Autor **Kníže Kuragin**, je vysoký vládní hodnostář a má dluhy; [dále]⁴³⁹ **krásná Helena**, dcera knížete. Hvězda moskevské společnosti; [a následně] **Pierre Bezuchov**. Velký tlustý s brýlemi. Budižkníčemu, jak se říká... Jeden z *jednadvaceti nemanželských synů starého knížete Bezuchova, ale nejmilejší syn.*⁴⁴⁰

Poslední citovanou pasáž charakteristiky Pierra Bezuchova podává herec Luděk Munzar v postavě vypravěče/Autora s komentátorským odstupem jako jakousi kuriozitu hodnou podivu, s naznačeným výsměchem, jímž predikuje jeho postavení vůči ruské aristokratické společnosti. Následující informaci o „*nejmilejším synovi*“ však vypravěč dodává s přívětivou intonací, jako by upozorňoval na význam Pierrovy společenské oblíbenosti. Tyto nenápadné

⁴³⁸ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁴³⁹ Během vypravěčova představování probíhají konverzační dialogy zúčastněných postav, vypravěčův projev je přerušuje postupným uváděním a komentářem jednotlivých osob.

⁴⁴⁰ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 7-8.

charakterizační aspekty vypravěčovy/Autorovy úlohy získávají na důležitosti při pozdějších scénách. Příznačná je metoda vzájemného prolínání jednotlivých zvukových perspektiv: vypravěč/Autor svým hlasem plynule vystupuje „před“ jednající postavu, kterou v zadním zvukovém plánu stále slyšíme v situaci začínajícího večírku v salónu madame Schererové. Postavy přicházejí, zdraví, baví se, zní smích, v centru posluchačovy pozornosti se však díky zvukovému ztvárnění a detailu stále nachází právě vypravěč/Autor, neboť scéna má charakter expozice nejen daného dílu, ale celkové situace ruské šlechtické společnosti počátku devatenáctého století.

Výše uvedené Horčičkovy explikace o prostorové orientaci herců na pravé či levé pozici získávají na konkrétnosti právě v této scéně. Zvukové uspořádání auditivní mizanscény umožňuje vnímat vypravěče/Autora na pozici S, tedy centrální pozici, odkud komunikuje v přímém vztahu s posluchačem (představuje mu postavy), zatímco zleva i zprava slyšíme jednající postavy v dialogu. Za nimi v dalším zvukovém plánu zní ještě hudební podkres.

Téma konverzace salónních hostů spočívá v hodnocení válečné situace, seznamujeme se s názory postav na vedení války a na osobnost vojevůdce Napoleona. Postavy ve společnosti často využívají tehdy moderní francouzské výrazy, jejichž množství je typické právě pro první díl Tolstého románu. Mezi postavami jsou zvláště akcentovány názory a stanoviska dvou hlavních postav, tedy Pierra Bezuchova a Andreje Bolkonského. Oba obdivují Napoleona, k válce však přistupují odlišně. Pierre válku odmítá z obdivu k Napoleonovi – odmítá bojovat proti němu. Andrejovi Napoleon imponuje svou velikostí a válečnickou proslulostí. Chce do války právě proto, aby mohl vlastním činem dosáhnout obdobné slávy a věhlasu jako Napoleon. Tento klíčový charakterizační bod má odstředivý charakter: veškeré Andrejovo jednání a motivace vychází z touhy prosadit se v boji, Pierrův odpor k válce zase postavu charakterizuje v její pohodlnosti, nepraktickém filozofování a nedostatku hrdinství. Obě postavy stojí ve vzájemné kontrapozici, jejich pohled na svět i motivace jednání mají odlišný charakter, reprezentují dva různé životní přístupy.⁴⁴¹

Kulečnicková scéna

Po pětiminutové scéně v salónu následuje hudební předěl, který signalizuje změnu prostorového rámce, děj se přenáší do komorního interiéru, kde Andrej s Pierrem hrají

⁴⁴¹ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, s. 77.

kulečník [I. díl, 2. scéna]. Scéna objasňuje názorová stanoviska a charaktery dvou ústředních postav Andreje a Pierra, naznačuje situaci v tehdejší Rusku. Kulečnickovou scénu můžeme chápat také jako modelový příklad využití stereofonního prostorového snímání. Jan Czech si všímá, že „*filozofický dialog je obohacen o řadu nových významů: vzniká zde kontrast mezi obsahem rozhovoru, který se dotýká osudu miliónů lidí v Evropě, a banálností kulečnickové hry, která myšlenkové pozadí dialogu zřetelně ozvláštňuje.*“⁴⁴² Ťukání kulečnickových koulí i pohyb postav dynamizují scénu, vytváří kontrast k tématu dialogu a zároveň odkazují k výměně dvou ideově opačných stanovisek postav. Pierre nikterak netouží po slávě ani boji, je dalek Andrejovy rozhodné militantnosti.

Cupák charakterizuje Pierra poklidným temporytmem mluvního projevu, který ovšem v emočně akcentovaných pasážích rychle přechází do expresivních poloh, zajíká se a intonuje v nervních modulacích. Pierre, stejně jako Andrej, v rámci děje prodělává značný psychologický vývoj. Jeho zakořeněná dobrota, touha po klidu a míru se projevují ve scénách, kdy je nucen reagovat na nečekané negativní zprávy a situace. Viktor Preiss zachycuje Andreje Bolkonského v úvodních scénách jako postavu hrdou, vojensky poslušnou a rozhodnou, s pevnou disciplínou a řádem, tedy v přesně opačných konturách, než v jakých žije Pierre. Preissův Andrej je živočišnější, reaguje prudce, často nedůtklivě. Diference postav i hereckých kreací souvisí s věkovým odstupem postav i herců, Pierre je starší než Andrej, podobně jako Cupák byl v době natáčení starší než Preiss (o patnáct let). Jednatřicetiletý Preiss svému Andreji vkládá pevnou dikci a přesnou artikulaci s výrazným větým přízvukem. Jeho repliky nesou jasná sdělení, opakovaně odkazují k suverenitě postavy a osobnostní převaze nad Pierrem minimálně v otázkách postoje k válce, vztahu k boji. Oba herci se v kulečnickové scéně pohybují v prostorově jasně identifikovaném rámci: podle toho, jak procházejí okolo kulečnickového stolu, slyšíme postavy střídavě zleva či zprava. Scéna má rytmickou koherenci, neodklání se k dynamičtějším polohám, až do chvíle, kdy do místnosti nečekaně vpadne Andrejova žena Líza (Carmen Mayerová). Andrej ji rozčileně okřikuje:

Andrej **Lízo! Mám návštěvu,** || [výrazně klesá hlasem] *pojd' mezi nás.*⁴⁴³

⁴⁴² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 130.

⁴⁴³ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 2. scéna, s. 11.

Viktor Preiss tak herecky opět projevuje Andrejovu panovačnou autoritativnost. Moduluje tónbr do upjatě vyšší polohy, naznačuje Andrejovu nekompromisnost, ale také potřebu postavy probouzet respekt blízkých i okolí. Preiss zdůrazní oslovení postavy, poté plynule klesá hlasem. V rozmezí tří slov dokáže herec zpřítomnit Andrejovu převahu.

Preiss i Cupák frázují v krátkých úsecích, vyjasňují názory postav, doprovázejí mluvený projev četnými dechovými detaily a úsměšky. V projevu obou herců identifikujeme tendenci k pauzám a pomlčkám; herci pauzami ovlivňují dynamiku svých projevů, zejména v okamžicích sporů a střetů odlišných názorů.⁴⁴⁴ Andrej se hádá s Lízou, která mu vyčítá, že chce odejít do války, byť ona čeká dítě. Preiss v prudkých kadencích rozčileně vysvětluje důvody Andrejovy touhy odejít do války; válka je pro něj důležitější než rodinný život. V momentech citového vypětí Preiss zvláště vehementně artikuluje Andrejovu exaltovanou touhu prosadit se. Jeho replikám vkládá niterné odhodlání, vášnivost a emoční naléhavost:

Andrej Jdu proti Napoleonovi, protože ho **obdivuju**. | *Tenhle protivník mi **umožní dokázat**, jestli za něco stojím.*⁴⁴⁵

Zvýrazněním intonačního důrazu herec emočně zabarvuje repliku postavy, akcentuje její citové pohnutí ve vztahu k Napoleonovi i vlastní potřebu úspěchu. Rozkolísané intonace souvisí s vnitřním prožíváním postavy. Dlouhá devítiminutová kulečnicková scéna je ukončena nástupem hudebního předělu, který děj přenáší opět jinam: na oslavu ke knížeti Kuraginovi (Václav Postránecký) [I. díl, 3. scéna]. Vypravěč/Autor scénu uvádí, jmenuje přítomné postavy podle podobného principu, jakého jsme byli svědky v první scéně [I. díl, 1. scéna]. Struktura zvukových složek i zde vyplývá z dynamického prolínání zvukových vrstev: slyšíme cinkot sklenic, zpěv postav prokládaný vypravěčovým/Autorovým komentářem, hudební stopou i střídavým dialogem. Dominantní postavení složek se rychle mění, nemůžeme s jistotou tvrdit, která z nich je klíčová v celkové koncepci scény, lépe lze dominantu určit v konkrétních pasážích.

Bylo by však chybné uvažovat o dominantně pouze v izolované perspektivě jediné složky. Je to naopak právě vzájemný vztah na sebe navázaných zvukových složek, který tvoří jednotu zvukové struktury. Herecká akce, která se většinu času odehrává v dialogu, není

⁴⁴⁴ Josef Henke říká, že pauza herce nutí k „ohromné vnitřní intenzitě výkonu.“ HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, č. 6, s. 10.

⁴⁴⁵ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 2. scéna, s. 14.

nosná sama o sobě, nýbrž právě ve vztahu k celkové kompoziční koncepci díla. Režisér Horčička při snaze zachovat epický rámeček vyprávění využívá akusticky aktivizačních znaků, které apelují na fantazii posluchačů. Zvláště sugestivní je způsob, kterým vyvolává optický dojem jednotlivých epických momentů, zejména válečných scén. Právě jeden takový případ nacházíme v závěru prvního dílu, jak vzápětí doložím ukázkou. Horčička komponuje pasáže bitev a válečných konfliktů pomocí sémantického vrstvení zvukových detailů, jež identifikují činnost postav, reálie prostoru apod. Czech hovoří o tom, že konkrétní scénu doslova „*vidíme a pokud někdy postrádáme optický rozměr, pak to není neobratnost dramaturga či režiséra nebo omezenost rozhlasových vyjadřovacích prostředků, ale zdroj nových významů, který je zde velice obratně využíván.*“⁴⁴⁶

Bitva u Slavkova

Ve vrcholné scéně prvního dílu, bitvě u Slavkova, je Andrej Bolkonskij zraněn a zůstává ležet nepovšimnutý okolní válečnou vřavou [I. díl, 8. scéna]. Andrej se domnívá, že umírá, jeho myšlenkový obzor se ve smrtelné agónii obrací ke smíru se světem, vyzývá nebe jako měřítko absolutnosti lidského života. Zobrazení smrti je pro herce vždy náročným úkolem, jenž v rozhlase umocňuje absence vizuálních prostředků. Přílehlavě tento problém charakterizuje Michail Čechov, když mluví o ztvárnění smrti na divadelním jevišti: „*Herec, který hraje smrt, by měl v daném místě vystavět rytmickou a metrickou kresbu své role tak, aby diváci, kteří ho sledují, pocítili zpomalení času a nepozorovaně se dostali k tomu bodu, kdy se zpomalené tempo na vteřinu jakoby zastaví. Toto zastavení vyvolává dojem smrti. Přitom by publikum mělo být osvobozeno od povinnosti sledovat hrubé a neumělecké prostředky zobrazující fyziologické procesy umírajícího člověka. K takovému úkolu je ovšem nezbytná vyspělá herecká technika.*“⁴⁴⁷ Čechovův postřeh o hereckém umírání se zdá přílehlavý také pro rozhlasové herectví. Viktor Preiss právě zpomaleným tempem a exponováním rytmu a hlasové polohy dosahuje autenticity a dramatického účinku obrazu.

Dramatizační mechanismus doložím komparací původní románové předlohy, rozhlasového scénáře a konkrétního hereckého provedení. Celá scéna Andrejova umírání trvá i s hudebním úvodem přibližně sedmdesát vteřin, během kterých Andrej pronáší text

⁴⁴⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 128.

⁴⁴⁷ ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta; O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017, s. 93.

rozložený ve scénáři na čtyři řádky. Do Andrejových slov vyznačují fonetické značky označující přízvukné důrazy (**tučně**) a pauzy (||). Právě pauza v Preissově projevu způsobuje lyrickou snovost scény, dojem zastavení času:

Andrej *Jak je to nebe **vysoké!** || Nikdo **nekřičí,** || **neutíká,** || nikdo
nezabíjí. || Ještě jsem neviděl || **takové nebe.** || **Nesmírně**
vysoké || a nad ním je **druhé** || a **třetí.** || A **ticho a světlo**
a **mír.** || **Velký, slavnostní** || **mír.**⁴⁴⁸*

Preiss na malé ploše prostřednictvím monologu odkazuje k nalezené Andrejově pokoře. Stejně tak akcentuje touhu po míru a klidu, vzývá „nekonečné nebe“ jako symbol čistoty a odevzdává se smrti.

Od Jiřího Veltruského víme, že „*herecká postava je dynamická jednota celého souboru znaků.*“⁴⁴⁹ Preiss silně lyrickou scénu vytváří vrstvením několika výrazových složek: předně pečlivým zacházením s temporytmem, s nímž nakládá zvláště úsporně, doslova zastavuje čas a děj příběhu – vytváří tak významový prostor pro vyznění absolutnosti chvíle smrti. Zpomalení stojí v ostrém kontrastu s předchozí dynamickou scénou bitvy u Slavkova, vyniká tak lyrizace scény i hercova projevu. Preiss se po celou dobu scény ocitá na samé hranici patosu, díky technické zdatnosti a ukázněnosti prostředků však udržuje uvěřitelnost postavy. Zásadní je Preissova práce s dechem, dochází v podstatě k naprosté redukci dechové frekvence. Herec sémantizuje bolest a blížící se smrt pečlivou artikulací, pomalou kadencí a dikcí slov, vyniká tak rovněž jeho specifický hlasový tón, který je sám o sobě disponován jemnou lyrickou barvou. Preiss výrazově exponuje Andrejovo zklidnění, vnitřní smíření před smrtí. Celý sotva minutový obraz kulminuje v závěrečných momentech, kdy Preissův hlas pozvolna mizí v nastupujícím motivu z Čajkovského *Ouvertury 1812*. Právě hudební motiv z Čajkovského skladby je s Preissoвым výrazem v působivé synergii: podtrhuje Andrejovu introspekci, celá scéna proto vyznívá transcendentálně a touto interpretační formou se liší od jiných scén inscenace. Hudební podkres Andrejova monologu postupně vrcholí ve velkém gestu odkazujícím k „nekonečnému nebi“ nad Andrejem. Zvuková mistryně inscenace Jitka Borkovcová podotýká, že průvodní hudební motiv z Čajkovského skladby

⁴⁴⁸ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 8. scéna, s. 43.

⁴⁴⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 44.

tvůrci technicky úmyslně „rozhoupali“⁴⁵⁰ tak, aby odpovídal Preissově hlasovému pohnutí. Výsledný efekt propojení mluveného slova s hudbou také tímto detailem dosahuje nevidané plasticity.

Komparujeme-li krátký, avšak mimořádně koncentrovaný obraz rozhlasové verze s knižní předlohou, zjistíme, že žádaný účinek, tedy obraz umírajícího Andreje v souvisejících výrazových polohách, získali Horčička s Preissem značnou redukcí předlohy, avšak nikoliv za cenu potlačení významu scény. Tolstoj totožnou pasáž koncipuje nejprve v popisné pasáži vyprávěče, poté monologem postavy. Uvádím celý literární popis dané situace pro důkladné porozumění interpretační metodě rozhlasových inscenátorů, kteří především epické deskriptivní pasáže soustředili do Preissova hlasového výrazu, zabarvení tónu a redukce expirací:

„Jak to však skončilo, kníže Andrej neviděl. Zdálo se mu, jako by ho některý z vojáků vedle něho vši silou uhodil pořádným klackem do hlavy. Trochu to bolelo, ale hlavně to bylo nepříjemné, protože ta bolest rozptylovala jeho pozornost a bránila mu, aby viděl to, nač se díval. 'Co to? Padám? Nohy se mi podlamují,' uvědomil si a upadl naznak. Otevřel oči, aby se podíval, jak dopadl boj Francouzů s dělostřelci, a dověděl se, byl-li zrzavý dělostřelec zabít nebo ne a byla-li děla ukořistěna Francouzi nebo zachráněna. Neviděl však nic. Nad ním už bylo jen nebe – vysoké nebe, ne jasné, ale přece nesmírně vysoké, s tíše plujícími šedými obláčky. 'Jaké je to tu tiché, klidné a slavnostní – docela jiné, než když jsem běžel já,' uvažoval kníže Andrej, 'docela jiné, než když jsme běželi, křičeli a bojovali; docela jiné, než když se s těmi zlostnými a vylekanými tvářemi tahali o vytěrák Francouz s dělostřelcem – a docela jinak plují oblaka po tom vysokém, nekonečném nebi. Jak to, že jsem to vysoké nebe předtím neviděl? Jsem tak šťasten, že jsem je nakonec přece jen spatřil. Ano, všechno je marnost, všechno je klam kromě toho nekonečného nebe. Nic, nic není kromě něho. Ale ani ono není, nic není, jen ticho, klid. A chvála bohu za to!...“⁴⁵¹

Z komparace scén vidíme, že autoři rozhlasové úpravy nejen dramatizovali původní epickou strukturu scény, ale akcentovali primárně myšlenkovou ideu situace. Emoční rámec ponechali v hereckém partu – Preiss ji vyjádřil ve své interpretaci. Scéna Andrejova umírání dokumentuje specifický Horčičkův přístup k dramatizování původně epických obrazů.

⁴⁵⁰ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁴⁵¹ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír: 1. 2. vyd.* (v Odeonu) Praha: Odeon, 1969, s. 350.

Podobně režisér zhutnil také válečné scény, byť typologicky přirozeně odlišné, jelikož obsahují výrazně dramatické segmenty a zvukově pestrou strukturu složek.

Scéně Andrejova zranění předchází zvukově opulentní obraz bitvy u Slavkova [I. díl, 8. scéna]. Horčička ve scénáři předesílá formu stereofonního zpracování, zároveň přitom upozorňuje, že bude potřeba ověřit možnosti komponování výsledného tvaru (dokládá tak opět metodu opakovaného natáčení směřující k nejdokonalejší verzi): „*Scéna, která vyžaduje vyzkoušet různé postupy – literární scénář je pouze vodítkem. Autorův hlas, scénická hudba /začíná bubny, pochodové rytmy/ patří na 'pozici společenských idejí' tj. na S. To je výchozí pozice; na L a P rozvinujeme dialog v kontraverzi Andreje Bolkonského s Napoleonem. Zvláště důležité je poziční a prostorové zvládnutí hudebního vyjádření bitvy a hudebního podkresu /i předělu/ při zranění Andreje. Je třeba využít leitmotivu válečné vřavy v kontrastu s hudebním motivem prosté lidské touhy po životě. Kontrast války a míru. Hudební závěr obrazu stáhnout prudce na středovou pozici, zvýraznit ji, zasáhnout forte.*“⁴⁵²

Zahájení bitevní scény vytváří zejména dynamická zvuková kulisa, která evokuje překotný pohyb, přeskupování vojsk, zvuky děl a pušek, koní, údery zvonů, troubení trumpet, do toho znějící symfonická hudba, jejíž motivy se rychle střídají a odkazují na zmatek a neúprosnost boje. Do komplikovaného zvukového pozadí zní střídavě hlasy vypravěče/Autora a Andreje. Horčička pracuje s hloubkou pole, snímá scénu v panoramatickém záběru, díky tomu vynikne zvukový obraz přeskupování vojsk a pohybu boje. Intenzitu válečné vřavy ještě umocňuje zesílená bitevní hudba (zejména bubny a trumpety). Vojáci ve scéně nejsou identifikováni v konkrétním počtu, Horčička scénu snímá jako obraz jednajících davu. Střetnutí vojsk má působit zlomově, výsledek bitvy určí další podobu světa a osudy hrdinů příběhu.

Pro ilustraci současně znějících několika zvukových vrstev z úvodu bitvy uvádím grafické znázornění jednotlivých složek, které se prolínají, navazují na sebe nebo zní všechny současně. Na nákresu scény je dobře patrný Horčičkův záměr komponovat bitevní scény do zvukově velkorysé stereofonní struktury. Pod názvy zvukových složek⁴⁵³ je umístěna časová osa, během níž se scéna odehrává. Pro úplnost ještě uvádím přesné znění replik vypravěče/Autora a Andreje; tyto postavy dialogicky jednájí v úvodu scény.

⁴⁵² *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 8. scéna, s. 39.

⁴⁵³ Vypravěč/Autor a Andrej Bolkonskij jsou od ostatních složek odlišeni modrou barvou, aby tak vynikly složky, jež vytváří artikulovaný mluvený projev herců v kontrastu se zvukovou/hudební kulisou. Křik vojáků nemá individualizovanou podobu konkrétního hlasu, proto jej pojímám jako zvukovou, nikoli hereckou složku.

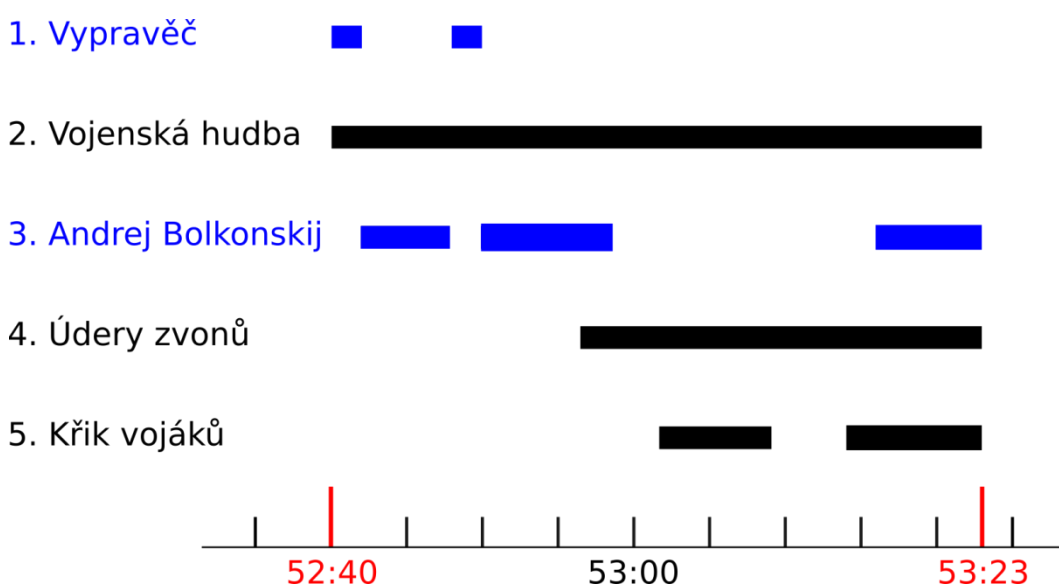
Autor *A jak vypadá situace?* [se zvědavým zájmem]

Andrej *Napoleon rozbil všechny naše původní plány. ‖ Zabránil spojení armád spojenců, porazil Rakušany u Ulmu.* [řečeno jako vojenské hlášení, pevná dikce]

Autor *A zmocnil se Vídně.*⁴⁵⁴

Andrej *Ano. ‖ Ale chytrý Kutuzov ustoupil a teď se přece jen odehrálo spojení zbytku rakouských a ruských armád. ‖ U Olomouce.*

Andrej *Koná se přehlídka před carem Alexandrem ‖ a císařem Františkem. ‖ Jásající jednotky, bouře válečného nadšení.* [zaníceně]⁴⁵⁵



Přestože kvantitou řečených slov se zdá, že postavy mluví dlouho a sdělují relativně hodně informací, při pohledu na časovou osu je patrné, že repliky postav zazní jen v několika vteřinách. Z nákresu vidíme, jak na malé ploše Horčička koncipuje zvukově bohatou kompozici, v níž se střídá celkem pět zvukových vrstev. Hlasy jednajících postav obvykle v inscenaci získávají dominantní postavení (dialogické a monologické scény). Zde ale naopak ustupují zvukově-hudební složce, jež přebírá dominantní pozici zvukové struktury. Jedině vojenská hudba zní po celou dobu ukázky (43 vteřin). Naproti tomu hlasy herců slyšíme jen

⁴⁵⁴ Tato replika je ve scénáři původně připsána rovněž Andrejovi, ručně vepsaná poznámka však odkazuje ke změně ve prospěch vypravěče/Autora. Horčička takto dosahuje vyšší intenzity dialogičnosti mezi Andrejem a vypravěčem/Autorem.

⁴⁵⁵ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 8. scéna, s. 40.

v krátkých úsecích; herecké výrazy Andreje a vypravěče/Autora zdaleka nejsou v tak expresivních polohách jako v komornějších pasážích. Preiss zde zůstává ve vojensky uniformní hlasové poloze, pečlivě artikuluje po smyslu sdělení. Hloubku pole zdůrazňuje zejména křik vojáků z větší dálky. Sémantickou hodnotu získávají všechny uvedené zvukové složky. Prostorové uspořádání Horčička komentoval slovy: „*Vojna a mír mě přivedla k poznání, že rozhlasový prostor má v sobě skryté znamenité dispozice pro tlumočení velkých scén: film musí zalidnit plátno obrovským komparsem, pro který je televizní obrazovka naopak příliš malá. Obrazový překlad masových bitevních scén z románu musí být věrohodný, a proto výpravný a velice nákladný.*“⁴⁵⁶

Horčičkova snaha prostorově zachytit bitevní vřavu se projevila jako intence odhalující dosud nepoznané možnosti rozhlasové řeči. K jejímu objevení Horčičkovi pomohla stereofonní metoda. Nutnost nalezení kompatibility mezi bitevními masovými scénami a komornějšími dialogy se zdá být pro Horčičku vyřešena střídáním velkolepých komparsních scén s komornějšími dialogy či monology: „*Andrej Bolkonskij či hrabě Bezuchov prožívali svá lyrická intermezza s Natašou daleko od válečné vřavy. Tady bylo možno položit se do vztahových problémů a odreagovat se od hřmění děl. Už to samo o sobě pomáhalo vytvářet rytmus inscenace.*“⁴⁵⁷

Rozkolísané tempo a rychle se měnící zvukové dominanty potvrzují tezi o stálé dynamické struktuře zvukových složek. Před zahájením samotné bitvy slyšíme vypravěče/Autora v dialogu s Napoleonem, tedy další režijně-dramaturgický plán této postavy. Vypravěč/Autor je sice v interakci s Napoleonem, oslovuje jej však jakoby zvenčí, ze své centrální (S) pozice autora, pozorovatele, organizátora děje. Přibližuje Napoleonovo rozpoložení před klíčovou bitvou, jeho bitevní strategické záměry. Z ukázky je mimo jiné patrný jasně deklarovaný respekt, který vypravěč/Autor projevuje Napoleonovi oslovením „*sire*“.

Autor Chystáte se k bitvě?

Napoleon Moje jednotky jsou || unavené || a prořídlé. [zarmouceně]

Autor Chcete tedy vyjednávat?

Napoleon Car Alexandr odmítá vyjednávat. [stoupající zloba, rozčilený tón]

Autor Zlobíte se, sire?

⁴⁵⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 134.

⁴⁵⁷ Tamtéž.

*Napoleon Co vlastně ode mě Alexandr chce? | Proč se mnou válčí? | Ať si válčí se svými sousedy. Tam jsou jeho zájmy | a ne ve válce se mnou.*⁴⁵⁸

Tato psychologická črta zachycení Napoleona v detailním obraze zvyšuje atmosféru očekávání bitvy, vytváří nervní půdorys scény. Následně tuto funkci přejímá vzrůstající chvění bubnů a plynulý nástup bitevního dění. Munzarův vypravěč/Autor zůstává v dialogu v uctivé distanci vůči císaři, artikuluje text z objektivního stanoviska. Naopak kultivovaný, ale místy podrážděný, expresivní projev Vladimíra Ráže v roli Napoleona inklinuje k jasně artikulovanému sebejistému výrazu, intonuje v imperativních polohách. Jeho Napoleon nemá v inscenaci tolik přímých vstupů jako například Bolkonskij nebo Bezuchov, díky hercově precizní hlasové charakteristice však postavu okamžitě identifikujeme a rozeznáváme její situaci i rozpoložení. Tento typický přístup k výrazové zkratce je příznačný pro všechny vedlejší postavy: přestože jejich prostor na scéně není rozsáhlý, musí posluchač nejen rozeznat hercův hlas a spojit si jej s konkrétní dramatickou postavou, ale také pochopit její motivace jednání a místo v ději. Podobně jako Ráž ve svém Napoleonovi musí také Ota Sklenčka jako Kutuzov, Čestmír Řanda jako Andrejův otec hrabě Bolkonskij nebo Jana Hlaváčová jako Andrejova sestra Marie postavy jasně hlasově integrovat.

Když Vladimír Ráž jako Napoleon komentuje blížící se bitvu a taktiku svého tažení, není jeho hlasový projev izolovaný od okolního zvukového ztvárnění, naopak jsou různé zvukové složky (hudba, ruchy, zvuková ambaláž) v organické interakci a doplňují se. Zatímco režisér Josef Melč například v inscenaci *Idiota* vytváří dramatické situace a konflikty výhradně skrze explicitně vyjádřené psychologické stavy postav a jejich vnitřní dynamiku, Horčička v práci s herci inklinuje k méně expresivnímu vyjádření.

Herecké proměny hlavních postav

Po bitvě u Slavkova a scéně Andrejova umírání, jimiž končí první díl inscenace, dochází v dalším dílu ke zlomu v Andrejově povaze. Odmítá válku jako nesmyslné vraždění, do popředí inscenace se dostávají otázky po smyslu války, smyslu života a důvodech k válečnému sváru. Andrej touží po klidu, uzavírá se před světem, upadá do stavů letargie a apatického nezájmu (celý II. díl až do setkání s Natašou).

⁴⁵⁸ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. I. díl, 8. scéna, s. 41.

Mezitím zaznamenává značný duševní zvrát také Pierre, který zvítězí v souboji s Dolochovem (Milan Mach). Pierrova charakterizace vytváří paralelní kontrast s osudem Andreje. Obě postavy zaznamenávají značný psychologický vývoj, který sledujeme v oddělených narativních liniích, ačkoli osudy postav se časem proplétají. Pierrův psychologický přerod se započíná vyhnáním manželky Heleny [II. díl, 4. scéna], která jej podvádí s Dolochovem, následně se dovršuje ve vnitřních tenzích ozvěnami výčitek. Cupák dosahuje v ostrém dialogu s Jorgou Kotrbovou (Helena) nejexpresivnějších poloh Pierra. Na malé ploše manévruje s intenzivním emočním vypětím, kumuluje zlobu postavy a rozhodné odmítnutí dosavadního života v agresivně artikulovaných promluvách. Jeho témbra najednou disponuje výstražnou hrozbou, křivdou, odhodláním i vztekem.

Pierre *Dost! Už ani slovo. ‖ Dám vám* [prudce se zarazí, s nuceným klidem zopakuje slova *dám vám*; Helena vyzývavě replikuje *co?*] ‖ *vystavit plnou moc ke správě všech svých velkoruských statků.* [Helena se směje] ‖ *Je to víc než polovička mého majetku* [Helena se mu cynicky, provokativně vysmívá]. ‖ *Ale pod jednou podmínkou. Nechci vás už nikdy vidět* [zlostné rozčilení, kategoricky; dramatický vrchol Pierrova projevu]. ‖ *A jestli se mi ještě jednou připletete do cesty – zabiju vás* [klesá hlasem; nervní, ale rozhodná intonace]. *Jděte.* ‖ *Pryč!* [vyštěkne; pološepot]⁴⁵⁹

Cupák ostře člení větný přízvuk, nepravidelně frázuje, dosahuje tak silného účinku emočního zabarvení svých replik. Deformuje hlasový výraz do zlobných grimas, ve slově „*vidět*“ v prudkém crescendo vystupňuje svůj hněv do maximální míry. Zabarvení jeho hlasu odkazuje k mimické stránce témbra⁴⁶⁰, specifickému prvku hlasové barvy, který v tomto případě Cupák aktivizuje do výhrůžek a imperativních poloh zlosti. Intonuje v rozčilených polohách, stupňuje přítomnou expresi.⁴⁶¹ Přes výrazově náročný part Cupák dýchá takřka neslyšně; jeho dechová frekvence ustupuje řečovým důrazům a modulačnímu odstínění témbra, který se v některých okamžicích dostává až do rozčilené fistule („*nikdy vidět*“).

⁴⁵⁹ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. II. díl, 4. scéna, s. 20.

⁴⁶⁰ Podle Jana Mukařovského mají kromě témbra mimický charakter také tempo a intonace hlasu. Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. Herec a slovo. 1967. In KLOSOVÁ, Ljuba a KOPÁČOVÁ, Ludmila. *České divadlo. 12, Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990, s. 86.

⁴⁶¹ František Daneš říká, že intonace má „*uzavírat věty a větné úseky, ohraničovat je od vět nebo úseků následujících, respektive je zároveň navzájem navazovat.*“ DANEŠ, František a HRAŠE, Jirí, ed. *Mluvená próza i verš: o kultuře mluveného projevu*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2008, s. 14.

Horčička vědomě ponechával výrazovou iniciativu na samotných hercích, u čtených zkoušek byla ověřována adekvátnost interpretačního ztvárnění, které muselo konvenovat především smyslu situace a motivaci postavy. Dialogické konflikty se u Horčičky vyznačují přísně úměrnou rytmickou jednotou, která i přes záměrně nepravidelná frázování herců vždy zůstává v lineární plynulosti. Hlasy herců na sebe vhodně navazují, zvuková kulisa významově dotváří atmosféru či prostorové určení děje.

Emočně vyhocenou scénu střídá pasáž, v níž vypravěč/Autor oslovuje Pierra. Klidné tempo rozmlouvání se pozvolna mění v sugestivní obraz [II. díl, 4. scéna], během něž se Pierrovi ozývají vnitřní hlasy spojené s výčitkami svědomí. Scéna patří ke klíčovým obrazům inscenace, jelikož právě zde Pierre definitivně přehodnocuje vlastní jednání. Vypravěč/Autor atakuje Pierra výčitkami, upozorňuje ho na marnost jeho života. Pierre na vypravěče/Autora reaguje zmučenou grimasou, je bezradný.

Autor *A co tvé vlastní svědomí, tomu věříš? **Společnost** ti dala všechno, ale **ty sám** jsi jí nedal nic. Jenom **utrácíš, užíváš, vedeš „společenský“ život** [posměšná ironie].
*A při tom obdivuješ francouzskou revoluci. Našel sis nějakou **práci**, abys byl užitečný svému okolí?* [zvyšující se tempo výčitek] *Pomyslel jsi vůbec někdy na tisíce svých nevolníků a otroků? Pomohl jsi jim nějak? Udělal jsi už vůbec něco pro **svobodu a štěstí lidstva**? Ty tu říkáš, že **nenávidíš** svůj život? Není divu při tom všem.**

Pierre *Co mám dělat?* [zmučený, bolestný výraz]

Autor *Začni s nápravou sám u sebe a pak u svých nevolníků.*

/hudební předěl – končí bitím hodin⁴⁶²

Celá citovaná pasáž je prokládána vzdálenými hlasy jiných postav i samotného Pierra, které se ozývají jako působivé echo rezonující za doprovodu nervní hudby. Tyto evokace bolestných vzpomínek kulminují napětí, trýzní Pierra, který se zmítá v nejistotě. Munzar jako vypravěč/Autor opět vystupuje z přísně objektivní pozice narátora a svým replikám přidává intonační zabarvení – vysmívá se Pierrovi, odsuzuje ho a vyzývá k nápravě. Munzar v artikulaci využívá jen náznakového akcentu emocí. Přidává na důrazu, výsměšně zakolísá hlasem při spojení „společenský život“, do několika slabik přitom vkládá sémantickou rovinu

⁴⁶² *Vojna a mír* [pracovní scénář]. II. díl, 4. scéna, s. 20-21.

opovržení a výsměchu. Vypravěč/Autor je z objektivní pozice proměněn v osobu se zaujatým stanoviskem, přičemž se nemění jeho centrální pozice, kdy je při všech svých výstupech v popředí zvukových vrstev na středu.

Na rozsáhlé ploše čtyřhodinové inscenace musel Horčíčka zvláště hlídat proporční rovnováhu nejen mezi mírou průběžné dějové zainteresovanosti hlavních i vedlejších postav, ale také rovnováhu hereckých výrazových kreačí jednotlivých protagonistů. Pro jednotnou koncepci pojetí postav je nezbytné, aby stylový rámec interpretace zůstal alespoň v základních obrysech obdobný, typologie herectví zásadně ovlivňuje celkovou estetiku inscenace.⁴⁶³

Při četných ukázkách z inscenace jsme si mohli povšimnout, že vzájemnou koexistenci zvukových složek není možné zkoumat v izolovaných analýzách odděleně; režisérova koncepce nabývá svého úplného tvaru právě až funkčním propojením jednotlivých složek, teprve jejich součinnost v celistvé struktuře vytváří výsledný tvar inscenace. Když Jiří Veltruský analyzoval herectví v divadelních inscenacích Otomara Krejči, všiml si, že herectví si u Krejči „*nepodřizuje jednosměrně ostatní součásti divadla; v popředí se naopak ocitá právě svým nerozlučným sepětím s nimi, přesněji řečeno tím, že se herecký výkon mezi nimi neztrácí, nýbrž právě v souvislosti s nimi se uplatňuje.*“⁴⁶⁴ Paralelní rámec spatřuji také v případě Horčíčkova nakládání s hereckou složkou, jejím klíčovým a přitom neprivilegovaným postavením mezi ostatními složkami. Horčíčka projevuje vrstevnatým využitím stereofonního natáčení tendenci k syntéze složek, jejich vzájemné organické dynamice, která v případě epické látky vytvoří odpovídající zvukový obraz spíše než monofonní nahrávání, které zpravidla zdaleka nedosahuje srovnatelné zvukové plasticity.

Prolínání zvukových složek se jeví jako zvláště výhodné při úvodních sekvencích každého dílu, kdy právě zvukově-hudební a herecká složka posluchače vrací do děje, okamžitě charakterizuje situaci a budoucí děj. V úvodu třetího dílu bojovný nápěv trubek ohlašuje obrat děje zpět do souvislosti válečného konfliktu (blíží se bitva u Borodina). Andrej se rozhodne vrátit zpátky do armády, opouští Natašu; vypravěč/Autor situaci vzápětí komentuje a upozorňuje na možnost dalšího boje. Horčíčka zde vypravěče/Autora (už poněkolkáté) využívá jako most k postavám na dějově vzdálených místech. Během

⁴⁶³ Tématu proporcionality hereckého ztvárnění v rámci inscenace se věnoval, byť ve vztahu k divadlu, také Jiří Veltruský. Viz VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 92.

⁴⁶⁴ Tamtéž, s. 261.

krátké chvíle se tak od Andreje s Natašou dostáváme až k Napoleonovi, kterého vypravěč/Autor oslovuje a rozmlouvá s ním o budoucích úmyslech:

Andrej *Za rok se vrátím.*

Nataša *Celý rok budeš pryč... Andreji!*

A co když bude válka?

Andrej *Vrátím se.*

Nataša *A co když bude válka?*

A co když bude válka...

(Gong)

Autor *A co když bude válka?*

Dva lidé se mají rádi a najednou přijde válka

a zachází s jejich štěstím jako moře

se stéblem trávy.

A co když bude válka? – ví to Napoleon?

(Gong)

Autor *Sire, bude válka?*

Napoleon *Král je otrokem dějin. Už rok dělám vše, co je v mých silách, abych válce
zabránil...⁴⁶⁵*

Na ukázce je patrný způsob, jakým dramatičtí ve scénáři vedle sebe kladou narativní linie osobních osudů, motivací postav a neúprosného toku dějin, války. Jiří Horčička prolíná různé vrstvy příběhu prostřednictvím centrálního zvukového prostoru vypravěče/Autora. Na malé ploše vypráví epicky komplikované pasáže Andrejovy názorové změny, Natašina a Andrejova vztahu nebo Napoleonových pochybností o novém vývoji válečné situace. Narativ postupuje kupředu přirozeně a logicky, aniž by posluchači chyběly informace o zásadních dějových liniích či okolnostech vývojových proměn postav. Herci v těchto případech nutně musí soustředit výrazové ztvárnění postav do okamžitých deskripcí, hlasově obsáhnout momentální situaci a možný vývoj postavy. Viktor Preiss takto v několika málo slovech označuje nové Andrejovo rozhodnutí, které se nemění ani přes Natašino naléhání.

⁴⁶⁵ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. III. díl, 1. scéna, s. 4.

Scéna z Opery

Epické vrstvení zvukových složek účinně odhalujeme ve scéně z Opery [III. díl, 1. scéna], kdy dialog postav postupně zastíní melodie z přehry Mozartovy *Figarovy svatby*, na jejímž pozadí současně slyšíme zvuky pochodující armády provázené komentářem vypravěče. Rozčleníme-li si jednotlivé zvukové plány, identifikujeme během úvodu přehry najednou tyto zvukové vrstvy:

- 1) Přehra k *Figarově svatbě*
- 2) Trubky a vibrující bubny jako symbol pochodující armády
- 3) Vypravěčův komentář (v centrální pozici)

Posléze utichá melodie *Figarovy svatby* a zůstává hlas vypravěče s hudebním vojenským pochodem odkazujícím k blížící se bitvě (opakovaně zaznívá náznak melodie *Marseillaisy*), následně se vypravěč/Autor odmlčí a do zvukového popředí se dostává cval a ržání koně, na to znovu promluví vypravěč/Autor. Horčíčka zde dosahuje sémantického kontrastu mezi Mozartovou hudbou, kterou po několika úvodních taktech nahrazuje návrat do kruté reality války. Rychlé hudební přechody a prolínání vojenského pochodu s vypravěčovým/Autorovým komentářem vytváří dramatické napětí. Tímto způsobem dosahuje Horčíčka prudkých přechodů mezi narativními liniemi, střídá intimní prostory postav s válečnou vřavou. Kontrast mezi osobními osudy a válkou, která sice probíhá daleko, ale přesto se týká všech, je klíčovým kompozičním principem Horčíckovy režie. Luděk Munzar v pasážích odkazujících na dějový zvrat zvyšuje naléhavost intonací, popisuje děj v přímočarém tempu. Vypravěčova/Autorova nadřazená pozice mezi ostatními zvuky se nemění ani s přítomným zvukovým pozadím dusotu koňských kopyt.

Bitva u Borodina

Princip akustické koláže, která spojením více zvukových plánů vytváří autentický obraz situace, Horčíčka nejvýrazněji využil v již zmiňovaných bitevních scénách, kde kromě prostorových zvuků a příznačných zvukových detailů inscenuje také kompaktní davovou kulisu. Obrazy davu vojáků Horčíčka natáčel ve studiu za účasti skupiny herců či jiných spolupracovníků. Technologickým zásahem, kdy nasnímaný zvuk upravil a komponoval

spolu se zvukovou, hereckou či hudební složkou, následně vytvořil plastickou scénu souboje nesčetných vojáků (slyšíme jejich křik, jásot apod.).⁴⁶⁶ Herci předem neznali režisérovu detailní představu zvukového řešení scén, interpretovali samotný text bez zvukového podkresu. Výjimkou byly některé detailní zvukové efekty, jež zvukový rekvizitář Artur Šviha vytvářel ve studiu během herecké interpretace.⁴⁶⁷ Vlastní kreace umístěné do zvukově perspektivních souvislostí však herci poprvé slyšeli až ve finální verzi inscenace.⁴⁶⁸

Bitva u Borodina je oproti předchozím scénám (bitva u Slavkova) ozvláštněna interakcí mezi vypravěčem/Autorem a Pierrem Bezuchovem, aktivním aktérem boje. Dialog mezi nimi se odehrává ve zvukovém nadhledu nad sešikovanými vojáky. Scéna má působit impozantním dojmem, zdůrazňuje historický význam události, zároveň latentně reflektuje pomíjivost lidské existence v hromadném zápolení. Pierre na vypravěčovy/Autorovy výzvy komentuje rozestavení vojsk, doslovně předestírá prostorové uspořádání bitevního pole („naše pravé křídlo stojí trochu výš na Koloče“⁴⁶⁹ apod.). Jeho deskripce atakuje posluchačovu imaginaci. Vypravěč/Autor si posléze do centrální pozice (S) „přivolává“ Napoleona (z pravé pozice P) a ruského vůdce Kutuzova (levá pozice L), oba střídavě replikují po boku vypravěče/Autora na středu. Narativ v tomto případě posouvá vypravěč/Autor otázkami kladenými vojevůdčům, ti vysvětlují svůj postup. Podobně jako úvodní díl, také třetí část je narativně vystavěna okolo bitvy, dějové linie směřují k této události, také jednání postav se vztahuje k válečným událostem či jejím přímým důsledkům. Charakterizační zlomy, k nimž dojde v profilaci ústředních postav ve druhém dílu, se zde uplatňují v novém pohledu na válku, odlišné motivaci postav (především Andreje a Pierra) než v případě bitvy u Slavkova v první části. Třetí díl inscenace končí Napoleonovou porážkou, ale zároveň otevřenou cestou na Moskvu. Vypravěč/Autor konstatuje počet mrtvých, upozorňuje na zbytečnost válečných obětí.

Ota Sklenčka nemá v roli Kutuzova příliš prostoru pro hlubší výrazové uchopení postavy, přesto díky kompozici zvukové struktury zcela jasně identifikuje Kutuzova i jeho pozici mezi ostatními aktéry. Horčíčka tuto schopnost jasně specifikovat individualitu jednotlivců umožňuje nejen přehledným režijním členěním scén, ale především vhodným výběrem herců, kteří jednotlivé postavy vždy akcentovali v přesné zkratce a charakteristickém

⁴⁶⁶ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁴⁶⁷ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

⁴⁶⁸ Daniela Kolářová, osobní rozhovor s autorem, 23. ledna 2018.

⁴⁶⁹ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. III. díl, 10. scéna, s. 43.

gestu. Sklenčka vytváří svého Kutuzova zejména prostřednictvím dýchavičného tónu nezaměnitelného sytým zbarvením a chraptavou deformací. Uhlazený Rážův Napoleon tak s Kutuzovem kontrastuje především typologicky opačným hlasovým tónem interpretů.

Horčička komponoval scénu borodinské bitvy do zhruba deseti minut, Tolstoj v románové předloze tuto pasáž popisuje takřka na padesáti stranách. Inscenátoři museli zhustit děj tak, aby dramaturgie neztratila nic podstatného z dějových linií předlohy, a přitom zachovala scénickou dramatickou strukturu. Nahradili proto epické pasáže stereofonní zvukovou epikou a postavili vypravěče/Autora do pozice klíčového hybatele děje: ať už jako narátora, který příběh posouvá dále, nebo jako aktéra dialogu s Pierrem, Kutuzovem či Napoleonem. Luděk Munzar setrvává u stejné interpretační metody jako ve scéně bitvy u Slavkova: také při inscenaci borodinské bitvy exponuje své repliky zejména ve prospěch dramatické situace. Jako typické Munzarovy výrazové složky identifikují temporytmus úzce spojený s intonačním důrazem, pomocí nichž frázuje v logice narativu a přispívá tak ke spádu vyprávění.

Rychlé střihy prolínají panoramatické záběry bitvy se zvukovými detaily či polodetaily, důležitou sémantickou roli opět sehrává hudební složka, která prudce střídá jednotlivé motivy Trucových skladeb. Horčička ke zvukové realizaci bitevních scén poznamenává: „*Rozhlasový amplián reprodukuje masové scény ploše, jako nepřiliš zajímavou naturalistickou slitinu zvuků. Už jenom toto nebezpečí zvukových kulis vyvolává nutnost stylizace. A zde jsme u jádra problému. Podložit repliky bitevních scén kanonádou a hřmotem je to nejjednodušší a nejbanálnější, ale atmosféra boje se bez těchto prvků nemůže obejít. Řešení je v rytmickém a řádovém uspořádání či kompozici hlukových celků a detailů, kdy dominantou je dialog, do něhož jsou vkládány zvukové znaky.*“⁴⁷⁰ Horčičkovo vysvětlení dokládá režisérovo rozhodnutí strukturovat kompozici prostřednictvím dynamiky zvukových složek. Důležitým poznatkem je i Horčičkův poukaz na skutečnost, že dialog zůstává dominantou i v bohaté škále zvukových efektů.

V bitvě u Borodina je stejně jako u Slavkova vážně raněn Andrej: tuto scénu zvukově odlišuje vzdálenost Preissova hlasu od mikrofону. Slyšíme jej z dálky, je v zadním plánu zvukové hierarchie, jeho hlas rezonuje v patrné odezvě, jako by se nacházel v uzavřeném interiéru. Lyrika scény odkazuje k dřívější obdobné scéně u Slavkova, zřetelně se však liší způsob zvukového řešení: u Slavkova provázela Andrejova slova v agónii snová

⁴⁷⁰ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 134.

transcendentní hudba z Čajkovského *Ouvertury 1812*, zde naopak slyšíme výstražné zvukové zrnění evokující nebezpečí. Z hlediska hereckého výrazu také zde Preiss pomalu artikuluje, sémanticky využívá redukce dechové frekvence a v pomalých kadencích lyrizuje obraz blížící se smrti. Preissova pečlivá artikulace a dikce se napínají v křečovitých stavech postavy – Andrej se snaží rozpomenout na slova sestry Marie, ale nepamatuje si je. V pomalé dikci se zhluboka nadechuje mezi dvěma slovy, jako by s úlevou rozeznával okolní svět: domnívá se, že slyší cvrčky:

Andrej *Co je to? | Kde to jsem? | Co je to? | Ach... | to jsou cvrčci* [Preiss výrazně protáhne slabiku *ach*, zasměje se]. | *Tráva.* | *Země.* | */zhluboka se nadechne/ Vzduch.* | *Co mi to říkala Marie?* | *Co jsem to neměl zapomenout?* | *Já jsem to nechápal... | nerozuměl jsem tomu.*⁴⁷¹

Preiss v monologu udržuje kontinuitu výrazové polohy, člení Andrejův part na krátké úseky, takřka slabikuje jednotlivá slova a jen nepatrně zvyšuje intonační důrazy dle logiky textu. Poznámku „*zhluboka se nadechne*“ připsal Horčíčka jako jednu z nemnoha technických hereckých detailů do textu scénáře. Preiss ovšem hluboké nádechy provede hned na několika místech, tedy i tam, kde to Horčíčka explicitně nevyznačuje. Můžeme se touto drobností vrátit k dříve připomínané tezi, že režisér herce nevede ke konkrétnímu způsobu vyjádření, ale pouze k požadovanému výsledku. Způsob výrazového ztvárnění přináší herec do interpretace sám, obohacuje takto charakteristiku postavy a potažmo zvukovou kompozici scény. Patrice Pavis upozorňuje na tělesnost hlasu jako jeho specifickou osobnostní vlastnost.⁴⁷² V lyrických scénách Andrejových zranění využívá Preiss právě fyziologii hlasu a dechové škály k detailní niternosti zvukového obrazu.

Andrejova smrt

Čtvrtý díl inscenace má z hlediska dějového oblouku charakter více bilanční, uzavírají se jednotlivé osudy postav i dějové a vztahové linie; z hlediska zvukově-kompozičního uspořádání však Horčíčka nemění metodu snímání, ani práci s herci. Také ve čtvrtém dílu nacházíme zásadní inscenační moment týkající se postavy Andreje Bolkonského, a sice pasáž,

⁴⁷¹ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. III. díl, 10. scéna, s. 46.

⁴⁷² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 176.

v níž Andrej blouzní v horečkách v důsledku zranění od Borodina [IV. díl, 4. scéna]. Zajímavostí je, že v této scéně, respektive v původním záměru scény předcházela dialogu Andreje s Natašou sekvence dialogu Andreje s Lékařem (Jaromír Spal). Tu však Horčička vyškrtl, stejně jako některé Andrejovy monology předcházející dialogu s Natašou. Celkem se jedná o přibližně tři strany vyškrtnutého scénáře. Scéna Andreje a Nataši tak do děje vstupuje po předchozím dialogu vypravěče/Autora s Napoleonem, v němž postavy rozmlouvaly o Kutuzovově plánu nechat vyklidit Moskvu. Oba dialogy odděluje jen velice krátký zvukový předěl gongem, plynulý stříh okamžitě prolne zcela odlišnou dějovou i časoprostorovou perspektivu a ocitáme se u blouznícího Andreje, který v halucinacích ztrácí orientaci, posléze se upíná k Nataše.

Scéna tentokrát není koncipována v lyrických konturách jako v předchozích případech zachycení Andrejových zranění, naopak se vyznačuje výraznou dramatickou hutností. Preiss zde sémantizuje stav těsně před smrtí postavy silně akcentovanou fyziologií hlasu, v níž kumuluje fyzický stav hrdiny. Hlasové přeryvy, deformace tónu i do krajnosti vyhnané expirace a intonační polohy signalizují Andrejovo předsmrtné blouznění, duševní i fyzické utrpení, které zažívá. Andrej je v dialogu s Natašou, již jeho přítomnost dlouho tajili. Namísto lyrického monologu (jako v případě Andrejovy agónie u Slavkova) zde Horčička komponuje expresivní dialog. Ukazuje tak variabilitu režijní koncepce.

Andrej *Ta vysoká věž, ‖ vidíte? ‖ Naklání se. Spadne. ‖ Doktore! ‖ Tam ta bílá sfinga.*

Hned u dveří.

Nataša *Andreji!*

Andrej *Ta bílá sfinga... má její obličej. [v jediném prudkém nádechu]*

Nataša *To jsem já.*

Andrej *Ne. ‖ Ty **velké oči...** **Její oči...** ‖ Já vím, že to je jen halucinace. ‖ Horečka.*

*Musím myslet. ‖ **Věcně a jasně.** Chci **vidět ji.***

Nataša *Andreji, to jsem já, Nataša.*

Andrej *To jste vy? [klesá hlasem]*

Nataša *Teprve dnes jsem se dozvěděla, že jste tady.*

Andrej *Ten valčík.*

Nataša *Nejdřív mi to neřekli, tajili to.*

Andrej *Kom-te-so.*

Nataša *Ale pak mě nic nemohlo zadržet, musela jsem za vámi.*

Andrej *Na-ta-ša.*
Nataša *Odpusťte mi.*
Andrej *Mi-lu-ju tě.*
Nataša *Odpusť mi.*
Andrej *Co - mám - odpustit?*
Nataša *Odpusť mi, co jsem udělala.*
Andrej ***Miluju tě víc, než tehdy.*** [prudký pokles hlasové polohy]
 [Předěl – zvonění na poplach, bubny]⁴⁷³

Viktor Preiss na začátku Andrejovy třetí repliky čtyřikrát zopakuje „*ne*“, poté třikrát „*ji*“. Toto zdůraznění slov není ve scénáři značeno, můžeme usuzovat, že herec takto zvyšuje míru emocionálního nasazení. Preiss je v rámci dialogu ve vypjaté nervní expresi. Některé pasáže pronáší v dramatickém řečovém toku s absencí interpunkce a logické strukturace vět, jindy exponuje pauzu mezi jednotlivá slova. Zásadním prostředkem Preissova výrazu je zde rytmus, kterým herec člení Andrejův projev, vkládá do rytmického členění emocionální naléhavost evokující Andrejovo blouznění. Preiss se pohybuje v rychlých staccatových kadencích, prudce frázuje, jeho hlas je rozechvělý, odkazuje k fyzické bolesti postavy. Frázování vystupuje do popředí zvláště v pasážích vyznačených v ukázce (značka „-“) Kolářové Nataša rovněž zachází k zaníceným emočním polohám, má vysoko posazený tón zabarvený křehkou lyrikou, ocitá se v tísnivě sevřených modulacích. Kolářová udržuje hlas v neporušovaném lyrickém vzepjetí, Preiss modifikuje expresivní stylizaci ve škále dechových a hlasových přeryvů. Preissova evokace Andrejova blouznění má blízko k hlasové deformaci, grimase, která poukazuje na fyzické prožívání postavy.

Výše citovaný dialog přitom nesmíme vnímat v přesné návaznosti ukončených vět: typické pro podobně expresivní dialogy je u Horčičky snímání hlasů v těsném prolnutí, oba herci mnohdy hovoří naráz, jednotlivé modulační záchvěvy se doplňují, excitace scény je vytvářena právě dynamickou interakcí dialogu a podobným výrazovým ztvárněním herců. Oba protagonisté zachycují postavy v krajních polohách, skrze výraz znakově odkazují k motivaci postav, jejich vztahu, citovému vzrušení, bolesti. Zásadní scéna se odehraje v krátké pasáži (scéna trvá sotva minutu), která nahrazuje epickou deskripci prózy. Horčička ve stereofonní koncepci scény ohlašuje: „*Všechny obrazy situovat na stejné pozici: scény*

⁴⁷³ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. IV. díl, 4. scéna, s. 17-18.

*uvést a prokomponovat /zhoršování nemoci Andrejovy/ hudebními a zvukovými znaky /cvrčci, valčík, Borodino/, které zní zprvu neostře a jednotlivě; postupně se spojují. Blouznění Andreje je možné rozložit na dvě pozice, tzn. reálný dialog na pozici L – blouznění /synchron?/ na S.*⁴⁷⁴ Dobře tedy vidíme, jak režisér uvažuje o zvukovém prokomponování dialogu odlišeného od halucinačních monologů Andreje. Těchto rozdílů Horčička dosahuje odlišným snímáním herce nebo herců, navíc hereckou akci prokládá uvedenou zvukovou kulisou. Potvrzuje tak tezi o podpoře jednotlivých složek: herecká složka je v dynamické akci podpořena zvukovým pozadím, podobně jako v jiných případech herecká akce ustupuje zvukové či hudební složce v bitevních scénách.

Režijní koncepce, organizace složek, vedení herců

Z hlediska klíčových scén, okolo nichž je každý díl strukturován, můžeme při širším pohledu spatřovat dvě základní tendence Horčičkovy režie: vrcholné scény exponuje jednak v bitevních scénách, jednak v komorních pasážích dialogických či monologických. Zejména lyrické scény zraněného Andreje patří nepochybně k druhé skupině vrcholných scén. Byť se logicky typologie dvou skupin scénických obrazů liší, v obou případech nacházíme styčné body – mají vliv na další vývoj postav i děje, zároveň vrstvením výrazových složek ideálně ukazují rozhlasovou metodu Jiřího Horčičky. Proměnlivost vnitřních vztahů zvukové struktury, kdy jednotlivé složky přebírají dominantní pozici a podílejí se na narativu i estetickém stylu inscenace, odkazuje k dlouhodobé režijní koncepci. Horčička usiloval o zvukově plastické vyjádření i v dobách, kdy své inscenace natáčel tradiční monofonní technikou (například *Válka s mloky*, 1958). Právě v dramatinizacích prozaických předloh však tato metoda zejména díky využití stereofonie zaznamenala největší umělecký vzmach. Horčička se nepokouší epické segmenty pomíjet, vyhledává je, ověřuje scénické postupy, s nimiž v budoucnosti bude pracovat opakovaně (uvidíme to na příkladu *Tichého Donu*, který Horčička natočil s téměř stejným realizačním týmem v roce 1982). Oba zmíněné postupy nyní sumarizují v přehledu celé inscenace, postupují po jednotlivých dílech.

V prvním dílu patří mezi vrcholné bitevní scény bitva u Slavkova, do kategorie druhé spadá jeden z úvodních obrazů – kulečnicková scéna a dialog mezi Pierrem a Andrejem. Do druhé kategorie patří také závěrečný obraz prvního dílu, Andrejova agónie u Slavkova.

⁴⁷⁴ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. IV. díl, 4. scéna, s. 14.

Zatímco v první kategorii identifikovaných klíčových scén Horčička pracuje zejména s proměnlivou dynamikou zvukových složek, jež scénu popisují, v druhém případě jsou scény exponovány primárně prostřednictvím složky herecké. Herci v těchto pasážích získávají dominantní prostor a jednotlivé scény interpretují v dlouhých pasážích snímaných najednou bez technologické úpravy.⁴⁷⁵ Rozhlasová drammatizace střídavou akcentací lyrických i epických pasáží dokládá kompoziční rozptýl předlohy i různorodost situací, v nichž postavy jednají.

Ve druhém dílu se vrcholné scény soustředí spíše na hereckou akci také proto, že tento díl neobsahuje bitevní scénu, byť některé pasáže rovněž odkazují k bitevním událostem a obsahují zvukové konotace spojené s inscenováním bitev. Z hereckých scén druhého dílu mám na mysli zejména psychologické proměny obou ústředních protagonistů: Andreje (jeho duševní změna po návratu z války) i Pierra (vyhnání ženy, souboj s Dolochovem a odklon od stávajícího pohodlného života). Změny duševního vývoje postav souvisí s válečnými událostmi i jejich osobním citovým životem. Andrejovi umírá žena, zamiluje se ovšem do Nataši. Dialogy Andreje a Nataši rovněž patří k zásadním scénám druhého dílu – jejich žánrová poloha se obrací k silně impresivní lyrice. Značnou expresivitu mají dialogy Andreje s Otcem (Čestmír Řanda), v nichž dochází ke střetu dvou generačních pohledů na svět, válku i osobní city. Dialogické řešení generační problematiky je jednou z devíz drammatizace Jaroslavy a Jana Strejčkových, z nichž čerpá Horčičkova režie. Horčička expresivním snímáním dialogů zvukově realizuje Tolstého epické líčení postav, znázorňuje distinkce jejich myšlení a názorového ukotvení.

Třetí díl kompozičně odkazuje k dílu prvnímu, také on vrcholí bitvou, tentokrát u Borodina. Postupně se během dílů zvyšuje také význam vypravěče/Autora, který je skutečným hybatelem děje. Stále častěji komunikuje s postavami, zve je na svou zvukově vymezenou centrální pozici. Ve čtvrtém dílu vypravěč/Autor komunikuje s Napoleonem i Kutuzovem, komentuje změny uspořádání sil a upozorňuje na dopady války. Čtvrtý díl inscenaci završuje, uzavírá se epický rámec děje, dynamika scén postupně klesá v souvislosti s porážkou Napoleona a nastalým mírem. Závěrečný díl má syntetizující charakter, postavy dozrávají, herecké kreace směřují k završení dramatických oblouků postav: Eduard Cupák svého Bezuchova hlasově směřuje do zklidněných poloh nalezeného štěstí a smyslu života, Preissův hlas inklinuje k bolestným grimasám a posléze agonickému ztišování, když Andrej

⁴⁷⁵ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

umírá na následky zranění od Borodina. Kolářové Nataša si po smrti Andreje bere za muže Bezuchova. Herečka Nataše ponechává lyrický výrazový rejstřík, v dramatických pasážích však dokáže nuancovat odstínění tónu do hlubších poloh, moduluje duševní stavy Nataši uvěřitelně, vyhýbá se sentimentu a patosu.

V bitevních scénách vyniká stereofonní technika natáčení, herecká složka se stává pouze jednou ze zvukových složek, není v těchto pasážích výlučně dominantní. V celkové kompozici je vedle herecké složky zvláště významná složka hudební a zvuková, méně zásadní je využívání ticha. Hudební výprava Vladimíra Truce střídá motivy dramatické, podkresové, předělové, kontrapunktické, epicky monumentalizující i lyrické. Alena Štěrbová si všímá, že Trucova hudba má „*spolu s emocionálně působící zvukovou stylizací v určitých sekvencích dominantní postavení, pouze výjimečně plní funkci střihu nebo zrychlení dramatického času.*“⁴⁷⁶ V některých pasážích Trucovu hudbu nahrazují pasáže z Čajkovského *Ouvertury 1812*: např. v lyrických obrazech Andrejova zranění, ale také v bitevních scénách (oslavný leitmotiv u Borodina nebo fanfáry po osvobození od Napoleona ve čtvrtém dílu). Horčička zvukové složky organizuje s akcentem na jejich sémantickou kvalitu: lyrický hudební motiv z Čajkovského *Ouvertury* významově exponuje blízkost Andrejovy smrti, podobně jako dramatická skladba v expozici bitev významově odkazuje k válečné vřavě.⁴⁷⁷ Znakový potenciál jednotlivých zvukových složek je u Horčičky ekvivalentní herecké složce, využívá je vždy s tendencí významového ztvárnění situace, občas jako ozvláštňení: to když do kontrapunktu staví sémanticky odlišné zvukové vrstvy. V kulečnickové scéně například slyšíme významově zásadní dialog Pierra s Andrejem, byť zvuková složka vytváří odezvu pohybu kulečnickových koulí po hrací ploše. Banalizace nosných témat i opačné zvukové zdůraznění detailu (dusot koní, výstřely pušek) patří k Horčičkově tvůrčí metodě; podobně jako snímání pohybu, detaily vzdáleností postav od centra děje (herců od mikrofonu – např. scéna, kdy je Pierre pozván k hraběti Rastopčinovi⁴⁷⁸). Režisér usiluje o stálé hledání co nejpřesnějšího zvukového ztvárnění.

Koncepci inscenace předurčila dramatizační podoba scénáře, v níž Jaroslava a Jan Strejčkovi epickou konstrukci románu dialogizovali do dramatické podoby. Věděli přitom, že Horčička epiku románu ve zvukové výpravě nepopře, naopak s touto režijní

⁴⁷⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica* 58, *Olomoucko-lublnský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 58.

⁴⁷⁷ „*Patetická hudba je kontrapunkticky propojována se zcela konkrétními ilustrativními zvuky, což spolu s živým a bezprostředním dialogem zvyšuje dramatickosti artefaktu.*“ Tamtéž.

⁴⁷⁸ *Vojna a mír* [pracovní scénář]. IV. díl, 1. scéna, s. 4-7.

koncepti počítali. Ústředním narativním principem inscenace se pro Horčičku stal vypravěč, postava nazvaná Autor. Jeho role prostupuje dějem, nahrazuje epickou stavbu předlohy, tlumočí autorova stanoviska. Horčička v úvahách o roli vypravěče/Autora konstatoval, že interpret této role musí mít „*dramatický cit, bohatství intonačních, modulačních, rytmických a tempových prostředků, s nimiž pracuje tak, aby nenudil a nezevšedněl v popisných partiích a s nimiž sugestivně pracuje v místech konfliktu. Musí mít cit pro intonaci přechodu od nepřímé řeči k přímé a naopak, musí mít cit pro stínování jednotlivých charakterů, především však musí vědět, za koho ve svém přednesu vystupuje a čemu straní.*“⁴⁷⁹ Byť Horčička zvláště druhou část citátu směřuje patrně spíše k vypravěči jako obecnému principu interpreta textu (např. v četbě), platí jeho charakteristika rovněž pro vypravěče v rozhlasových dramatinacích.

Právě zde musí vypravěč nutně disponovat rozmanitou výrazovou škálou, kterou ovšem zpravidla nepředvádí v expresivních polohách, ale spíše v umírněných významotvorných detailech, jimiž posouvá děj a rozlišuje vnitřní charakteristiky postav, jejich motivace a konflikty. Luděk Munzar ve *Vojně a míru* hlasově manévruje na zdánlivě nevelké výrazové ploše, přestože je jeho part značně rozlehlelý. Objektivní funkce vypravěče/Autora v inscenaci převažuje nad subjektivnějšími hodnotícími akcenty, přesto herec postavě vtisknul svébytnou interpretační koncepci. Udržoval a určoval temporytmus narace, jeho pozice se často ocitla v těsné interakci s hudebně-zvukovými složkami, ale také v dialogu s jednajícími postavami.

F. X. Šalda označil spisovatele Tolstého pojmy „*největší impresionista, největší plenérista v próze, jaký kdy žil.*“⁴⁸⁰ Horčička jako by šel tomuto Šaldovu označení vstříc, když inscenaci strukturuje do zvukově rozmáchlé kompozice, jež vytváří silně imaginativní obrazy epického děje. Právě pro inovativní zvuková řešení, v nichž Horčička zdůraznil epický rámec předlohy, bývá inscenace považována za jednu z vrcholných uměleckých realizací normalizačního období.⁴⁸¹ Horčička ve *Vojně a míru* syntetizoval zvukové složky do funkční organické jednoty, množství postav obsadil výlučnými hereckými typy. Protagonisté dokázali konkrétní postavy výrazově diferencovat a individualizovat tak dramatický oblouk každé

⁴⁷⁹ LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963, s. 96.

⁴⁸⁰ ŠALDA, F. X. *O předpokladech a povaze tvorby: Výbor z krit. díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 307.

⁴⁸¹ „Způsob ryze rozhlasového dramatického zpracování rozsáhlé epické látky a objevná práce se zvukem učinily z této inscenace patrně nejvýznamnější rozhlasovědramatický počín druhé poloviny sedmdesátých let.“ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 375.

z nich. Zejména to platí o ústředních rolích Andreje a Pierra, tedy dvou stěžejních postavách příběhu. Herci pod Horčíčkovým vedením získávají možnost rozmanitého výrazového vkladu, pracují přitom v přesně stanovených konturách žánru a v rámci jasně definovaného režijního záměru.

Tichý Don

Geneze inscenace, dramaturgicko-režijní záměr a způsob dramatinace

Analýza *Tichého Donu* má v této práci místo vedle dalších analýz *Vojny a míru*, *Zločinu a trestu* a *Idiota*, přesto je její pozice v mnoha ohledech výlučná. Právě k této inscenaci existují nejdůkladnější poznámky režiséra, který je shrnul v textu uvedeném ve Vedralových monografiích *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*.⁴⁸² Horčička zde podává detailní svědectví o natáčecím mechanismu, způsobu dramatinace, inscenačních postupech, vývoji své metody oproti *Vojně a míru* i modifikaci vypravěče jako zásadní narativní složky. K dispozici máme také podrobnou, analyticky přesnou a hutnou reflexi Jana Czecha, který podobně rozsáhlý prostor věnuje z jednotlivých inscenací již pouze Horčičkově inscenaci *Bylo to na váš účet*.⁴⁸³ Czech se opírá mimo jiné o vlastní rozhovor s režisérem, který dnes již provést nelze, proto se v některých pasážích přidržíím Czechovy reprodukce Horčičkových tezí. Inscenací se zabývala rovněž Alena Štěrbová, i její rozbor přispěje k ucelnějšímu pohledu na sledované dílo.⁴⁸⁴ Samotné analýze předchází rozbor dramaturgické koncepce *Tichého Donu*. Kromě Horčičkovy inscenace pojednám rovněž o dřívějším rozhlasovém nastudování téhož románu, které vznikalo v letech 1970 – 1971 podle úpravy Jaromíra Ptáčka (pod pseudonymem Jakub Alter) a v režii Josefa Melče. Vysvětlení souvislostí zapomenutého Melčova zpracování pokládám za nutné právě s ohledem na výrazně odlišný dramaturgicko-režijní záměr dvojice Jaromír Ptáček – Josef Melč.

Zapomenutá zpracování Jaromíra Ptáčka a Josefa Melče

Melčova nahrávka nebude předmětem samostatné analýzy z několika důvodů: 1) Její vznik se datuje do samého počátku normalizace, kdy v rozhlase panovalo odlišné tvůrčí prostředí než v období přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, jež je ohniskem tohoto výzkumu. 2) Melčova inscenace nemohla být dokončena; z původního plánu dvanácti dílů

⁴⁸² VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 132-135.

⁴⁸³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 133-140.

⁴⁸⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 86-87.

byla natočena polovina, přičemž dnes máme k dispozici zvukové záznamy pouze prvních pěti dílů. Inscenace nebyla v rozhlase nikdy uvedena, posluchači proto při poslechu Horčičkovy verze nemohli obě nahrávky porovnat.⁴⁸⁵ Zákaz dokončení práce vydalo tehdejší vedení Československého rozhlasu, jemuž vadilo existenciální ladění Ptáčkovy dramaturgie, především zdůraznění osobnostního rozporu chování jedince během zlomových dějinných událostí. Normalizační cenzura interpretovala takový výklad klasického díla jako průhledný útok proti socialistické ideologii. Jedním z důvodů zákazu pravděpodobně byla samotná snaha tvůrců realizovat v relativně krátké době po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968 text natolik bytostně spjatý se sovětskou socialistickou kulturou.⁴⁸⁶ Dalším důvodem mohla být účast politicky problematického autora dramaturgie Jaromíra Ptáčka⁴⁸⁷ nebo Jana Třísky⁴⁸⁸ v hlavní roli Grigorije Melechova.⁴⁸⁹ O dvanáct let později již jiná dramaturgie téhož románu podobné kontroverze nezbudila, kromě jiného proto, že Strejčkovi text dramaturgovali především s ohledem na jeho budoucí stereofonní potenciál, který vyhovoval režijnímu naturelu Jiřího Horčičky. 3) Výsledný výběr dvou Melčových režii děl F. M. Dostojevského má dostatečně referenční charakter z hlediska způsobů Melčovy režijní práce a dokládá režisérův vztah k tomuto autorovi. Pro reflexi Melčova režijního rukopisu byly vybrány dramaturgovaná četba *Zločinu a trestu* a inscenace *Idiota*.

Torzo dvanáctidílné inscenace, jež vznikalo pod názvem *Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova* (1970), tak nebude východiskem samotné analýzy, nýbrž cenným komparačním materiálem, který může v dílčích aspektech ideálně reflektovat odlišné metody práce dvou režisérů, jimž se věnuje tato disertační práce. Budu si všimnout odlišných způsobů řešení některých klíčových scén, různého přístupu k narativu, zvukové struktuře a k herecké složce. Komparace nemá ambice dvojí partikulární analýzy; analýza se má věnovat především Horčičkově inscenaci. Dílčí

⁴⁸⁵ Torzo inscenace je dostupné ve zvukovém archivu Českého rozhlasu.

⁴⁸⁶ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

⁴⁸⁷ Ptáček byl v rámci prověrek vyškrtnut z KSČ, do Čs. rozhlasu se vrátil na podzim 1970. Viz PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 317; Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

⁴⁸⁸ Jan Tříska se stal politicky nepohodlným především kvůli svým protiokupačním postojům v srpnu 1968. Tříska se tehdy společně s Václavem Havlem podílel na krizovém vysílání z libereckého rozhlasu namířeném proti okupaci Československa. Viz ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 1. vyd. Praha: Argo, 2014, s. 123-124.

⁴⁸⁹ Rudolf Matys podotýká, že režisér Josef Melč měl jako nestraník v Čs. rozhlase na začátku normalizace paradoxně jednodušší pozici než Jiří Horčička, který byl v rámci tzv. prověrek vyloučen ze strany a na začátku sedmdesátých let nedostával výraznější režijní úkoly, tím méně předlohy ideologicky exponované, jakou byl Šolochovův *Tichý Don*. Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

srovnání s nahrávkou Josefa Melče však pro výraznou diferenciaci režijních stylů považují za výhodné a ilustrativní pro jádro výzkumu. Melčovou inscenací se zejména ve vztahu k dramaturgické úpravě Jaromíra Ptáčka zabýval Vilém Faltýnek, také jeho poznatky a zvukový záznam rozhovoru s Josefem Melčem využiji v rámci předkládané analýzy.⁴⁹⁰

Dramaturg a dramatik Jaromír Ptáček dramatizoval Šolochovův román už v šedesátých letech (pod pseudonymem Petr Hora), i tehdy přímo pro režiséra Josefa Melče. Ptáček svou úpravu koncipoval jako trilogii, jednotlivé díly byly natočeny v roce 1964 a nesly názvy *Veliká nemoc*, *Dlouhá cesta* a *Modravá mlha*. Zvukové záznamy trilogie se nedochovaly; díky digitalizovaným scénářům však víme, že trojice inscenací na rozdíl od pozdější Ptáčkovy dramaturgické nevycházela výhradně z textu *Tichého Donu*.⁴⁹¹ Dramaturgickým záměrem trilogie bylo natočit rozhlasovou hru na motivy románů z občanské války v Sovětském svazu. Kromě *Tichého Donu* vycházel Ptáček také z dalších románů: v případě *Veliké nemoci* z románů *Astrachan* od Larissy Reisnerové a *Zápisníku revolučního komisaře* od Viktora Šklovského (součástí inscenace je také úvodní báseň Borise Pasternaka); v případě *Dlouhé cesty* z *Tichého Donu* od Michaila Šolochova, románu *Karamora* Maxima Gorkého a úvodní básně Nikolaje Tichonova; pro třetí díl *Modravá mlha* už byl jediným východiskem *Tichý Don* (hlavní roli Grigorije ztvárnil Petr Haničinec).⁴⁹² Melč si vysoce cenil scénářů, které Jaromír Ptáček z uvedených literárních látek vytvořil. Například u *Veliké cesty* poukazuje na Ptáčkovu odvážnou intenci uchopit válečné téma prizmatem žen, které zůstaly v zákopech: vdov, manželek či dcer (Olga Scheinpflugová, Jaroslava Adamová, Slávka Budínová, Blažena Holišová, Karolina Slunéčková).⁴⁹³

Kontext vzniku inscenace

Podobně jako v případě *Vojny a míru* se také v této analýze stanou důležitou součástí textu ukázky ze scénáře, které budou citovány pro dokumentaci scén, pro komparaci s konkrétním zvukovým provedením, zejména pak ve vztahu k herecké interpretaci. Také

⁴⁹⁰ PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005.

⁴⁹¹ Scénáře mám k dispozici z Archivu Českého rozhlasu.

⁴⁹² Podrobnější zprávy o těchto nahrávkách dosud v rozhlasové literatuře neexistují. Uvedené informace vycházejí z digitalizovaných scénářů.

⁴⁹³ Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

ve scénáři *Tichého Donu* nacházíme Horčičkovy režijní vpisky, jsou však omezeny spíše na komentáře zvukového pozadí či krátké vysvětlivky ke konkrétním dialogům nebo přeskupování vět; na rozdíl od *Vojny a míru* neobsahují organizaci stereofonní koncepce a informace o zvukové perspektivě situací.

Michail Šolochov na (silně autobiografických⁴⁹⁴) příbězích několika typizovaných postav, zejména Grigorije Melechova a jeho otce Pantěleje, vykresluje osudy kozáckého národa, který je stržen pronikavými změnami válečných událostí.⁴⁹⁵ Děj se odehrává v rozmezí let 1905 – 1922, přičemž realisticky pojednává život kozáků za carského Ruska, okolnosti vstupu ruských vojáků do 1. světové války, Velkou říjnovou socialistickou revoluci v roce 1917, následnou prozatímní vládu A. F. Kerenského, ruskou občanskou válku a primárně dopady těchto převratných událostí na kozácké společenství. Rusista Miroslav Zahradka si všímá, že „*válka jako motiv krutosti života a jako faktor jistého sociálního předurčení kozáků vnáší do děje tragičnost a ostrou dramaticčnost.*“⁴⁹⁶ Šolochov vydával *Tichý Don* na pokračování v průběhu let 1928 – 1940.⁴⁹⁷ Příznačným rysem románu je proplétání osobních a společenských témat, na jejichž pozadí sledujeme ústřední postavu v drtivém tlaku dějinných zlomů. Považuji za nutné zmínit politickou rovinu románu, která zvláště v době svého uvedení podléhala značně ideologizující odborné i čtenářské recepci. Šolochov byl dlouholetým členem komunistické strany a později také členem ústředního výboru komunistické strany Sovětského svazu. Česká vydání Šolochovova díla byla (zvláště v padesátých letech) v doslovecích často opatřována dílčími dezinterpretacemi románu v kontextu socialistického realismu.⁴⁹⁸ Není úkolem této práce polemizovat o ideologických

⁴⁹⁴ Šolochov byl rodákem z Rostovské oblasti, na Donu strávil většinu svého života. Značnou část tvorby věnoval právě rodnému kraji.

⁴⁹⁵ Skutečnost, že Šolochov napsal první části románu ve velmi mladém věku, vedly k diskusím o plagiátorství a opakovaným snahám prokázat, že Šolochov není výhradním autorem románu. Jednou z osobností, která Šolochova obvinila z plagiátorství, byl spisovatel Alexandr Solženicyn. Skutečným autorem minimálně první části románu byl podle jedné z verzí kozácký spisovatel Fjodor Krjukov, tyto hypotézy se však nepotvrdily a Šolochov je nadále uznáván jako oficiální autor díla. Viz text literárního historika a překladatele z ruštiny Vladimíra Novotného *Miška Šolochov = literární podvod století*. NOVOTNÝ, Vladimír. *Miška Šolochov = literární podvod století*. *Tvar*, 2/2013.

⁴⁹⁶ ZAHŘÁDKA, Miroslav. *Michail Šolochov: Motivy - kompozice - styl*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1975, s. 18.

⁴⁹⁷ Souborné vydání všech dílů vyšlo v roce 1941, první český překlad v roce 1945. Šolochov obdržel v roce 1965 Nobelovu cenu za literaturu. Podle románu vzniklo několik filmových adaptací, nejznámější z nich je trojdílná verze ruského režiséra Sergeje Gerasimova (1957 - 1958).

⁴⁹⁸ Např. dvousvazkové vydání *Tichého Donu* z r. 1953 doplňuje doslov J. B. Lukina, který román akcentuje v intencích stalinistického dogmatismu: „*Sledující Šolochovovu tvorbu v její poslušnosti, vidíme, jak v boji se silami reakce uvnitř i vně naší země roste a sílí nová lidská společnost, nový sovětský člověk, jak se utvářejí a upevňují rysy jeho charakteru, jak vítězně si razí cestu věc sovětského lidu, vedeného stranou bolševiků*

aspektech literárního díla. Vzhledem k tématu práce je důležité zdůraznit, že možné politické konotace předlohy Horčičkova rozhlasová inscenace nesleduje, soustředí se výhradně na zvukovou realizaci dějových linií v souvislosti s dramatizační úpravou.

Jiří Horčička spolupracoval na *Tichém Donu* stejně jako v případě *Vojny a míru* s dramaturgickým tandemem Jaroslava Strejčková – Jan Strejček, kteří Šolochovův román dramatizovali z překladu Vlastimila Borka a Františka Musila.⁴⁹⁹ Autorem hudby k inscenaci byl Vladimír Truc, zvukovou mistryní Jitka Borkovcová, zvukovými spolupracovníky Radislav Nikodém a Libuše Podlešáková. Fakt, že Horčička na další rozsáhlé dramatizaci epického románu znovu spolupracoval s osvědčeným inscenačním týmem, poukazuje na snahu o prohloubení stereofonní metody, kterou si tvůrci ověřili o čtyři roky dříve na *Vojně a míru*. Horčička upozorňuje, že „rozhlasová podoba *Tichého Donu* vznikala několik let; téměř tři roky pracovali scenáristé Jaroslava a Jan Strejčkovi na šestidílném projektu, zatímco já jsem táhl s Napoleonovými vojsky na Moskvu a s Kutuzovem jsem pak vyhrál bitvu u Borodina. /.../ Z napoleonských bojišť jsem pak 'přeletěl' do vzdušného prostoru nad Kanadou, kde jsme v rozsáhlé inscenaci usilovali o to, aby Haileyho *Let do nebezpečí*⁵⁰⁰ skončil bez katastrofy.“⁵⁰¹

Doba tří let, během níž Strejčkovi pracovali na *Tichém Donu*, dokládá promyšlenost a důkladnost postupu. Inscenace nebyla běžnou „spotřební“ produkcí dramaturgie, vznikala na objednávku vedení Československého rozhlasu.⁵⁰² Alena Štěrbová ve své studii o rozhlasových úpravách ruské literatury uvádí, že Horčičkův *Tichý Don* byl ve své době „největším uměleckým projektem v historii Československého rozhlasu.“⁵⁰³ V době, kdy Strejčkovi psali scénář, natáčel Horčička řadu dalších inscenací, jeho účast na dramatizačním procesu byla v rovině konzultací. Tento model spolupráce potvrzuje teze o dramatizačním mechanismu, které jsem zmiňoval v kapitole o teorii dramatizace: režisér přistupuje k hotovému textu scénáře a ten realizuje do zvukové podoby. Zároveň je však, byť vzdáleně,

a *geniem Stalinovým*.“ ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič. *Tichý Don: III-IV*. 7. vyd. Praha: SNKLHU, 1953, s. 758.

⁴⁹⁹ Jan Strejček se podílel pouze na dramatizaci, dramaturgyní byla stejně jako u *Vojny a míru* Jaroslava Strejčková. Strejček nebyl v rozhlasu zaměstnán, působil jako divadelní režisér a v letech 1966 – 1972 také ředitel Divadla S. K. Neumanna v Praze-Libni.

⁵⁰⁰ Jedná se o rozhlasovou dramatizaci thrillerového románu Arthura Haileyho a Johna Castlea. Autorkou dramatizace byla Jaroslava Strejčková, inscenace vznikla v roce 1980.

⁵⁰¹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 132.

⁵⁰² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 86.

⁵⁰³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublnský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 58.

přítomen v celém adaptačním procesu jako budoucí inscenátor. K tomuto způsobu práce je nutné vzájemné tvůrčí souznění, které ovšem Horčička u Strejčkových nacházel: „Protože už několik let pracuji se stejným štábem, každý z mých spolupracovníků se okamžitě ujal svého úkolu. Rozplánovali jsme práci do přesně jednoho sta studiových termínů. Do čtyř set hodin studiového času jsme započítali absolutně všechno: natáčení scénické hudby, montáže i střih, trikovou práci i definitivní úpravu vysílacích kopií. Mimo tento plán pak ještě plán druhý: natáčení a zpracování realistických zvuků v exteriéru stereofonní technikou.“⁵⁰⁴

Koncepce dramtizace

Náročné natáčení jednotlivých dílů šestidílné inscenace probíhalo paralelně.⁵⁰⁵ Jiří Horčička podotýká, že vlastní realizační přípravu započal až na základě předloženého scénáře: „Jedinou mojí přípravou v té době bylo rychlé přečtení románu, abych jaksi bleskově znovu nasál jeho atmosféru a uložil v sobě 'základní akord'. Zcela záměrně jsem nechtěl vědomě registrovat jednotlivosti a zejména ne technickou problematiku realizace. Nechtěl jsem připustit nic, co by mohlo předem demobilizovat nebo vytvářet zábrany. Nechtěl jsem pročitat jednotlivé díly scénáře, ačkoliv dramtizátorka je mojí blízkou spolupracovnicí a dramaturgyní mnoha mých inscenací. Chtěl jsem poznat až definitivní, uzavřený literární tvar rozhlasového úkolu ve fázi, kdy se dramtizátoři už beze zbytku vyslovili.“⁵⁰⁶

Z hlediska struktury inscenace je *Tichý Don* členěn do šesti dílů. Každý díl přesahuje hodinovou stopáž (73, 69, 63, 64, 66, 74 min.) a zahajuje jej zvuková koláž hudby, střídajícího se chóru a vypravěče. Luděk Munzar má jako vypravěč v inscenaci odlišnou funkci než ve *Vojně a míru*: jeho postava má objektivnější charakter, nezasahuje do děje, nekomunikuje s postavami, ačkoli je propojena s hlavní postavou Grigorijem – „někdy se stává jeho vnitřní výpovědí, artikuluje jeho nejvnitřnější pocity, které nemohou zaznít v dialogu.“⁵⁰⁷ Omezenější prostor vypravěče nahrazují v rámci narace i výrazové exprese promluvy chóru, který má netradiční formu dvou diferencovaných skupin hlasů: první chór tvoří tři mužské hlasy (František Vicena, Milan Mach, Viktor Vrabec), druhý tři hlasy ženské (Miriam Kantorková, Ljuba Benešová, Bohumila Dolejšová). Chór vystupuje v několika

⁵⁰⁴ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 132.

⁵⁰⁵ U všech šesti dílů je v interní rozhlasové databázi AIS uvedeno časové rozmezí 15. 3. 1982 – 16. 7. 1982.

⁵⁰⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 132.

⁵⁰⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 137.

sémantických a narativních rovinách: jako vnitřní hlas Grigorije, jako kompars a jako symbolický zástupce vedlejších, méně individualizovaných postav. „*Jazykové i výrazové prostředky [chóru] byly stylizovány tak, aby vypovídaly za celek.*“⁵⁰⁸ Jiří Horčička si všímá rozdílů, které postava vypravěče zaznamenala oproti kompozici *Vojny a míru*: „*Andrej i Bezuchov měli ve vypravěči, který zastupoval autora, oponenta i rádce, s nímž vedli rozhovory o svých nejniternějších pocitech. Jeho postavou dramatičtvořitelé elegantně překlenuli dlouhé pasáže Tolstého románu. V Tichém Donu byl Grigorij opuštěn, nikdo mu nepřišel na pomoc v jeho pochybnostech i fyzické bolesti. Titíž dramatičtvořitelé tentokrát vybavili vypravěče především informacemi o situaci a nejzákladnějšími údaji. Dali mu faktografickou stručnost a jen v některých okamžicích mu velmi uměřeně dovolili dotknout se citové sféry postav.*“⁵⁰⁹

Částečná redukce epického rámce Šolochovovy předlohy na jednu stranu dynamizuje akci a soustředí klíčový oblouk vyprávění na postavu donského kozáka Grigorije Melechova (Václav Postránecký), na druhou stranu zachovává dějovou vrstevnatost, kdy jednotlivé osudy postav vyvstávají na pozadí války a společenských změn. Základní metodou dramaturgie se stalo členění inscenace do jasně ohraničených scénických obrazů, které zhutňují děj a umožňují plynulou časoprostorovou kontinuitu. Inscenační metodou se tedy logicky stal především střih. Střihová segmentace souvisí kromě narativu se způsobem herectví, neboť zatímco ve *Vojně a míru* měli herci k dispozici delší jednotlivé party, tedy monology i dialogy v delších úsecích, nutí střihová metoda v *Tichém Donu* herce k okamžitému výrazovému ztvárnění, emoční zkratce, která zvyšuje dynamiku a způsobuje ostřejší profilaci postav. Ambiciózní dramaturgie Strejčkových nabízí první dílčí komparaci s dílem Jaromíra Ptáčka, který podobně náročnou, avšak zcela jinak koncipovanou práci podnikl o dvanáct let dříve.

Zatímco Josef Melč ve své verzi soustředil děj okolo čtyř klíčových postav Grigorije (Jan Tříška), Štěpána Astachova (Jiří Vala), Axinji (Jana Andresíková) a Nataši (Bohumila Dolejšová), Jiří Horčička zaplnil rozsáhlé plátno takřka sedmi hodin inscenace mnoha postavami. Typizoval i řadu vedlejších postav, přičemž výběrem herců předurčil jejich jasnou identifikaci. Rozdíl ve strukturaci inscenací u Horčičky a Melče však vychází zejména ze způsobu textové úpravy. Jaroslava a Jan Strejčkovi přepsali román do dialogických obrazů, zachovali však jeho silně epické ukotvení především ve vztahu k dějové vrstevnatosti. Jaromír Ptáček oproti tomu strukturoval text do volného verše, tedy do komornějšího rámce,

⁵⁰⁸ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 135.

⁵⁰⁹ Tamtéž, s. 134-135.

který do popředí staví jmenované čtyři postavy obklopené „*chórem hlasů, z něž se vynořují další postavy. Ve výsledku se setkává epický, silně příběhový charakter předlohy s dramatickou povahou Ptáčkova zpracování. Epičnost Ptáček zachovává tím, že v některých pasážích nechává postavy popisovat děj.*“⁵¹⁰ Ptáčkův verš má charakter silně stylizovaného jazyka, důležitý je zde vnitřní rytmus textu.⁵¹¹ Režisér Melč přitom odmítá jakoukoli samoučelnost stylizace, prioritní tendencí Ptáčkova stylu je podle Melče realističnost.⁵¹² Rudolf Matys podotýká, že text se blíží „*básnické dikci*“⁵¹³. Ve scénáři Ptáčkovy dramatisace nejsou interpunkční znaménka kromě otazníků a vykřičníků. Tato absence vyzývá k rytmické strukturaci režiséra, který však svůj záměr do textu nezačlenil.⁵¹⁴ Rytmičku interpretace, například pauzy v monologích, tedy nenaznačuje interpunkce textu, můžeme ji vyvozovat jen ze samotného provedení v nahrávce. Text charakterizují dlouhé monologické pasáže, postavy se stávají průběžnými narátory: sdělují a komentují vlastní jednání, motivace, důvody svého počínání, pocity, ale také děj. Josef Melč poukazuje na skutečnost, že stejně jako v jiných dílech, také v úpravě *Tichého Donu* rezignuje Ptáček na tradiční dramatickou techniku, tradiční dialog a posluchači předkládá „*určitou optiku, již má téma a syžet nahlížet.*“ Melč tuto optiku nazývá „*autorský dialog*“, resp. „*interdialogický vztah*“ autora s posluchačem. Ptáčkův autorský dialog vysvětluje Melč jako apelativní obrat k posluchači: „*Autor hovoří, direktivně se obrací na posluchače. Figura je zástupná entita.*“ Ptáčkova metoda podle Melče ozvláštňuje postavy i dialogy.⁵¹⁵

Horčíčkova verze má ve srovnání s Melčovou inscenací podstatně rozvinutější hudebně-zvukovou strukturu; dramatisace je pojata jako román – píseň,⁵¹⁶ zásadní roli zde zaujímá hudební kompozice Vladimíra Truce. Tvoří ji pět set stran partitury. Hudba v inscenaci disponuje několika funkcemi – dramatisuje děj, podkresluje ho, vytváří sémantické kontrapunky, dynamické obrazy, ilustrativní perspektivu, má narativní i předělovou roli: „*Syntézou promluv, hudby a hlukových celků (zdánlivý chaos zvuků, které*

⁵¹⁰ PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 317-318.

⁵¹¹ Vilém Faltýnek hovoří o „*moderním epicko-dramatickém radiofonním stylu*“, který Ptáček nastoluje ve svých vrcholných textech. Tamtéž, s. 314.

⁵¹² Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

⁵¹³ Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

⁵¹⁴ Tento úsudek potvrzuje také Matys. Tamtéž.

⁵¹⁵ Všechny citace viz Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

⁵¹⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 87.

mají sémantickou hodnotu) vznikla šestidílná stereofonní rozhlasová freska, jejíž tvar převyšuje sdělované téma.“⁵¹⁷

Hovořím-li opakovaně o inscenačních podobnostech *Tichého Donu* s *Vojnou a mírem*, vychází tato argumentace nejen z faktu identického tvůrčího týmu, ale také z typologie samotných látek. Román *Tichý Don* svým rozsahem ještě o něco přesahuje *Vojnu a mír*, obě díla mají silně epický charakter, vyprávějí mnohvrstevnaté příběhy umístěné na pozadí historických událostí, většina zobrazovaných historických pasáží má reálný předobraz ve skutečném historickém dění. Volba žánru potvrzuje dlouhodobé inscenační směřování k nalezení plastického zvukového obrazu epického díla.⁵¹⁸ Stereofonie se Horčíčkovi stává nástrojem pro akustickou realizaci složitého světa postav jednajících v dynamických, časoprostorově různorodých situacích. Inscenace už ve své době vzbudila nadšené reakce posluchačů i kritiky (jako úspěšná inscenace byl *Tichý Don* v roce 1984 natočen na tři LP desky a distribuován Supraphonem),⁵¹⁹ což dokládají mimo jiné slova Jana Czecha: „Horčíčkovo dílo svědčí o nedohledných možnostech rozhlasové dramatické tvorby, ukazuje, jak účinné a přesvědčivé je 'nahé' slovo, oddělené od mnohdy determinujícího obrazu, staticky pojatého prostoru, ukazuje, jak přesvědčivé může být použití 'reálného' syrového zvuku v symbolickém kontextu a naopak. Objevení možnosti, že 'rozhlasový prostor má v sobě skryté znamenité dispozice pro tlumočení velkých scén', jak říká režisér Jiří Horčíčka, je zřejmě ojedinělé i v kontextu světové rozhlasové inscenace.“⁵²⁰

Už jsem citoval slovní spojení román – píseň v souvislosti se zvukovou strukturou Horčíčkova *Tichého Donu*. Toto označení se vztahuje k obsáhlé hudební stopě inscenace, ale také k celkové rytmizaci. Inscenace přes značný rozsah udržuje temporytmickou plynulost navzdory tomu, že pro objasnění různých dějových aspektů dochází k řadě retrospektivních záběrů, paralelním dějovým situacím nebo ostrým přechodům z intimního dialogu do zvukově komplikovaných exteriérů. Horčíčkova režie v *Tichém Donu* principiálně nevybočuje

⁵¹⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 87.

⁵¹⁸ Podle Jana Czecha se dramaturgům podařilo prokázat, že „dnes pouze rozhlas je schopen tlumočit román a zachovat vyznění jeho epické struktury.“ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 134.

⁵¹⁹ „Premiérové vysílání – vždy po týdnu od 13. listopadu až do 18. prosince 1982 – prokázalo, že jde i v evropském rozhlasovém kontextu o výjimečný úspěch.“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání*. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublínský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 58.

⁵²⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 135-136.

z postupů inscenace *Vojny a míru*, také zde režisér vychází vstříc epickému rámci a vyhledává davové scény: např. obrazy z bitev, slavností, svatby. Typickým rysem Horčičkovy režie se také zde stává prolínání zvukových vrstev, silně expresivní znázornění pohybu na scéně. Zvukové plány vznikaly nezávisle na sobě, jejich výslednou zvukovou koexistenci Horčička vytvářel montáží více perspektiv.⁵²¹

Narativní princip inscenace se dá vymezit jako trojí:

- 1) Narativ buduje vypravěč: uvádí do děje, komentuje jej v dílčích prostřizích. Tato vypravěčova funkce je však omezená, nemá takový prostor jako ve *Vojně a míru*.
- 2) Vypravěčův part v narativu nahrazují dynamické dialogy: „*Narativní pasáže naprosto splývají s dialogy, stávají se jejich součástí, jsou dramatickým momentem.*“⁵²²
- 3) Narativ je organizován stříhem.

Horčičkovo užití těchto rozličných narativních technik přispívá k dynamice vyprávění a vytváří silnější prostorovou plasticitu, jelikož scény plynule navazují jedna na druhou, zpravidla v hudebním doprovodu. Hudební téma osciluje mezi dramatickou a melodramatickou polohou v závislosti na situaci děje.

V kontrastu s Horčičkovou hudebně-stříhovou metodou svěruje Josef Melč ve své inscenaci *Tichého Donu* důležitou narativní funkci postavám. Melč nevyužívá zdaleka tak výrazného zvukového a ruchového detailu jako Horčička, naopak soustředí akci do jednání postav, hutných dialogů a monologů, vnitřních hlasů: „*Vyprávěcí tvar dodává zobrazení postav napětí, epizující promluvy se dramaticky setkávají. Dosažená dramaticko-epická dvojakost hereckého projevu plně vystihovala Ptáčkovu představu radiofonního jednání, dramatický obraz se zde rozvíjí v napětí mezi přibližováním a odstupováním. Setkala se tu originalita dramaturga s porozuměním a expresivitou režiséra Josefa Melče.*“⁵²³ Rozpor mezi inscenačním pojetím dokumentuje rozdíly v tvůrčím vidění obou režisérů. Zatímco Melč usiloval o dramatickou koncentraci tématu v jednání herců, Horčička uchopil zejména dějový rozsah látky, pojednal ji v plné šíři dějových zvrátů a motivických perspektiv.

Pro autenticitu exteriérových scén vynakládal Horčička velké úsilí – snažil se dosáhnout co nejpřesnějšího zvukového ztvárnění každého detailu. Proto s technickým štábem natáčel v odlehlých exteriérových lokacích, kde zachycoval často všední zvukový

⁵²¹ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁵²² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 135.

⁵²³ PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 318.

materiál, jenž ovšem nesměl být poškozen okolními ruchy.⁵²⁴ Detailní promyšlení zvukové ambaláže souvisí s Horčičkovou tendencí k imaginativním inscenacím, zvukově bohatým tvarům, v nichž je akcentována jednak koherence zvukové struktury, ale především temporytmus jako jednotící činitel a určující prostředek vyprávění. Temporytmus budoval Horčička během své kariéry v různých inscenacích různými způsoby. Právě v dramatinacích epiky však nejvýrazněji přistoupil k inscenační metodě vytváření dynamické zvukové škály; stejným principem realizoval i ty epické prvky, které byly dříve v rozhlasových úpravách považovány za nevhodné a zvukem nesdělitelné.⁵²⁵ Tímto končí úvahy o genezi inscenace, o podobě a základních narativních principech dramatinace. Dále se budu věnovat inscenační podobě *Tichého Donu*. Nadále trvá princip občasně komparace s nedokončenou inscenací Josefa Melče.

Strukturální analýza *Tichého Donu*

Cílem předkládané analýzy je důsledná reflexe Horčičkova rozhlasového zpracování *Tichého Donu*. Z šestidílné inscenace vybírám scény, jejichž zvukové řešení nejlépe prokazuje Horčičkovu režijní koncepci. V analýze postupuji lineárně v kontextu členění inscenace, nicméně z různých dílů vybírám odlišné množství i typologii scén. Výběr vychází z analytického záměru pojednat kompozičně referenční pasáže inscenace vzhledem k dramatickému oblouku příběhu a všimnout si, jakými způsoby režisér komponuje zvukovou strukturu. Vybrané ukázky přepisují podle digitalizované verze pracovních scénářů. Pokud ve výsledné interpretaci dochází k modifikaci replik, upozorňuji na tuto změnu v textu.

Dramatinátoři postupovali po logice děje Šolochovova románu a vyhledávali klíčové dějové obrazy, které Czech nazývá „významová ohniska.“⁵²⁶ Tím myslí pasáže silně významově koncentrované, vysoce dramatické, jež Horčička realizuje specifickými

⁵²⁴ Výsledný záběr poté Horčička montážně spojoval s dalšími zvukovými složkami: hereckými dialogy, hudební stopou, ruchy. „Bylo třeba najít prostory, kde do snímaných zvuků nebude zaznívat současná civilizace. Bohatý seznam požadavků zahrnoval třeba parní lokomotivu v různých detailech: příjezd, odjezd, pomalá a rychlá jízda... avšak všechny naše tratě jsou už elektrifikovány s výjimkou jedné lokality kdesi na severu Čech, která byla vzdálena od jiných zvukových zdrojů. Uvažme, že třeba jen zvukovou hladinu našeho hlavního města zaznamenává citlivá stereofonní aparatura i ve vzdálenosti přes deset kilometrů. A nešlo o to natočit jakýkoliv zvukově se projevující materiál, bylo nutné vypracovat i specifický scénář pohybu a stranové určení zvuků, jak to vyžadoval režisérův stereofonní záměr.“ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 132-133.

⁵²⁵ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 135.

⁵²⁶ Tamtéž.

auditivními prostředky. „Často jde jen o útržky rozhovorů, torza scén, náznaky, úryvky dialogů, monologů, výňatek z dopisu apod.“⁵²⁷ Stříhový princip předpokládá dějovou srozumitelnost a jednoznačné herecké odstínění situací. O vzájemných vztazích postav se dozvídáme často pouze z dialogů, které jsou silně emocionálně zatížené a akcentují vazby mezi postavami, jejich konflikty. Tento aspekt vytváří nárok na herce a „předpokládá vynikající herecké výkony, které jsou schopny ve zkratce, 'jakoby bez přípravy', v obrovském významovém zhuštění vyjádřit něco, co v předloze vyžaduje daleko více prostoru.“⁵²⁸ Jiří Horčíčka obsadil do stěžejních rolí zkušené herce, s nimiž pravidelně spolupracoval již na řadě předcházejících projektů. Grigorije Melechova ztvárnil Václav Postránecký, jeho otce Pantěleje Melechova Josef Somr, Axinju Astachovovou Růžena Merunková, Štěpána Astachova Vladimír Brabec, Natašu Jana Preissová.⁵²⁹

Dramatický oblouk postav je podobně jako ve *Vojně a míru* budován na velké ploše, postavy jsou postupně cizelovány do čím dál větších detailů, zmnožují se jejich konflikty, motivace jednání i psychologická kresba. Jelikož je příběh zasazen do mnohaletého časového rámce, zaznamenávají postavy rovněž fyziologickou proměnu související s jejich stárnutím a zejména psychofyzickým vývojem. U mužských postav je tato proměna způsobena válečnou zkušeností, u ženských postav (především Axinji a Nataši) zejména citovými prožitky. Michail Šolochov vložil postavám silné emocionální ukotvení, osobní tragédie, které se v románu často odhalují v průběhu mnoha set stran. Rozhlasová interpretace vnitřní konflikty postav nutně redukuje především do hlasových výrazů.

Úvodní zvuková expozice

Každý ze šesti dílů inscenace začíná koláží hudby a střídajících se hlasů vypravěče a chóru. Hudba mluvené slovo dynamizuje, překlenuje jednotlivé repliky, postupně zvyšuje svou intenzitu, následně se opět ztišuje. Věnují se expozici jednotlivých dílů podrobně, neboť analýza doloží způsob režijního rozvíjení dramatizační koncepce.

Vypravěč *Budu vás provázet dlouhým příběhem, budu vám vyprávět o tichém i rvavém proudu Donu, o spleťtých křižovatkách životní cesty Grigorije Melechova.*

⁵²⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 135.

⁵²⁸ Tamtéž.

⁵²⁹ Kompletní obsazení viz *Prameny*.

Od slova „*Grigorije*“ přeruší dosud lyrizující hudbu silně dramatický motiv, úder bubnů a nástup sboru – charakterizují nezvratnou osudovost příběhu.

1. část chóru Jsme beze jména. Jsme ti, kdo zabloudili, kdo zkrížili cesty Grigorije Melechova až do krve. Tráva překryla naše skutky, pravda nás odsoudila.

Nastává hudební předěl mezi promluvami chóru, prostor vyplňuje dramatická hudba. Repliky chóru jsou sdělovány v silně expresivním tónu. První hlas chóru deklamuje uvedený text nejprve zvýšenými důrazy, po něm následují dva další hlasy chóru. Jejich slova rezonují jako echo, ozvěna vnitřního hlasu, který bude Grigorije provázet a připomínat mu jeho činy. V druhé části chóru už se v echu ozývají také ženské hlasy, zvyšuje se frekvence hlasů, jakoby tímto rozdílem chtěli tvůrci poukázat na množství lidí, jejichž osud Grigorij na své pouti poznamenal.

2. část chóru Jsme beze jména. Jsme ti, kdo vyšli cestou Grigorije Melechova. Vedli jsme ho, v slzách a krvi podpírali. Jsme ti, kdo k cíli cesty došli.⁵³⁰

Po této replice následuje opět hudební předěl, burácivé takty bubnů a trubek. Následně se hudba plynule ztiší a nastoupí klidnější, příběhová melodie, která odkazuje k lyrizaci kozáckých vesnic. Do zvuků hudby vstupuje vypravěč, který popisuje závěr Grigorijova putování. Popis je sice artikulován v časoprostorově vymezené situaci, jeho kompozice však redukuje epičnost i dramaticčnost a vytváří lyrický snový výjev, který umocňuje melancholická hudba. Vypravěč mluví v pomalém tempu, rozděljuje věty, nechává vyznít osudovost textu. Od slov „*U srázného břehu*“ se k hudebnímu pozadí přidává silící doprovod sboru, který zvyšuje melodramatičnost obrazu. Závěr vypravěčovy řeči se odehraje bez hudební složky, ta pomalu ustupuje, až se úplně vytratí. Vypravěč klesá hlasem a uzavírá tak narativní rámeček, kterým je Grigorijovo putování prostorem a časem Ruska v letech 1905 – 1922.

Vypravěč Na konci svého putování se Grigorij zastavil v čistém jarním jitru nad vesnicí, kde se narodil. Dlouho hleděl přes řeku na rodný dvůr, radostným vzrušením celý

⁵³⁰ *Tichý Don* [pracovní scénář]. I. díl, Doplněk k úvodnímu textu všech dílů, s. 3.

*zbledl. Pak sňal z ramene pušku a torbu, vytáhl koudel, lahvičku s olejem a zbytečně spočítal šestadvacet patron. U srázného břehu Donu byla hladina prostá ledu. Grigorij hodil do průzračné vody pušku a revolver, pak do ní vysypal patrony a pečlivě si otřel ruce šosem pláště. Těsně u vsi pak přešel po namodralém, oblevou rozežraném ledě Donu a dlouhými kroky zamířil k rodnému domu. Zbýval mu krátký úsek cesty po dlouhé pouti, která začala – kdoví, kdy vlastně začala? – snad tehdy, kdy na Grigorijově hlavě nebyl ještě jediný šedivý vlasek...*⁵³¹

Po vypravěčově ztišení nastupuje opět hudba, kterou prolínají zpívané pasáže jednotlivých členů chóru.

*Chór – zpěv: 1. muž Zemi naši slavnou nezoraly pluhy...
2. muž – chór /civilně/ Za carského Ruska –
1. muž – chór /zpěv/ kopyta je koňská tvrdě rozorala,
Sbor kozácké ji bujné poosely hlavy...
2. muž /chór/ /civilně/ ve vesnici Tatarské, v Melechovském dvorci...
 /zpěv zmlknul/⁵³²*

Hudba má silně dramatickou polohu, je v kontrastu ke kozáckým písním. Se závěrem scény se zvyšuje vibrování bubnů, hudba eskaluje. Náhle nastane ticho a v dalším stříhu začíná dialog Pantěleje Melechova s Grigorijem. Celá úvodní sekvence trvá čtyři minuty a jedenáct vteřin a naznačuje inscenační i žánrové intence, v nichž se bude inscenace odehrávat.

Uvádím celou expozici inscenace také pro zdůraznění zvukové konvence, kterou Horčička od této úvodní scény nastoluje. Vypravěč zde vystupuje jako objektivní komentátor, jeho text má epický charakter. Akcentuje osud Grigorije, jeho putování i čas, do nějž je příběh zasazen. Luděk Munzar nemá jako vypravěč příliš široký prostor pro výrazové detaily a expresivnější polohy. Zůstává emočně nezúčastněný. Jasně artikuluje, mluví v pomalém tempu, zřetelně zdůrazňuje interpunkci textu, nechává vyznít pauzy. Chór naopak již nyní

⁵³¹ Třetí a pátý díl nepoužije pasáž začínající slovy „Na konci svého putování...“.

⁵³² *Tichý Don* [pracovní scénář]. I. díl, Úvod, s. 3-4.

dramaticky exponuje temné stránky Grigorijova příběhu a odkazuje k utrpení, jež Grigorij zakusil.

Také hudební složka má v úvodní scéně stejně jako v celé inscenaci výrazně charakterizační funkci: Horčička poukazuje k její narativní funkci a pomocí hudby umisťuje děj do rozlehklých obrysů velkého plátna. Hudba představuje v počátku expozice dramatický prvek, který však posléze ustupuje do výrazně lyrické polohy. Důležitým aspektem je propojení mluvené řeči s hudební složkou. Tento kompoziční princip Horčička dále různou měrou využívá v celé inscenaci. Hudba není v *Tichém Donu* pouze podkresová či dramaticky náladotvorná, v mnoha scénách se objevuje diegetická hudba přímo v ději, například při svatební slavnosti hosté tancují kozáčka, jindy zase vojáci prozpěvují kozácké písně. Zapojování písní má kromě zvukového rámce význam také pro vykreslení folkloru kozácké pospolitosti, specifického humoru a zábavy (v rodinách i mezi vojáky). Skladatel Vladimír Truc komponoval žánrově rozmanitou hudební skladbu: v inscenaci se objevuje symfonická hudba, lidové písně i sborové zpěvy. Atmosféru prostředí zachycuje Horčička kromě hudby také četnými zvukovými kulisami: kokrhání kohoutů, senoseč, jízda koní, rybolov. Tyto detaily vytvářejí naléhavé impresivní zvukové obrazy, v rychlých náznacích zpřítomňují každodenní život kozáků, který následně prudce přetrhne válka. Kontrapunkt mezi dosavadním životem v míru a tragédií války patří k základním tématům Šolochovova románu, který Horčička akusticky vyjádřil pomocí zvukové drobnokresby a perspektivy.

Zvuková profilace prostředí je již od popsané úvodní scény pro Horčičku způsobem, jakým odhaluje kozáckou společnost, její specifickou třídní suverenitu. Hlavním hrdinou není jediná postava, ale celý kozácký lid. Na pozadí bouřlivých změn se mění také individuální směřování postav: z usedlých pracujících mužů se stávají krutí vrazi, ideologičtí dogmatici na jedné či druhé straně, ženy ztrácejí syny. Ačkoli *Tichý Don* žánrově patří mezi eposy, zásadní polohu román nalézá také v lyrických pasážích, které zejména v úvodu charakterizují život kozáků, zvyklosti jejich rodného kraje. Realismus se střetává s lyrikou, epická deskripce s dramatickými ohnisky děje. Třídní boje se v románu personifikují do osudů jednotlivých postav. Motivací jednání není pro kozáky intelektuální směřování či idea, jejich pohnutky jsou živelné, sebezáchovné: usilují především o ochranu svých statků. Tematizace ústupu od dřívější pýchy a citová kolísání jednotlivých hrdinů slouží jako vypravěčský nástroj ke sledování proměn kozáckého společenství, dříve pospolitého, v době války krutě bratrovražedného. Společenské změny přitom zastupují pouze jeden z plánů vyprávění.

Dalším je citová sféra postav, kterou ovlivňuje obtížná seberealizace životů obyčejných lidí uprostřed předsudků, rodových atavismů, třídních bariér a nakonec i válečného konfliktu.

Grigorij Melechov zastupuje toto setkávání více vyprávěcích plánů. Postava se zmítá v nutnosti rozhodování, postupně se čím dál více zaplétá do neslučitelných požadavků svého srdce, velitelského otce, armády. Lyrické aspekty zde nacházíme především v Grigorijových monologích, v jeho putování, které je často snímáno s podkresem lyrizující symfonické hudby. Symbolizuje tak rozpolcenost života mezi hrdostí a sebezáchovou, odpovědností a touhou, rozumem a vášní. Tyto motivy Šolochov zahrnul do více než půldruhého tisíce stran románu, jenž psal čtrnáct let; dramatikové Strejčkovi soustředili spisovatelův rozmach do dialogických scén, které jednotlivé linie postupně prohlubují. Tematický rozptyl je důležité sledovat při dílčích analýzách scén, které postupně přecházejí od komornějších dialogů a lyrických pasáží k dramatickým situacím v armádě a ve válečném tažení.

Dialog Pantěleje a Grigorije, jenž následuje po úvodní expozici, ukazuje rodinný život Melechovových, postavy v dialogu sdělují informace o různých lidech i událostech a nastolují tak motivy, k nimž se později děj vrací. Postavy jsou snímány ve zvukové perspektivě interiéru (zvuk otevíraných dveří) i exteriéru (kokrhání kohoutů). Dialog stříhově prolne hudba, která tímto způsobem oznamuje změnu prostoru: Pantělej s Grigorijem jsou na loďce, chytají ryby. Slyšíme tři paralelní zvukové plány: dialog postav, zvuk šplouchání vody a hudební podkres. Horčička akcentuje zvukovou perspektivu jako zásadní významotvorný aspekt: zachycuje postavy v neoddělitelném sepětí s přírodou, které je pro kozáky typické, takto vyrostli. V úvodním dialogu dochází také k identifikaci dvou stěžejních postav: Postráneckého Grigorij ještě nedosahuje rozhodnosti a agresivity jako v pozdějších obrazech; zde vykresluje především synovskou roli Grigorije, který je pod vlivem panovačného otce. Josef Somr vytváří Pantěleje jako zkušeného a zchytralého statkáře. Vystačí si s úspornými intonačními gesty, případně zvýšeným přízvukem na první slabice, do níž vkládá výhrůžný, velitelský tón hlasu. Pantělej na synovi vyzvídá pravdu o jeho údajném vztahu s Axinjou, ženou souseda Štěpána Astachova. Varuje Grigorije:

Pantělej Tak co, co Axinja? No?

Grigorij To jsou klepy.

Pantělej Jen mlč!

Grigorij Lidi toho napovídají.

Pantělej /tvrdě/ Povídám kuš! A dej si pozor! Nebo si to povíme jinak. Štěpán je náš

*soused. A já nedovolím, abys s jeho ženou něco vyváděl.*⁵³³

Somr důraznou dikcí naznačuje patriarchální řád, navyklé vztahy, kdy o životě syna rozhoduje především otec. Spor generací je dalším z témat románu i inscenace. Somrův Pantělej má silně realistickou kresbu, na rozdíl od Grigorije, který minimálně v úvodu podléhá romantismu. Tragika jeho osudu se rozvíjí teprve s přibývajícím časem. Dialog Pantěleje s Grigorijem přeruší hudební předěl, který přesouvá vyprávění k postavě Axinji.

Z analýzy expozice i úvodního dialogu Pantěleje s Grigorijem je patrný způsob režijního řešení charakterizace postav, odhalování dějových linií i metody zvukového exponování prostoru. Horčíčka postupným profilováním postav, jejich vztahů a dílčích konfliktů, usiluje o přehlednost motivací postav. Prostřednictvím zvukových detailů usnadňuje posluchači prostorovou orientaci, zároveň však pomocí hudebních předělů vytváří pevnou rytmickou stavbu inscenace. Zvuková kompozice je založena na herecké akci rámované výraznou zvukovou kulisou, režisér se snaží o co možná největší plasticitu zvukového obrazu. Horčíčkův režijní postup budu dále sledovat na jednotlivých klíčových pasážích inscenace.

Axinjin monolog

Představení Axinji Astachovové má velký význam nejen pro dějovou informaci, ale také z hlediska kompozičního ztvárnění, neboť je na rozdíl od předchozího dialogu Pantěleje s Grigorijem strukturováno do dlouhého monologu. Scéna ukazuje další způsob režijního řešení. V úvodu prvního dílu tedy slyšíme nejdříve zvukově-hudební koláž chóru, sboru a posléze průvodní hlas vypravěče, následuje dialog, po něm dlouhý monolog. Toto střídání strukturace scén je typické pro Horčíčkovu režii *Tichého Donu*.

Růžena Merunková jako Axinja promlouvá ve zvyšujícím se tempu, v rostoucí tenzi, s bolestí vzpomínek. V myšlenkové retrospektivě sděluje svou tragickou minulost – znásilnění otcem a okolnosti této události, vraždu otce, kterou provedl Axinjin bratr s matkou, následný dopad traumatu na její manželství se Štěpánem Astachovem. Monolog podkresluje dramatická vibrující hudba, jež zvyšuje napětí a sugestivní atmosféru monologu. Merunkové

⁵³³ *Tichý Don* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 7.

dikce má silně emocionální charakter, emoce se vztahují nejen k samotnému traumatu, ale také k následkům, které si Axinja nese po celý život.

Axinja Když mi bylo sedmnáct let, || řekla mi matka: Axinjo, provdám tě za Štěpána Astachova. || [trpký úsměšek] Proč se to stalo? || Asi rok před svatbou jsme orali ve stepi. Sedm verst od vesnice. || Večer se otec napil vodky, || svázal mi provazem ruce a znásilnil mě. || Když budeš mlčet, koupím ti novou sukni, když jenom cekneš, zabiju tě. || V noci jsem s pláčem přiběhla domů a všechno řekla. || Matka a můj starší bratr, který se právě vrátil z vojny, zapřáhli koně do bryčky a posadili mě vedle sebe. V těch sedmi verstách bratr koně div neschvátíl. || Otce jsme našli před boudou. || Spal, || vedle něho ležela láhev vodky. || Před mýma očima odepjal bratr váhy od vozu, kopnutím zvedl spícího otce, něco se ho zeptal a pak ho praštil okovanou váhou do kořene nosu. Společně s matkou ho tloukli a tloukli... || a já, já ležela pod vozem, přes hlavu smotaný šátek. || Pak jsme ho přivezli domů. Byl v bezvědomí. Jen tiše sténal. || K ránu umřel. || Lidem se řeklo, že se opil, spadl z vozu pod kola a zabil se.⁵³⁴

Při rozboru ukázky je důležité zdůraznit především temporytmus Axinjiny řeči. Merunková interpretuje množství textu v prudkém řečovém toku, zanícené kadenci, která líčí události jako rychlý sled tragických souvislostí. Frázuje v nestejných celcích; zatímco v úvodu monologu mluví odměřeným, odcizeným témbrem a klesá hlasem na konci větných úseků, později zrychluje tempo, až v popisu samotné vraždy opomíjí interpunkci a spojuje věty jako sjednocené bolestivé svědectví. Intonací akcentuje grimasy utrpení a vyvolává hlasem dojmy, které zažívala při tehdejších událostech. Slova „tloukli a tloukli“ šeptá v silně emoční expresi. Rytmický vrchol vyprávění, který ukončí popis vraždy, následně přechází v postupné uvolňování hlasového nasazení. Merunková v náročném partu prokazuje schopnost kumulovat napětí do okamžitého výrazového detailu; exponovat utrpení, nenávist, bolest do vzpomínky, kterou vyvolává rytmizovaným hlasovým výkonem. Citové přeryvy odhalují hned v počátku tragiku postavy Axinji, jejíž poměr s Grigorijem provází celý příběh. Zásadní roli má v Axinjině monologu hudba, která řeč postavy dramatizuje. Samotná zpověď týkající

⁵³⁴ *Tichý Don* [pracovní scénář]. I. díl, 2. scéna, s. 8-9.

se znásilnění je provázána dramaticky nervním hudebním motivem, který slovy Jana Czecha „*emocionálně obohacuje*“⁵³⁵ Axinjinu vzpomínku.⁵³⁶

Herečka vkládá Axinje vášnivost, modulačně-citovou rozmanitost. Hlubší tón Merunkové odpovídá Axinjině smyslnosti; hlasové odstínění postavy účinně kontrastuje se silně lyrickou Natašou Jany Preissové. Hlasový rozptyl dvou ústředních hereček zároveň dokládá naturelní kontrapozici mezi Axinjou a Natašou. Preissová Nataša je symbolem pokory, oddanosti, něhy a tomu odpovídá silně lyrický akcent herečky, výrazná rozechvělost hlasu, tklivost artikulace. Naproti tomu Axinja zosobňuje vášnivost, osudovost, živelnost, temperament, jimž odpovídá Merunkové hlubší tón i schopnost expresivních intonačních rezonancí.

Výrazová profilace postav a koncepce davových scén

Charakterizace postav je ve zvukově mimořádně rozmanité struktuře zásadní. Horčíčka ve stříhových předělech prvního dílu zdůrazňuje poetizaci prostředí, perspektivním vrstvením zvukových vrstev naráz snímá ržání koně, hudební motiv a vypravěčovy lyrické promluvy o tekoucím Donu. Válka zatím nenarušuje každodenní život kozáků. Lyrické a romantizující prvky postupně nahrazují odvody do armády, vojenský ruch, zvyšuje se počet postav. „*Posluchač je svědkem, jak se do živoucí tkáně románu prolínají historická fakta, zbavená slupky dramatického oděvu, aby hned nato kontrapunticky nahradila lyrické pasáže.*“⁵³⁷ Dobře tento princip vidíme u ústřední postavy Grigorije. Pro herecké ztvárnění je podstatné zřetelné vymezení konfliktů a explicitní vyřčení motivací, k němuž dochází především v prvním dílu, v některých dílčích motivech (postavení v armádě, vztah k dětem) až v dalších dílech. Jednotlivé motivy lze pojmenovat takto:

⁵³⁵ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 139.

⁵³⁶ Když Jan Czech reflektuje funkci hudby v inscenaci, dopouští se chybného uvedení v koncepci scény Axinjinu monologu: „*Celá inscenace Tichého Donu je laděná v pateticko-monumentální atmosféře, k jejíž konstituci přispívá hudba Vladimíra Truce. /.../ Hudba se podílí na ději, je rytmizačním a kompozičním činitelem, zrychluje či retarduje tok děje, vytváří významové kontrasty (například když Axinja líčí, jak byla znásilněna otcem, a v pozadí jde veselá lidová písnička), je spojovacím elementem, který zakládá kontinuitu děje, momentem ozvláštňení, patetizuje některé scény, monumentalizuje, ovýznamňuje, spolukonkretizuje hrací prostory, některé scény emocionálně obohacuje, rozšiřuje, prohlubuje.*“ Jinak pregnantní Czechova analýza zavádějícím způsobem komentuje kontrapunkt lidové písně s Axinjinou výpovědí, jelikož zmíněná píseň se rozezná až po první části monologu (ukázka), kdy následuje divoká hudební vložka, po níž Axinja pokračuje ve vyprávění o svatbě se Štěpánem. Tamtéž, s. 138-139.

⁵³⁷ Tamtéž, s. 134.

- 1) Grigorij je v osudovém sporu se Štěpánem Astachovem, jemuž svedl ženu.
- 2) Zároveň má Grigorij vášnivý vztah k Axinje.
- 3) Nataša, s níž jej chce oženit otec Pantělej, trpí Grigorijovým nezájmem.
- 4) Grigorij se potýká s autoritativním otcem.
- 5) Grigorij miluje své děti, zároveň pociťuje soucit a pokání vůči Nataše.
- 6) Grigorij miluje svůj rodný kraj.
- 7) Současně se vyvíjí Grigorijovo politické přesvědčení.
- 8) Proměňuje se Grigorijovo postavení uvnitř armádní hierarchie.

Grigorij je postava rozporná, zaznamenává řadu vzestupů i pádů v osobním i vojenském životě. Všechny tyto základní motivické plány postavy musí Postránecký akcentovat ve stříhových obrazech. Častým řešením je rozvíjení více vztahů paralelně, kdy současně sledujeme například Grigorijovu vášeň k Axinje, která však zapříčiňuje jeho neshody s otcem a nutí ho opustit rodný dům. Z toho ostatně vychází také rozpolcenost postavy, rozpor v prioritách. Šířka motivací samozřejmě není stejná u všech postav, vedlejší či epizodní postavy nedisponují tak hlubokým charakterizačním obloukem jako Grigorij, Axinja nebo Pantělej. Herci musí vedlejší postavy typizovat výrazovým odlišením, specifickou výrazovou polohou. Ideálním příkladem takového pojetí postavy může být Stockmann Josefa Vinkláře nebo děda Grišaka Ladislava Peška. Oba herci na nevelké ploše výrazově stanovují jednoznačnou profilaci postavy: Vinklář pevnou dikcí hlubokého ténbru, Pešek charakteristicky měkkými modulacemi, hlasem prozrazujícím laskavost i zkušenosti.

Herecký ansámbl v *Tichém Donu* čítá přes padesát protagonistů. Kromě Václava Postráneckého, Josefa Somra nebo Růženy Merunkové se rozsáhlejšího prostoru dostává Vladimíru Brabcovi, který ztvárnil Štěpána Astachova. Brabcovo herectví zde vybočuje z jeho běžného naturelního typu (kladná postava, výrazově flexibilní, založená na modulačně bohatém hlasu). Brabec v roli Astachova vystupuje v záporné roli, ačkoli postava nemá prvoplánový antihrdinský rámeček; získává ho především prostřednictvím týrání Axinji a touhy po odplatě na Grigorijovi. Brabec vytváří Astachova zlostnými intonacemi, artikulačními gesty rozčilení, pomstychtivosti, nenávisti. Jeho hlas disponuje ostře rezonujícími důrazy, úsečnou interpunkcí, dechovými detaily, které Brabec často využívá k zachycení fyzického stavu postavy. Psychologizace postav je v celkovém plánu Horčíčkova *Tichého Donu* redukovánější než v případě *Vojny a míru*, což souvisí s častým inscenováním v exteriérech, postavy málokdy vystupují v dlouhých komorních dialogích jako

ve *Vojně a míru* (zejména monology a dialogy Andreje Bolkonského, Pierra Bezuchova či Nataši Rostovové).

V dalším textu osvětlím Horčičkovo režijní řešení vypravěčova partu na situaci, kterou režisér komponuje v kontrastu k předchozí i následující bouřlivé hudebně-zvukové kulise. Jde o jednu z vrcholných scén prvního dílu, kterou je svatba Grigorije s Natašou [I. díl, 12. scéna]. Všeobecné veselí zvukově podtrhuje dryáčnická hudba kozáčka a stále se zrychlující tempo, které naráz přetrhne vypravěč. Ten vystupuje v izolovaném časoprostoru jako vnitřní hlas Grigorije. Představuje Grigorijovy rozporuplné pocity ze svatby, pochybnosti o své volbě; sám sebe by raději viděl s Axinjou. Vypravěč se zde stává nositelem Grigorijových myšlenek. Režijní řešení, kdy emoce postavy nevyjadřuje samotná postava v monologu či introspekci, ale vykonává to za ni vypravěč, patří ke specifickému ozvláštňení postavy vypravěče. Z hlediska znakového vyjádření zde označujícím není samotný Grigorij, ale vypravěč, který označuje Grigorijovy pocity za něj. Přeskupení sémantického vztahu mezi postavou a jejím prožíváním na jinou postavu, potvrzuje specifickou svobodu rozhlasového dramatického umění, které má skutečně neomezenou možnost variabilního znakového ztvárnění. Požadavkem je pouze srozumitelnost posluchači; dovedné provedení rychle vytváří konvenci, kterou posluchač přijímá a v tomto systému si nadále jednání dvou postav vzájemně spojuje. I touto cestou rozhlas prokazuje schopnost tlumočit epické i lyrické vrstvy románu ve vlastní auditivní řeči a zachovat přitom vyznění původní epické struktury: „*Ubírají se [tvůrci] specificky rozhlasovou cestou, nepřetěžují funkci vypravěče, nezjednodušují plastický obraz historických událostí, nutná krácení či selekci románové látky provádějí zručnými, zasvěcenými 'chirurgickými' zákroky, obnažujícími myšlenkovou dřevň jednotlivých etap složité cesty Grigorije Melechova.*“⁵³⁸

Jiří Horčička podotýká, že veškeré technologické finesy a zvuková ozvláštňení, zejména exteriérové scény a zvukové detaily, byly výsledkem náročného pracovního nasazení, zkoušení různých variant, z nichž následně režisér vybíral nejvhodnější záběr, který kombinoval s mluveným slovem natočeným ve studiu a hudbou. Natáčecí mechanismus přitom předpokládá silnou imaginativní schopnost režiséra, který musí výslednou montáž zvuků slyšet ve své mysli, aby dokázal odhadnout přesnou míru zvukového plánu: „*Kozácká jízda, bitevní cval velkého stáda, trysky i volná jízda Grigorijova koně – to vše a mnohé jiné – bylo natočeno ve skromných podmínkách s maximálním efektem. Tato nerovnost je dnes*

⁵³⁸ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 134.

nedílným, ale i logickým atributem rozhlasové práce v oblasti dramatického umění a jeho zvukové výpravy. Skromnost podmínek totiž apeluje na fantazii, provokuje ji: vždyť třeba exteriérový prostor studia (plenér) je všude kalkulován jako nejmenší část studiového kombinátu a paradoxně se v něm mají odehrávat davové komparsové scény.“⁵³⁹ Horčíčkova poznámka ukazuje technická omezení, jimž režisér při inscenování exteriérových scén čelil. Plenérové studio disponovalo velmi malým prostorem, v němž přitom Horčíčka musel natáčet výrazně dynamické záběry. Byl tak nucen promýšlet každý záběr v kontextu plasticity celé inscenace, rozpracovat zvukové řešení do sémantických detailů, aby výsledný obraz působil například jako autentická davová scéna, byť ve studiu Horčíčka nesnímal skutečný dav herců, nýbrž jen několik statistů apod.

Můžeme si samozřejmě klást otázku, proč Horčíčka volil tak komplikované řešení za tak nevýhodných podmínek. Jednu z možných odpovědí nabízí další dílčí komparace Horčíčkovy a Melčovy inscenace. Horčíčkova zvukomalba působí ve zpracování Šolochovova románu kontrastně proti komornímu, ztišenému Melčovu přístupu, jemuž je východiskem především herecká interpretace bytostných témat předlohy. Koncepce obou režisérů přitom samozřejmě vychází z dramatizačních úprav, které pro oba režiséry vznikaly za odlišných podmínek a jejichž výsledkem jsou podstatně diferencované textové struktury. Ptáčková dramatizace se soustředí na dramatické vrcholy scén, které jsou zpravidla komponovány v kratších úsecích, střih je ostřejší, hudba dramatičtější, i když méně robustní, často sestává jen z několika nástrojů (smyčce). Rozdílný režijní přístup demonstrují na jedné konkrétní situaci z prvního dílu obou inscenací: jedná se o scénu, kdy se Štěpán Astachov vrací domů k Axinje, která jej podvedla s Grigorijem a očekává jeho hněv a odplatu. Na ukázce dobře uvidíme rozdílnost inscenačního pojetí, jelikož Horčíčka s Melčem komponují tutéž scénu zcela odlišným způsobem.

Štěpánovo střetnutí s Grigorijem (komparace)

Melč zahajuje scénu [I. díl, 20. scéna] v pozvolném tempu: dialog mezi Axinjou (Jana Andresíková) a Astachovem (Jiří Vala) podkresluje tlumená hudební stopa. Napětí dialogu vrcholí v zadržovaných přeryvech Astachovova rozčilení; ve chvíli, kdy má dojít k fyzickému útoku na Axinju přichází střih, posluchač si domýšlí Astachovův útok. Vzápětí

⁵³⁹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 133.

z prostoru vybíhá Grigorij (Jan Tříška), který brání Axinju. Namísto okamžitého zvukového znázornění souboje mezi Grigorijem a Štěpánem však Melč komponuje Grigorijův monolog, v němž postava komentuje své jednání:⁵⁴⁰

*Grigorij Vidím z okna řádění Štěpána Astachova || A zkrvavenou tvář Axinji ||
Aniž na cokoli pomyslím přeběhnu dvorek přeskočím zed' || Ted' tu tedy konečně
stojíme sami proti sobě || A že mi přijde na pomoc bratr || nakloveme ho z obou
stran || Belhaje se ze dvora zahlédnu Axinju || Stojí u vrátek || Pomyslím si
to nejhorší má už za sebou...*

[Hudba, střih, následuje dialog Grigorije s Axinjou jinde]⁵⁴¹

Tříškův monolog má sugestivní výrazovou polohu, akcentuje prudké Grigorijovo rozčilení a rychlý sled událostí, kdy Grigorij musí okamžitě jednat. Tříška frázuje v rychlých kadencích. Vytváří silné napětí významotvornými detaily v pauzách mezi větnými celky. Ztišuje hlas, až hovoří v překotném pološepotu, intenzivně dýchá, reflektuje tak rozechvělé nervní vypětí postavy. Tříškova expresivita vychází z Melčova vedení herců k emocionálně exponovaným postavám. Režisér dokáže vnitřní napětí akcentovat nejen v přímém jednání, dialogu nebo monologu, ale také v narativním popisu, kdy postava komentuje vlastní jednání. Melčovo inscenační řešení zde připomíná způsob práce s vypravěčem ve *Zločinu a trestu*, kde vypravěč atakuje Raskolnikova a vstupuje do výrazového kontrapunktu s postavou. Zde Melč obdobný kontrapunkt komponuje do dvojího snímání Grigorije: jednak jako jednající postavy a také jako vnitřního hlasu, komentátora, který reflektuje vlastní pohnutky jednání.

Melčova metoda ozvláštňuje epickou předlohu jiným způsobem než Horčičkova. Ten scénu pojednává také bez explicitního znázornění samotného souboje, komentáře však přenechává nikoli hlavní postavě, ale vypravěči a diferencovaným hlasům chóru:

*Vypravěč První strašná rána do hlavy srazila Axinju ke dveřím. Zalitá krví běžela
k plotu, který odděloval jejich dvůr od Melechovových. Štěpán ji dostihl,
strhnul na zem a pokračoval v krutých ranách olověnou pěstí.*

⁵⁴⁰ Jak již bylo řečeno, Ptáček ve scénáři nepoužívá interpunkci. Proto i tato ukázka Ptáčkův postup respektuje. Vyznačuji pouze pauzy, kterými Jan Tříška rytmicky člení text. Ptáček naznačuje logický rytmus interpretace velkými písmeny ve slovech, jež odkazují k pomyslným tečkám.

⁵⁴¹ *Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova [pracovní scénář]. I. díl, 20. scéna, s. 56.*

1. muž chóru *Grigorij přeskočil vysoký plot jako pták.*
2. muž chóru *Za ním přiběhl Petr a společně napadli zuřivého Štěpána. Bili se do krve.*
3. muž chóru *Rozejděte se, nebo na vás přivedu atamana!*
- Vypravěč *Od toho dne se mezi Melechovovými a Štěpánem Astachovem zadrhnul kalmycký uzel zloby.*
- [Stříh, hudební motiv kozácké písně prolíná vypravěčův komentář]⁵⁴²

Z komparace vyplývá rozdílnost režijních přístupů: Melč usiluje o hutnější psychologizaci postavy, byť ji snímá v odlišném zvukovém plánu než v samotné akci; Horčička scénu řeší dynamickou zvukovou strukturou hlasů a dramatickou hudbou. V širším kontextu lze říci, že Horčičkova koncepce zvukové plasticity a paralelních narativních funkcí hlasů, hudby a zvukové kompozice aspiruje na komplexnější uchopení románu, Melč se obrací především k myšlenkovému východisku, základnímu tématu, které navíc ještě umocňuje Ptáčkova textová fixace. Ptáček ve své dramatinizaci akcentuje především existenciální rovinu příběhu, která konvenuje jeho dlouhodobému autorskému záměru vyjádřit téma člověka „*v soukolí dějinných procesů, údiv nad temnými hlubinami lidské povahy, možnost či nemožnost souladu se svědomím, tázání po hodnotách, které dokáží naplnit život pocitem smyslu.*“⁵⁴³ Horčička usiluje o zachování tematické a dějové šíře, které buduje prostřednictvím stereofonní metody natáčení, k níž poznamenává: „*Rozhlasu byla dána do vínku fantastická stylizace prostoru do jednoho bodu. Stereofonie tento bod rozšířila do existence horizontálně položené úsečky.*“⁵⁴⁴ Tento režisérův postřeh odpovídá inscenačnímu řešení analyzované scény: Horčička do horizontály seřazuje repliky více postav, které souběžně komentují tutéž událost. S tím souvisí perspektiva snímání, která systematizuje prostorové uspořádání, akcentuje pohyb postav. Melčova režie se mnohem více než režie Horčičkova vztahuje k práci s detailem a psychologii postav. Přesto sám Melč podotýká, že psychologická podrobnost nebyla primárním cílem inscenace, postavy jsou

⁵⁴² *Tichý Don* [pracovní scénář]. I. díl, 9. scéna, s. 22.

Oproti textové verzi scénáře dochází v inscenaci k odklonu od původního záměru: scénář uvádí, že mají vystoupit pouze dva hlasy chóru, první má pronést part, který začíná slovem „*Grigorij*“ a končí „*do krve*“, v nahrávce však dochází ke změně uvedené v prepisu: part je rozdělen na tři hlasy o jednotlivých replikách, tzn. že 1. muž chóru interpretuje kratší repliku než podle původního plánu. Tato distinkce dokládá Horčičkovu snahu nalézat inscenační řešení často až během samotného natáčení. Režisér zkoušel různé varianty ztvárnění a nakonec použil tu, která původně nebyla ve scénáři zamýšlena.

⁵⁴³ PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 318.

⁵⁴⁴ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 313.

především interpretačním nástrojem autorského subjektu; důležitá je pro Melče „obrazivá řeč“⁵⁴⁵, kterou Ptáček dokáže ve svých textech vyjádřit.⁵⁴⁶

Zvuková stylizace prostoru

Zvuková perspektiva prostoru je zřetelná například při Grigorijově odjezdu do vojenské služby (II. díl, 3, scéna). Horčička scénu zahajuje vypravěčovým komentářem na pozadí tlumené melancholické hudby, následně ji komponuje v kulisách jedoucího vlaku, hudebního motivu a komentářů různých členů chóru, aby stříhem přešel k předčítání dopisu, který Grigorijovi posílá otec z domova. Symbolická rovina odloučení Grigorije od rodiny je zvukově znázorněna touto vícestupňovou mozaikou zvukových plánů. Z hlediska linearit stříhu je důležité sledovat, jak Horčička zvukově prolne jednu scénu s druhou. Obě scény jsou ve scénáři odděleny samostatným označením (II. díl, 3. a 4. scéna), nicméně v rámci zvukového řešení obě scény plynule následují. Narativní kontinuita je zachována hudební a zvukovou složkou, které spojují repliky vypravěče, chóru a následný Panětelejův monolog.

Scéna začíná monologem vypravěče, jehož text doprovází tlumená hudba, posléze přichází prudký stříh: začíná zvukově-hudební montáž evokující jedoucí vlak, následuje replika 1. muže chóru⁵⁴⁷, který vypráví o cestě kozáků k armádě; scéna končí Pantělejevou četbou dopisu Grigorijovi:

Vypravěč *Když v noci před odjezdem do vojenské služby Grigorij ztěžka usnul, Axinja nakrmila dítě a dlouho, až do rozednění, se upřeně dívala do Grigorijovy tváře. Vzpomněla si na onu noc, kdy ho ve své světničce přemlouvala, aby s ní odešel někam daleko, a slzy loučení ji zalily.*

1. muž chóru *Druhý den vyjel ze stanice Čertkova směrem na Voroněž vlak, jehož červené vagony byly naloženy kozáky, koňmi a krmivem. V jednom z nich, opřen o prkenné jesle, stál Grigorij. Kolem otevřených dveří vozu klouzala cizí rovinatá země.*

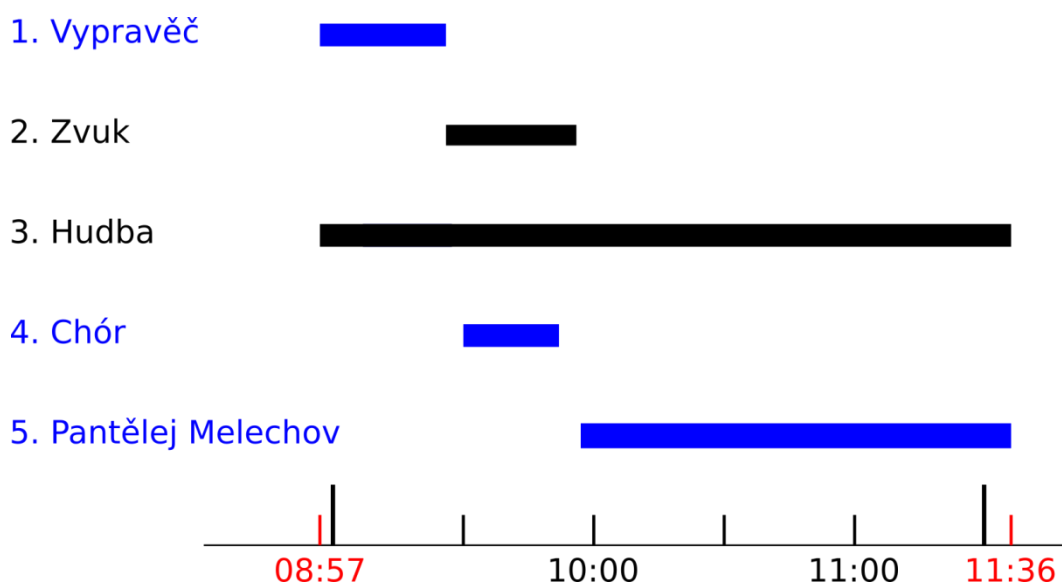
⁵⁴⁵ Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

⁵⁴⁶ Tamtéž.

⁵⁴⁷ Také repliky chóru jsou zde vyznačeny modrou barvou (vedle vypravěče a Pantěleje Melechova), jelikož chór hlasově individualizují konkrétní herci, kteří se v replikách střídají. Ačkoli tedy scénář přisuzuje repliky chóru pouze 1. muži chóru, v dílčích replikách se vystřídají všichni tři protagonisté. Černou barvou jsou odlišeny zvukové a hudební složky.

Hlas Pantěleje Zdráv buď, milý náš synu, Grigoriji! Klaníme se před tebou co nejhlouběji a posíláme ti, já i tvá matka, rodičovské požehnání. Také tě pozdravuje tvůj bratr Petr a tvá sestra Jevdokeja. Jak jsi psal, že ti kůň špatně chodí, tak mu namaž rány sádlem, však to znáš. Na zadek ho nekovej, když není náledí. Tvá žena Natalie žije u nás a je zdráva a vede se jí dobře. Matka ti posílá sušené višně a pár vlněných punčoch a mimo to sádlo. Stará kobyla se ohřebila a čekáme ji za pár neděl. Jsme rádi, že se ti dobře slouží. Služba se ti u cara neztratí. A Natalie bude nyní u nás žít a ty to měj na paměti. A ještě jedno neštěstí. V masopustě vlk zadávil tři ovce. Nu, buď zdráv a bůh tě opatruj! Nezapomínej na ženu, to ti říkám já. Je to hodná ženská a je to tvá manželka. Nedělej hlouposti a poslouvej otce. Tvůj otec, starší poddůstojník Pantělej Melechov.⁵⁴⁸

Na nákresu ukážu dynamiku zvukových složek v těchto dvou zvukově propojených scénách.



Nákres ukazuje, jak Horčička na malé ploše dvou a půl minuty manévruje s odlišným zvukovým řešením. Zatímco v jedné chvíli scénu dynamizuje zvukově-hudební perspektiva se střídavými promluvy chóru, později narativní funkci přebírá Pantělej, snímáný ve zřetelně odlišném prostoru – tím, že zmizí zvuková kulisa jedoucího vlaku, poslouchá

⁵⁴⁸ *Tichý Don* [pracovní scénář]. II. díl, 3. - 4. scéna, s. 10-11.

počopí, že dochází ke změně místa i času.⁵⁴⁹ Pantělejův monolog je akcentován v klidném tempu, tlumená hudba zde slouží pouze jako podkres.

Při poslechu inscenace máme dojem synchronní zvukové fresky, která vytváří ucelenou jednotu všech složek, které režisér organizoval pro požadovaný akustický obraz. Horčíčka však připomíná, že technologie natáčení neumožňovala toto souběžné montážní spojování, realizace probíhala tzv. „na přeskáčku“, nikoli chronologicky: „*Při způsobu realizace, kdy jsme v jednom dnu natáčeli scény z několika dílů, to ani nebylo jinak možné. Jenom režisér měl ucelenou představu o konečném tvaru inscenace, o stavbě – vazbě scén do celku, neboť jak scénická hudba, tak zvukové efekty byly natáčeny po dokončení práce s herci. /.../ Rozhlasová práce nutí, aby režisér jednal rychle a v nejvyšší míře přesně. Analýza scénáře má charakter oponentury, zde je platforma rozmyšlení, zvažování a pochybností. Realizace však už znamená rozhodnutí.*“⁵⁵⁰ Hierarchie složek pro Horčíčku znamená rytmickou koncepci. Příznačným rysem Horčíčkovy metody je organický vztah mluveného slova a zvukového či hudebního pozadí, proměnlivá hierarchie dynamizovaná neustálým přeskupováním složek a jejich funkcí.

Formálně i dějově klíčová scéna se odehraje ve druhém dílu, kdy Grigorij poprvé zabije člověka (II. díl, 7. scéna)⁵⁵¹. Grigorij ustrne nad svým činem a sleduje jeho následky. Podobně jako v případě souboje se Štěpánem neponechává Horčíčka komentování události na samotném aktérovi, nýbrž jej vkládá do úst vypravěči. Scéna je v rámci inscenace výlučná redukcí zvukově-hudební kulisy. Zachycuje Grigorije v naprostém tichu, slyšíme pouze vypravěčův nezúčastněný hlas. Pasáži předchází dramatická zvuková koláž bitvy: zvuky tryskem jedoucích koní, dusot kopyt, velkolepá bitevní hudba, v rychlých kadencích promlouvající Munzarův vypravěč.

Vypravěč Rozpálen šílenstvím, které ho obklopovalo, Grigorij zvedl šavli. Zachytil pohled, smrtelnou hrůzou zalité oči a pak sekl [zvuk sekající šavle]. Rána rozpoltila

⁵⁴⁹ Horčíčka vysvětluje význam režijní organizace zvukové kulisy takto: „*Reálný zvuk je nerozlučnou součástí zvukové výpravy rozhlasového díla. Tyto zvuky je třeba zpracovat tak, aby byly výraznou součástí atmosféry prostředí a nikoli jen jeho vnějším popisem. Je nutné promýšlet jejich charakter stejně závažně jako charakter dramatických postav a věnovat velkou péči nejprve jejich výběru a potom si namáhat představivost jejich kompozicí.*“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 100.

⁵⁵⁰ Tamtéž, s. 133-134.

⁵⁵¹ Toto označení scény určuji vzhledem k logice členění inscenace, v samotném scénáři druhého dílu dochází k disproporcii při popisování scén. Jednoznačně číselně vymezena je šestá scéna, pak až devátá. Pasáž, kterou analyzují, tedy Grigorijovo první zabití ve válce, odpovídá neoznačené sedmé scéně. Usuzuji tak podle narativních předělů, které v nahrávce vytváří zvukové a hudební složky v kombinaci s replikami vypravěče.

Rakušanovu lebku.

[Ticho, hudba ostře skončila]

Po dynamické pasáži následuje působivě kontrastní vypravěčovo zklidnění dikce, zpomalení temporytmu řeči v tichu.

Vypravěč Pomalu slezl z koně a zavrtěl hlavou. Neviděl kozáky, kteří se hnali kolem něj. Neslyšel nic. Pustil uzdu a šel – sám nevěděl proč – k tomu, kterého zabil. Ležel na dlažbě, rozbitou hlavu v krvi, v chlapecké tváři přísně zkřivená ústa. Špinavá ruka trčela dopředu jakoby o něco prosil.
[Vzdálený cval koně]

1. muž chóru Hej, ty tam! Nasedat!

Vypravěč Na Grigorije dolehlo břemeno hnusu a pochybností, které bylo nad jeho síly.
/vyjíždět hluk v jedoucím vlaku/⁵⁵²

Horčička snímáním scény v tichu vymezil důležitost situace, osudovou proměnu, kterou Grigorij zažil prvním zabitím. Vypravěč líčí zmatek postavy, naprosté vytržení, které ve zvukovém plánu symbolizuje redukce zvuků. Vypravěč v er-formě neexponuje hlasové napětí, které by ve vlastním provedení postavy muselo být na vysoké emocionální bázi. Vypravěč je v akcentaci Grigorijova činu rezervovaný, nepokouší se jej ospravedlnit. Režijní řešení se vyznačuje především překlenutím předchozí dynamické scény do koncentrovaného ticha. Autenticita této změny je přirozená, ačkoli posluchač stále vnímá přítomnost bitevní vřavy a ví, že Grigorij neopustil bojiště. Vnitřní ztišení však odpovídá rozpoložení postavy, pro niž okolní svět přestal v tu chvíli existovat. Lyrika scény připomíná scénu zranění Andreje Bolkonského v bitvě u Slavkova ze závěru prvního dílu *Vojny a míru*, kdy však Horčička agónii postavy akcentuje ve vlastní interpretaci protagonisty Viktora Preisse.

Odlišná koncepce ukazuje na variabilní škálu, s níž Horčička dokázal inscenovat nejsložitější pasáže, jejichž vypovídající hodnota má značný význam pro psychologizaci postav. Kromě samotné interpretace Grigorijova duševního stavu je důležitá také změna prostoru, k níž nedochází situovaností děje (stále jsme v bitvě), ale inscenační realizací: „*Měl jsem za sebou zkušenost ze čtyřdílného stereofonního uvedení Tolstého Vojny a míru. Myslím,*

⁵⁵² *Tichý Don* [pracovní scénář]. II. díl, 7. scéna, s. 21-22.

že se tu podařilo prokázat, že stereofonie není jen mechanický pohyb po bázi a stranové aranžmá. *Tichý Don* dovolil některých poznatků znovu použít, některé přinutil negovat, ale především znovu provokoval úvahu o rozhlasovém prostoru.⁵⁵³ Flexibilita Horčičkovy práce s prostorem se nejvíce prokazuje v bitevních scénách, jejich účinné využití však vidíme také v intimních komornějších pasážích. Izolace vypravěče ve *Vojně a míru*, kdy vypravěč nazírá bitvu u Slavkova z výšky svého centrálního prostoru, se v *Tichém Donu* modifikuje v pasážích, kdy vypravěč nebo chór vystupují jako zástupci Grigorije, různým způsobem pojednávají jeho duševní stavy.

Strukturace epických a lyrických motivů

Rozdíl mezi *Vojnou a mírem* a *Tichým Donem* je z inscenačního hlediska také v poměru mezi bitevními, davovými scénami a intimními dialogy: „*Grigorij s Axinjou jsou neustále obklopeni tvrdou realitou boje. Ten je všudypřítomný a nelze na něj nemyslet ani ve chvílkách nejsoukromějších. Tady bylo nutné volit zcela odlišný inscenační půdorys. Jak se dívat na Grigorije, jehož autor nechal jednat krutě i láskyplně, jak na Axinju, která milovala i zrazovala, s jakým pocitem nechat dojít Grigorije na konci příběhu s prázdnými rukama k prázdnému domu, na jehož prahu stojí již jen jeho malý syn?*“⁵⁵⁴ Horčička poskytuje odpovědi na tyto stěžejní dramaturgicko-režijní otázky v inscenaci, když střídá kompozičně značně rozdílné scény. Tak jako Horčička odlišuje zlomový okamžik Grigorijovy první oběti, odlišuje také například projev generála Krasnova (Jiří Adamíra) ve čtvrtém dílu (IV. díl, 3. scéna).⁵⁵⁵ Adamírov hlas slyšíme v tichu a úmyslně zdůrazněné zvukové rezonanci – vyznívá tak prostor pravděpodobně velkého sálu nebo izolovaného exteriéru, jehož zvuky jsou potlačeny, a v němž generál promlouvá k vojákům. Horčička tímto pojetím dokazuje, že pro odlišení prostoru či významu řečníka není nutný vypravěčův popis či vnější zvukový titulek. Posлуhač zvukovou diferenciaci sám pochopí a zorientuje se.

Některé epicky popisné pasáže provází ilustrativní zvukové pozadí: například při vypravěčově popisu vojáků v zákopech slyšíme autentizující zvuky poryvů větru, které dokumentují prostor širé zamrzlé pláně (IV. díl, 6. scéna). Stylizace prostoru je doslovnější než v případě *Vojny a míru*: neomezuje se jen na bitevní scény či pohyb v interiérech, ale také

⁵⁵³ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 134.

⁵⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵⁵ *Tichý Don* [pracovní scénář]. IV. díl, 3. scéna, s. 15-16.

na detailní ruchy (dech koně, ruchy přírody). Výraznější stylizace postav souvisí se stříhovou narativní metodou, která postavy charakterizuje v kratších úsecích a nutí herce k okamžitému výrazovému ztvárnění. Zatímco ve *Vojně a míru* se z vedlejších postav detailněji seznámíme jen s některými (otec Bolkonskij, Kuragin, Napoleon, Kutuzov), v *Tichém Donu* vedlejší postavy kozáků zaplňují prostor v situačních dialozích na frontě i v zázemí. Na druhou stranu Grigorij sice zaznamenává srovnatelný charakterový oblouk jako Andrej Bolkonskij nebo Pierre Bezuchov, Postráneckého herecké provedení však nedosahuje tak plastické výrazové rozmanitosti, k jaké byli vedeni Viktor Preiss nebo Eduard Cupák. Specifické místo v odhalování Grigorijovy povahy mají lyrické záběry jeho monologů, v nichž se obrací ke krajině, prostředí, z něhož vzešel. Postránecký ztišuje hlas a v pomalém tempu rozechvívá ténbr do tklivých melancholických stesků po rodném kraji. Grigorijův monolog podkresluje flétnová hudební melodie:

Grigorij *Stepi moje drahá || pod nízkým donským nebem! || Hořký vítr usedá na hřívý stád
kobyl a hřebců s hedvábnými pysky... || Klikaté úžlabiny, doliny, rudé hlinité strže,
širé prostory kavylu s travou zarostlými stopami koňských kopyt, || kurhany
pohroužené v moudré mlčení, || střežící pochovanou kozáckou slávu... || Skláním se
hluboko a synovsky líbám tvou sladkou zem, || donská kozácká stepi, || zalitá stále
svěží krví!*⁵⁵⁶

Postránecký citlivě dávkuje lyrický text, prosycuje ho niternou láskou, oddaností a pokorou, kterou Grigorij ve válečném světě možná ztratil. Herec výrazově nuancuje Grigorijův stesk, jeho řeč má silně oduševnělý tón, pohybuje se v jakémsi řečovém povzdechu. Přesně artikuluje nesnadný tok básnických obrátů, které kontrastují s všudypřítomným vojenským jazykem. Kromě vyznačených pauz Postránecký protahuje také kratší intervaly mezi slovy, vkládá do pauz sémantické vyjádření duchovního usebrání postavy. Kontrastnější výrazový rejstřík herec využívá v dramatických polohách, jako v případě jedné ze závěrečných scén inscenace, kdy Grigorije s Axinjou přepadne Fominova banda (VI. díl, 12. scéna).

Grigorij */do cvalu koně/ Sehni se! Dej hlavu níž!
/výstřely, cval koně/*

⁵⁵⁶ *Tichý Don* [pracovní scénář]. V. díl, 6. scéna, s. 13.

Co to děláš? Xjušo, vždyť spadneš! Zasáhli tě? Odpověz!

/dusot koní a hudební podkres náhle ustal/

Aspoň slovíčko... co se ti stalo...Xjušo...

/vykřikne/ milá moje!⁵⁵⁷

Postráneckého projev je v této scéně výrazně emočně exponovaný, klade silný důraz na každé slovo. Hlasová intenzita se pohybuje ve vysokých polohách, Postránecký přechází ke křiku, naléhavosti, kterou zachycuje v prudce vyřazených slovech. Ve slovech „*aspoň slovíčko*“ klesá hlasem do vzlykotu, rozechvělého pohnutí. Závěrečné oslovení artikuluje v extrémně niterném, přitom jaksi ztlumeném výkřiku, hlas jako by odstupoval ze zvukové centrální pozice. Postráneckého přerušovanou řeč prolíná silně dramatická hudba, výstřely, zvuková kulisa rychlého pohybu koní. Po expresivní pasáži dochází k prudké změně, do ticha promlouvá vypravěč, jenž opět komentuje Grigorijovo jednání: pochovává Axinju (VI. díl, 12. scéna). Postupně nastupuje pomalá hudební melodie, kterou Horčička ve scénáři vyznačuje jako „*prostý a líbezný hudební motiv, jehož variace by měla znít v závěru.*“⁵⁵⁸ Závěrečný obraz inscenace přivádí Grigorije zpět k rodnému domu, kde hrdina nachází pouze syna, dcera zemřela na záškrť. V lyrickém závěru vypravěč rekapituluje Grigorijův tragický osud, následně chór opakuje repliky z úvodů dílů, tentokrát však zní bez dramatické hudby, pouze jako smutné, osudové echo Grigorijova života. Finále inscenace kulminuje hrdinským sborem, který se však již „*tematicky neváže k osudu Grigorije, naznačí završení cesty 'tichého' Donu.*“⁵⁵⁹

Režijní koncepce, organizace složek, vedení herců

Scénář Jaroslavy a Jana Strejčkových akcentuje Šolochovův román v celé žánrové šíři, zachovává jeho ideovou stavbu. Strejčkovi z románu nezachovali pouze dramaticky nosné pasáže, naopak dialogy strukturovali v dramatizační koncepci, která odpovídala časoprostorovému rozsahu předlohy a předpokládala kompozičně náročné zvukové provedení. *Tichý Don* zůstává přes svébytnou dramatizaci i auditivní interpretaci režiséra plně v intencích Šolochovova autorského záměru.

⁵⁵⁷ *Tichý Don* [pracovní scénář]. VI. díl, 12. scéna, s. 45.

⁵⁵⁸ *Tichý Don* [pracovní scénář]. VI. díl, 12. scéna, s. 46.

⁵⁵⁹ *Tichý Don* [pracovní scénář]. VI. díl, 13. scéna, s. 50.

Stereofonní metodou natočená inscenace do značné míry čerpá z podobných formálních postupů jako předchozí vrcholná dramaturgie *Vojny a míru*. *Tichý Don* však z naznačené koncepce dramaticko-epické struktury odbočuje do diferencované podoby stříhově komponovaného rozlehlého plátna, na němž Horčička suverénně manévruje s časoprostorovými stříhy. Ve srovnání s Melčovou inscenací, která je založena především na silné psychologizaci postav, vytváří Horčička expresivitu obrazů spíše zvukově-hudebními efekty. Zásadním výrazovým prostředkem se Horčičkovi kromě herecké a zvukové složky stává složka hudební. Podobně jako při *Vojně a míru* je autorem hudby Vladimír Truc. Rozmanitá hudební skladba inscenaci povyšuje do žánrově netypické rozhlasové formy románu – písně, kde hudba zaujímá srovnatelnou kompoziční funkci jako složka zvuková nebo složka herecká. Funkce hudby jsou v inscenaci značně rozličné, zaujímá náladotvorné, kontrastní i dramatické polohy, emblematicky inscenaci do ještě širšího epického rámce. Horčička začleňuje hudební složku do pasáží bitevních i komorních, méně často využívá ticha.

Zvuková kompozice je soustředěna do variabilní škály prostorových ruchů, které slouží k ilustraci prostředí, akcentaci bitevní vřavy i jako zvukový obraz každodenního života kozáků. Režisér zvukový design promyšleně organizuje do složitých vrstevnatých obrazů, jejichž výsledná koherence přispívá k orientaci v příběhu bohatém na dějové linie i osudy postav. Časté významotvorné detaily kompozice působí v dlouhé inscenaci jako tendence stále rozvíjet způsob režijního řešení. Horčička stále nalézá nové zvukové postupy, jimiž prohlubuje a inovuje metodu vyprávění: „*Režisér používá často hlasových kompozic, které se v jakési retrospektivě vybavují Grigoriji v klíčových okamžicích jeho životní dráhy. Dozví-li se Grigorij například, že jeho Axinja má něco s mladým Listnickým, opakuje se hlas dědy, který ho o tom informoval, několikrát 'ze všech stran' se stále úpornější naléhavostí.*“⁵⁶⁰

Rozsah inscenace svědčí o komplikované úloze herců, kteří vytvářejí postavy v rozměrných dramatických obloucích, v nejednoznačných polohách a složitém vývoji. Inscenace se nenatáčela lineárně, nároky na herce spočívaly mimo jiné v nutnosti nalézání přesných výrazových poloh bez znalosti hudební a zvukové výpravy; jediný, kdo měl celkovou představu o definitivní podobě inscenace, byl režisér.⁵⁶¹ Horčička vede herce

⁵⁶⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 136.

⁵⁶¹ Jiří Horčička odkazuje ke komentáři Václava Postráneckého, jemuž tento způsob natáčení nevyhovoval: „*Byla to pro mě mimořádně náročná práce, fyzicky i duševně vyčerpávající. Velké problémy mi činilo například to, že jednotlivé sekvence se kvůli počtu účinkujících nemohly točit v časové následnosti a já byl*

k výraznější emocionální hutnosti, okamžitější charakterizaci situací a motivací postav než ve *Vojně a míru*. Tento režijní nárok vyplývá z odlišné koncepce dramaturgie, jež spočívá v rytmizovaném scénosledu, který vytváří stříhová skladba. Herecká akce je komponována do kratších scén, které se často odehrávají v exteriérech. Jelikož řadu informací o prostoru a dějových konfliktech odhalují sémantické zvukové detaily, zvyšuje se na úkor narativní funkce dialogů význam jejich výrazového provedení. Horčička ve své režii akcentuje především rytmizaci jednotlivých scén. Psychologizace postav je založena na výrazové zkratce, herci musí dramatické napětí často exponovat do jediného slova (Grigorijovy repliky při Axinjině smrti). Obecně lze říci, že Horčička vede herce ke stylizovanějším interpretačním polohám než ve *Vojně a míru*.

Největším prostorem disponuje v roli Grigorije Václav Postránecký, jenž prokazuje schopnost jemně diferencované výrazové kresby; plasticky ztvárňuje impresivní lyrické scény i dramatické, emočně naléhavé vrcholné polohy postavy. Axinja Růženy Merunkové má podobně dramatický osud, její rozporná postava herečku nutí k silně emocionálnímu temperamentnímu výrazu, modulačně i intonačně nesnadnému, který Merunková vyjadřuje v procítěných detailech. Z dalších postav vyniká především Pantělej Melechov Josefa Somra, který postavu charakterizuje jako protřelého muže, autoritativního otce a později účastníka války. Štěpán Astachov Vladimíra Brabce je ostře profilovaným pomstychtivým soupeřem Grigorije. Brabec postavu interpretuje v expresivní škále, východiskem je mu především ténbr a dikční nuance. Nataša Jany Preissové je nejlyrictější z ústředních postav, její naturel kontrastuje s Axinjinou živočišnou vášnivostí – Nataša působí spíše zakřiknutě. Preissova postavu exponuje především v rozechvělé artikulaci, četných fyziologických detailech a hlasových gestech.

Specifickou postavu vypravěče komponuje Horčička v této inscenaci odlišně než v případě *Vojny a míru*. Ponechává vypravěči menší manévrovací prostor, vypravěč nezasahuje do děje aktivním jednáním, nekomunikuje s postavami. Zároveň však vytváří formálně inovativní obrazy, v nichž vystupuje za postavu Grigorije, komentuje jeho jednání a duševní rozpoložení. Prostřednictvím vypravěče propojuje Horčička jednotlivé dějové motivy a udržuje kompaktní tvar inscenace. Kromě vypravěče ozvláštňuje Horčička *Tichý Don* použitím dvojnásobného, silně stylizovaného chóru, který zahrnuje tři mužské a tři ženské hlasy. Jejich funkce má několik poloh, od narativní funkce, přes komparsní role,

nucen se neustále vžívat do dřívějších nálad a uplynulých stavů.“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 134.

po echa Grigorijovy mysli. Chór zároveň představuje expresivní zvukový symbol a zvyšuje dynamiku vyprávění. Vypravěč i chór Grigorije provázejí při jeho putování.

Šolochovův sloh je přímočarý, zdánlivě prostý, směřuje vždy k přesné charakterizaci postav, situací i prostředí. Neusiluje o uměleckou stylizaci vnějšími slohovými ornamenty, síla stylu tkví v hutnosti popisu, odhalování motivací a osudů postav. Do popředí pozornosti staví Šolochov souboj jedince i kozáctva celého s nezastavitelným dějinným tokem/válkou, při němž se proměňují hodnoty, stanoviska, postavy odhalují své slabosti nebo naopak sílu ducha. Horčička tento Šolochovův princip transponoval do hudebně-epické perspektivní zvukové fresky. Mluvené slovo sice vystupuje do popředí, neboť je klíčovým nositelem informací a dějových zvrátů, hudebně-zvuková struktura však bezpodmínečně ovlivňuje múzické ladění inscenace a především temporytmus narace. Temporytmická plynulost, jež se nezastavuje ani na tak rozsáhlé ploše, dokládá režijní akribii Jiřího Horčičky, který monumentální obraz kozáckého lidu pojednává ve formálně nestejných obrazech, různém kompozičním řešení. Mám-li stanovit jedinou dominantní složku Horčičkovy režie, označím tak právě temporytmus. Prostřednictvím temporytmu režisér organizuje složitou zvukovou strukturu a nalézá způsob plastického auditivního zobrazení epické románové předlohy.

JOSEF MELČ

Život a dílo

Josef Melč (22. ledna 1934 – 10. dubna 2002) vystudoval režii na DAMU,⁵⁶² začínal jako režisér v několika mimopražských divadlech (např. v Divadle pracujících v Mostě). Dráhu divadelního režiséra však musel záhy opustit kvůli plicní chorobě.⁵⁶³ Do Československého rozhlasu jej přivedl literární dramaturg Václav Daněk,⁵⁶⁴ nastoupil v roce 1962 a setrval v něm až do své smrti.⁵⁶⁵ Jako šéfrežisér Melče do rozhlasu přijímal Jiří Horčíčka, v přijímací komisi byl také režisér Miloslav Jareš.⁵⁶⁶ Melč byl přijat nejdříve na zkoušku, kdy natáčel především v plzeňském studiu, brzy se však v rozhlase etabloval jako přední režisér poezie a také dramatických textů, často psychologicky exponovaných a náročných z hlediska herecké interpretace. Klíčovým výrazovým prostředkem Melčových režii je mluvené slovo, které zpravidla akcentoval ve zvukově minimalistické kompozici.

Typickým znakem Melčových režii byla důkladná příprava zaměřená především na významový rozbor textu.⁵⁶⁷ Melč usiloval o nalezení co nejpřesnějšího vyjádření jazykových i obsahových hodnot předlohy. Plynně hovořil šesti jazyky včetně latiny. „*V mládí se prý rozhodl putovat po stopách Ježíšových, byl upřímně věřícím člověkem a ani to nezůstalo bez vlivu na jeho práci a především na bezkonfliktní přátelské vztahy s lidmi.*“⁵⁶⁸ Melčovo duchovní ukotvení a mimořádná erudice v oblasti literatury, náboženství, ale také

⁵⁶² Absolvoval v roce 1956 inscenaci Tylovy báchorky *Lesní panna*.

⁵⁶³ Divadelní působení zakázali Melčovi lékaři kvůli prašnosti prostředí. Melč po chirurgickém zákroku podstoupil rekonvalescenci v několika léčebnách, byl mu přiznán invalidní důchod. Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

⁵⁶⁴ Tamtéž.

⁵⁶⁵ Melč do rozhlasu nastoupil krátce po příchodu jeho generačních vrstevníků, v budoucnu předních režijních osobností – Aleny Adamcové, Jany Bezdíckové a Petra Adlera.

⁵⁶⁶ Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

⁵⁶⁷ Rudolf Matys vzpomíná na spolupráci s Josefem Melčem takto: „*Nejdřív chtěl číst všechno – co jsem mu jen nanosil knížek! – pak následovaly desítky hodin 'exegese', nekonečné diskuse na úrovni univerzitních seminářů, v nichž šlo i o každou čárku a její sémantický význam, další hodiny se týkaly výběru interpretů, přesné volby hudby; v atmosféře naší spolupráce stále vibrovalo nadšené zaujetí zkázněvaného absolutním soustředěním. Chtěl se dovést o textu dosažitelné maximum, ale určitě víc jsem se z té spolupráce dovídál já. Třeba o tom, do jaké míry může být podobna práce realizátora 'kompenzačního' překladu – nelze přenést z výchozího textu do auditivní podoby všechno?, dobrá, musíme někde 'ubrat', ale pak jinde se musí 'přidat', ale bez režisérské svévole, absolutně přesně a vědouce. Pak mě zpravidla vyhodil ('ted' musím úplně zapomenout na všechno, cos mi řekl') a se stejnou usebranou úporností se začal věnovat hercům.*“ MATYS, Rudolf. Anketa: Jaký byl váš nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu? *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 37.

⁵⁶⁸ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 85.

estetiky a teorie uměnovědných oborů se projevovaly v pečlivém promýšlení režijní koncepce každého pořadu. Jeho práce zdaleka nezačínala až ve studiu, dlouhý čas trávil přípravou režijních explikací scénářů, které rozdával hercům i technickým spolupracovníkům. Melčovy režijní výklady, teoretické úvahy či pracovní materiály bohužel zůstávají takřka nedostupné, podobně jako jakékoli jiné osobní analytické postřehy, archivní zvukové záznamy⁵⁶⁹ apod. Také pro nedostatek odborné literatury a primárních zdrojů se v průběhu práce hojně odkazují ke vzpomínkám Melčových spolupracovníků či pozapomenutým dílčím poznámkám Melčových spolupracovníků. Usilují tak o první ucelenější režisérův portrét. Po Melčově smrti byly ve sborníku Sdružení pro rozhlasovou tvorbu publikovány dva dopisy, které Melč adresoval hercům a dalším kolegům: jedná se o výklady režijních záměrů pro nastudování dramatu J. K. Tyla *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* (1999) a Erbenovy sbírky balad *Kytice* (2001).

Melčovy dopisy ukazují důslednost režisérova promýšlení látek: od historického kontextu, inscenační tradice, přes podrobný analytický rozbor dějových a myšlenkových vrstev, po inscenační řešení. Melč detailně zkoumal dřívější nastudování děl, jimiž se zabýval. Na základě poučení z existujících verzí koncipoval vlastní režijní plán, zohledňoval přitom formální i obsahové aspekty předloh. V explikaci *Krvavých křtin* Melč upozornil, že bylo nutné modernizovat jazyk Tylova dramatu: „*Slovník jsem částečně modernizoval, částečně vracel k expresivnímu originálu Tylovu. Po stránce stylistické: zásadně jsem zvětšoval mnohomluvnou knižní ornamentálnost, která často zamlžovala obsah sdělení. Některé Tylovy archaismy jsem naopak pro jejich 'šmak' vracel. /.../ Adaptačním i realizačním problémem je próza Krvavých křtin, je stylizovaná v rytmu i melodii. Snad nejtěžší bylo 'probrat' její často velmi ozdobné pletivo tak, aby se jasně vyloupl smysl, a přitom základní Tylovu rytmicko-melodickou osnovu neporušit.*“⁵⁷⁰ Z Melčova dopisu lze vyčíst nejen hlubokou znalost předlohy, ale především tvůrčí cit pro dramaturgické i režijní úpravy literárního díla.

⁵⁶⁹ Rudolf Matys poznamenává, že Melč se záměrně vyhýbal veřejnému vystupování a jakékoli osobní propagaci, komentování své práce nebo jejích aspektů. Také kvůli tomuto ostychu vzniklo jen velmi málo nahrávek Melčova hlasu. Jednou z nich je například Melčova vlastní interpretace textu T. G. Masaryka *Romantismus mučednictví* (ze souboru Masarykových přednášek vydaných knižně pod názvem *Jak pracovat?*, 1898); Melč pořad natočil v roce 1992. Dále Melč interpretoval například rozhlasovou přednášku Erazima Koháka *O víře v Boha* (1992) nebo esej Alberta Camuse *Helenin exil* (2001). Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

⁵⁷⁰ MELČ, Josef. [Dopis spolupracovníkům k natáčení *Krvavých křtin*]. In KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003, s. 18.

Rozkrýváním významových i kontextuálních vrstev kolegům usnadňoval přístup k náročným dílům světové i české literatury.

Nadčasovost *Kytice* vysvětloval v estetických i etických souvislostech, zároveň přitom odkazoval k výtvarným zpracováním díla: „*V módně rozkolísané relativistické postmoderně zní Erbenovo poselství až s antickou, ba biblickou jednoznačností: dobro a spravedlnost jsou odměňovány, zlo a provinění je trestáno. Porušením řádu se proviňujeme a naše vina má za následek buď trest anebo se z ní můžeme vykoupit pokáním. /.../ Erben nenapsal žádnou 'oslavu české krajiny', žádný folklór, neopěvá krásu, ani cokoliv jiného. Ladovy, Alšovy, Zrzavého i Dvořákovy metamorfózy Erbena jsou samy o sobě geniálně úměrné potenci jednotlivých umělců, ale jsou to autonomní variace – se světem Erbenových baladických dramát, tragédií nemají vůbec nebo téměř nic společného.*“⁵⁷¹

Od vstupu do rozhlasu Melč nepůsobil v jiném uměleckém médiu. Jeho dílo představuje silně individualizovaný způsob rozhlasové režijní práce, která se po celou dobu Melčova života vymykala tvorbě ostatních režisérů.⁵⁷² Zejména v ohledu na pečlivost přípravy,⁵⁷³ prioritní akcentaci slova a ticha, Melč vystupoval jako specifický tvůrce, který každý jednotlivý záběr (i s nejlepšími herci) mnohokrát zkoušel, dokud nebyl spokojen.⁵⁷⁴ Melčova náročnost vůči kolegům a úsilí o vystihnutí každého detailu se projevují ve výsledných podobách režisérových nahrávek.⁵⁷⁵ Zvláštní důraz kladl na čtené zkoušky, kde

⁵⁷¹ MELČ, Josef. [Dopis spolupracovníkům k natáčení *Kytice*]. In KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003, s. 20.

⁵⁷² Rudolf Matys konstatuje, že „*jsou významní režiséři, kteří založili celé školy. Na nesmírně náročnou tvůrčí metodiku Josefa Melče, tohoto naprosto ojedinělého, přesto však až extrémně skromného tvůrce-myslitele, který v sobě spojoval hloubku vědění a erudici filozofa se zaujatým nadšením umělce, však navázat v plném slova smyslu prostě nelze. Je tedy vpravdě nenahraditelný.*“ In JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrčí slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 86.

⁵⁷³ Melč k tématu přípravy dodává: „*Režisér, než vůbec přistoupí k nějakému kontaktu se svými spolupracovníky, musí podniknout dlouhou fázi přípravné práce. Je to kritická analýza textu. Na jejím základě si vytvoří pevný inscenační plán a měl by – zase použiji toho Matysova 'vizuálního tvaru' – slyšet vizi, vizi budoucí inscenace. A když toto má ve své představě, přistoupí k první fázi spolupráce s hercem, což je obsazení – volba. Jen zdůrazňuji, že tato fáze by měla být opravdu tvůrčí: nejen potencionálně slyšet zatím nevyužitá barvy v rejstříku zavedených herců, ale také nabízet a vyhledávat možnosti umělcova zavedení.*“ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31.

⁵⁷⁴ Rudolf Matys upozorňuje, že řada herců tento přístup nedokázala akceptovat a raději s Melčem příliš nespolečovala: např. Luděk Munzar. Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

⁵⁷⁵ Matys komentoval Melčův perfekcionismus v souvislosti s rozhlasovým zpracováním Erbenovy *Kytice* (2001): „*Všechno, co Josef Melč o Erbenovi věděl a zevnitř z něj cítil, napsal jako obvykle do obsáhlého dopisu, který rozeslal hercům, technice, prostě všem, kteří s věcí nějak souviseli. Do studia mě pak už samozřejmě nepustil, ale slyšel jsem průběžné fáze z pásů. Neměl jsem žádné výhrady, natož podstatné, což ho přímo rozlítilo: 'To je všechno?! K čemu tě teda mám?!' Ale co jsem měl říct, když jsem zrovna slyšel už tisíckrát omléto Erbena jakoby poprvé, a dost jinak: objevil se mi najednou skutečně jako velký dramatik*

podával výklad realizační koncepce: „*Na zkoušce režisér vysvětlí hercům svůj inscenační plán a měl by je nakazit svou vizí. Samozřejmě je povinen každému herci poskytnout podrobnou partituru (významovou i rytmicko-tempovou) celé jeho role, vytyčit mu jednotlivé uzlové body, nacvičit souhrové partie.*“⁵⁷⁶ Jako režisér je Melč podepsán pod stovkami pořadů různého žánru i stopáže: od rozsáhlých cyklů, několikačlenných dramatinizovaných četeb po krátká literární pásma, recitace poezie či četbu esejí. Mezi Melčovy časté spolupracovníky patřili především dramaturgové Jaromír Ptáček, Rudolf Matys, Josef Hlavnička a Ivan Škapa.

Ačkoli Melč v rozhlase začínal v období šedesátých let, své nejlepší inscenace natočil až v období pozdějším. Východiskem se mu často stávaly literární předlohy ruských klasiků, ale zejména také básnické a lyrické texty, u nichž mohl uplatnit svou důslednou metodu vytváření komorních, emočně sugestivních inscenací založených na hlasech herců. V roce 1962 natočil Melč v plzeňském studiu Vančurovo *Rozmarné léto* v dramatinizaci Karla Tachovského. K Vančurovi se Melč vrátil o čtyři roky později, když uvedl vlastní úpravu autorova básnického dramatu *Nemocná dívka* (1966), dva roky poté rozhlasovou dramatinizaci hry *Alchymista* (1968), o další rok později pak ve vlastní úpravě také Vančurovu povídku ze sportovního prostředí *F. C. Ball* (1969). Melč, stejně jako Jiří Horčička, v inscenacích pracoval s postavou vypravěče, byť režijní koncepce této postavy se u obou tvůrců v různých případech liší. Vypravěčský part v *Alchymistovi* obsadil Melč Radovanem Lukavským, hlavní roli Alessandra del Morone hrál Jiří Adamíra. S oběma herci Melč pravidelně spolupracoval v dalších více než dvaceti letech.

Už v roce 1963 natočil Melč inscenaci podle hry polského autora Stanisława Grochowiaka *Partita pro dřevěný nástroj* (dramaturgie Jaroslava Strejčková). Děj se odehrává v době druhé světové války, expresivní pojetí inscenace se projevuje zejména v hereckých výkonech Čestmíra Řandy, Rudolfa Deyla, Jaroslava Kepky a Zdeňka Štěpánka. Žánrově odlišnou byla v roce 1969 komedie *Apartmá s terasou*, kterou Melč natočil podle povídky irského prozaika a dramatika Williama Trevora (dramatinizace Michael Bakewell, dramaturgie Josef Hlavnička).

Výraznou inscenací je dodnes úprava dramatu maďarského autora Imre Madáche *Tragédie člověka* (1965). Melč se kromě režie podílel také na textové úpravě. Náročná

tragických miniatur. Vnímá jsem ho naprosto současně, aniž bylo třeba pohnout s jedinou čárkou, natož ho nějak 'aktualizovat', zejména pak v duchu módního divokého kouzlení 'à la fantasy'.“ MATYS, Rudolf. Kytice Josefa Melče. In *Týdeník Rozhlas*, 47/2010.

⁵⁷⁶ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 33.

inscenace vychází z faustovského motivu pokoušení člověka, Madách vynalézavě propojuje jednotlivé historické epochy a v postavách různých osobností dějin nechává ústředního hrdinu Adama (Radovan Lukavský) odhalovat nadčasová témata života. V biografii Radovana Lukavského se inscenaci věnuje teatroložka Zuzana Sílová, která Lukavského výkon charakterizuje takto: „*Jednotlivé obrazy, v nichž Adam vystupuje v 'masce' konkrétní historické postavy, jsou napínavými mikrodramaty s přesnou psychologickou stavbou charakteru – snad nejlepší je z tohoto hlediska v prudké expresivní zkratce podaná tragédie Dantona. Plamenný řečník se jen tak tak nezalyká silou rozumových argumentů, kterými fanaticky burcuje lid ke krvavému povstání. Břeskný, nesmlouvavý tón hlasu a neustále se stupňující tempo se náhle promění, když Danton věčně konstatuje svou situaci příští oběti toho, co sám rozpoutal. Hlas se však znovu žene do zpuštěné horoucnosti, když obhajuje revoluční přesvědčení, slyšíme, jak vizionářský úchvat Lukavského-Dantona se nese v melodické škále vypjatými skoky stále výš a výš, než zoufalstvím nad nezměnitelností osudu sklouzne hlas do hrdla, ze kterého vyrazí drásavé zanařikání. Ale hned je tu zase znělý, jásavě plný tón, s nímž jde vášnivý revolucionář vstříc svému konci.*“⁵⁷⁷ Cituji úmyslně delší ukázkou Sílové analýzy, neboť v ní autorka ukazuje nejen způsob Lukavského interpretace, ale také typický způsob herectví, jaký nacházíme v inscenacích Josefa Melče. Silně expresivní výrazové tenze jsou častým znakem herectví pod Melčovým vedením. Režisér usiluje o plastičnost hereckého projevu, dbá na emocionální naléhavost, psychologickou niternost. V *Tragédii člověka* ve výrazných úlohách vystupovali také další přední rozhlasoví herci jako Václav Voska (Lucifer), Miloš Nedbal (Hospodin) nebo Eduard Kohout (Rudolf II.).

Melčovo vedení herců se projevovalo nejen v sugestivním detailním snímání hlasů, ale také v posouvání hranic běžného hereckého rejstříku interpretů. Řeč je o rolích, do nichž Melč s oblibou obsazoval herce zdánlivě proti typu, přičemž dokázal herce dlouhodobě charakterizovaného v žánrově jiných polohách dovést ke zcela novému způsobu interpretace. Touto spíše nenápadnou koncepcí si Melč postupně vybudoval různorodý herecký „soubor“ spolupracovníků, v němž se mísili typologicky a výrazově protichůdní herci. Jejich projev však v syntéze Melčovy režie dosahoval pozoruhodných společných výsledků.

⁵⁷⁷ SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999, s. 175.

V roce 1965 nastudoval Melč rozhlasovou hru svého budoucího dlouholetého dramaturga Rudolfa Matyše *Klíč*,⁵⁷⁸ ve stejném roce pak také hru básníka Kamila Bednáře *Mstivý návrat* (dramaturgie Jaromír Ptáček). Interpretačně náročným úkolem byla v roce 1969 inscenace Anouilhovy parafráze *Antigony*, v hlavní roli s Věrou Kubánkovou, dále účinkovali např. Otomar Krejča, Jaroslava Adamová nebo Josef Somr.

Na rozdíl od Jiřího Horčičky nevyhledával Melč nové autory původních rozhlasových her. Již z výčtu realizovaných titulů vidíme zejména slovesně ukotvené texty, v nichž Melč nacházel tematiku spřízněnou s jeho ostře profilovaným zájmem o duchovní problematiku a psychologii. Jednu z výjimek tvoří jediná původní rozhlasová hra Václava Havla *Anděl strážný*, kterou Melč režíroval v roce 1968 s Jaromírem Hanzlíkem (Vavák) a Jiřím Sovákem (Machoň). Dvacetiminutová dialogická hra vychází z poetiky Havlových „vaňkovských“ aktovek, ostatně postava Vaváka je předobrazem Ferdinanda Vaňka.⁵⁷⁹ Melčovou nejvýraznější inscenací šedesátých let se stal trezorový *Urhamlet* (1969), jehož premiéra proběhla až v roce 1990. Autor Miloš Rejnuš koncipoval hru jako alegorickou shakespearovskou parafrázi, její politický akcent však znemožnil soudobé veřejné vysílání, ačkoli v zahraničí byla uvedena hned v několika verzích.⁵⁸⁰ Melč hru akcentoval skrze konfliktní dialogy a monology postav, velkou příležitost v titulní roli Hamleta dostal tehdy tříadvacetiletý Jiří Ornest. V Rejnušově textu se projevuje pieta k Shakespearově dílu, zachovává blankvers, námět se však tematicky posouvá do přítomnosti: „*Tematické souvislosti Rejnušovy poslední dramatické práce s odhalením skutečného pozadí politických procesů u nás v padesátých letech jsou nesporné, dramatik byl však v dané době silně zasažen i situací dallaskou a okolnostmi zavraždění prezidenta Kennedyho.*“⁵⁸¹

S nástupem normalizace a vynucenou změnou dramaturgie Melč definitivně zůstal u žánru dramaturgie, ačkoli i v této době inscenoval několik původních rozhlasových her, např. hru Jaromíra Ptáčka *Pravděpodobná zpráva o posledním rozhovoru*⁵⁸² (1974). Natáčel

⁵⁷⁸ Melč později režíroval také recitaci veršů z Matysovy básnické sbírky *Láhev do moře* (1988, účinkují Jan Hartl a Petr Svoboda) nebo dvoudílné četby z esejů *Podnájem v Babylonské věži aneb Prstoklady k postmoderně a Kultura znaku* (obojí 2001) v Matysově autorské interpretaci.

⁵⁷⁹ HAVEL, Václav a kol. *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. 1. vyd. Praha: Academia, 2006.

⁵⁸⁰ V roce 1967 v německém překladu v Kolíně nad Rýnem, v roce 1969 ve Švýcarsku a v Holandsku. Viz ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 90.

⁵⁸¹ Tamtéž.

⁵⁸² Inscenace byla natočena dvakrát ve stejném obsazení. Děj hry vychází ze skutečných událostí okolo smrti chilského prezidenta Salvadora Allendeho. Ptáček rozpracoval motiv střetnutí prezidenta s povstalci do nadčasové polemiky o smyslu osobní oběti, ústředním cílem hry však byl především alegorický obraz

adaptace divadelních her jako např. *Treperendy* Carla Goldoniho (1970) nebo Schnitzlerovo *Dokolečka dokola* (1978), epické i lyrické texty a poezii; v roce 1975 inscenoval E. F. Burianem dramatzovanou komediální povídku Jaroslava Haška *Pan Kobkán vdává dceru*. Dramaturgicky náročná byla inscenace středověké frašky *Mastičkář všemi mastmi mazaný* (1976) s Milošem Kopeckým v titulní roli. V rámci dramatzací epiky natáčel Melč rozsáhlé inscenace seriálového typu, dramatzované četby na pokračování, ale také kratší povídky jako Někrasovova *Petrohradského lichváře* (1979), Čechovovy aktovky *Výročí* (1978), *Tragédem proti své vůli* a *Námluvy* nebo Gogolovu aktovku *Úředníkovo ráno* (všechny 1980).

Mezi nejvýznamnější Melčovy normalizační inscenace patří *Urfaust* (1979), kterého z Goethova originálu pro rozhlas zpracovala Jaroslava Strejčková. Ponechala básnický verš předlohy, text však zhtnila, zaměřila jeho dialogy na vnitřní vztahy a zejména významovou hloubku jednotlivých postav. Auditivní řešení počítá s výrazným hereckým vkladem; náročný text vyžaduje intenzivní výrazové nasazení, které ještě znesnadňuje veršovaný jazyk. Eduard Cupák jako Faust, Klára Jerneková jako Markétka a především Rudolf Hrušínský jako Mefistofeles svým rolím vtiskli osobitý interpretační výraz a dokázali postavy přiblížit k jejich archetypálním literárním předobrazům. Hrušínského Mefistofeles je suverénním hybatelem děje. Frázuje verše po smyslu, zachovává přitom melodiku jazyka. Rezonance jeho hlasu vyznívá občas až dráždivě plasticky, využívá úsměšků, posluchač získává dojem blízkosti našeptávajícího Mefista. Cupákův Faust je expresivnější v intonacích, což samozřejmě ovlivňuje prudké změny, které postava zaznamenává. Modulace tónu Cupák plynule nuancuje podle významové logiky textu, dokáže emocionálně zabarvit i nejmenší detaily. Kontrasty mezi Hrušínského sebejistou dikcí a intelektuálním, ale postupně rozkolísaným projevem Cupákova Fausta vytváří působivé napětí, střet dvou světů i nezaměnitelných hlasových fondů. Jindřich Černý si všimá, že „*Cupákův vnitřně dramatický Faust je skutečným partnerem Mefistovým, ne pouhým klientem či obětí, je to Faust plný aktivity a rozhodnosti, vůle a úsilí.*“⁵⁸³ Do postavy Markétky vkládá Klára Jerneková lyrickou pokoru. Lyrika projevu konvenuje Jernekové hereckému typu, její vysoké tóny zůstávají i ve zvláště expresivních momentech autentické. Nepodléhá lacinému patosu, citově

situace v Československu v době srpnové okupace 1968. Vilém Faltýnek uvádí, že vysílání „*bylo pozastaveno kvůli pochybnostem, zda je událost vyložena v souladu s oficiálními stanovisky.*“ Odvysílána byla nakonec až druhá, o jedenáct minut kratší inscenace. PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 319.

⁵⁸³ ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010, s. 234.

exponované pasáže odhalují fyziologické aspekty hlasu: chvění, nárek, kolísavý rytmus. Přísná stylizace postav usiluje o plynulou rytmizaci básnického jazyka. Melčova režie udržuje dílo v kompaktním tvaru i přes množství významových vrstev a přesahů. Přestože tvůrci realizovali jen úvodní verzi Goethova pozdějšího *Fausta*, nahrávka zachycuje leccos z goethovské estetiky a étosu. Melč už před *Urfaustem* režíroval šestidílnou četbu Goethova románu *Utrpení mladého Werthera* (1976).

Básnický fundament má také Melčova vlastní úprava úvodního dílu Vrchlického dramatické trilogie z českých dějin *Drahomíra* (1985).⁵⁸⁴ Melč dokáže revidovat dramatický konflikt postav i archaický, byť interpretačně působivý jazyk tak, aby v hereckém jednání vynikala dramatická stavba předlohy. Zároveň dílo prostřednictvím interpretace herců jako Jana Hlaváčová, Vlasta Fabianová, Ota Sklenčka nebo Petr Haničinec transponuje do výsostně auditivní podoby. Nahrávky dramatizací básnických i prozaických předloh poukazují na režisérovu schopnost v nejlepším slova smyslu pietně zachovat spisovatelovo dílo s jeho vlastními obsahovými i jazykovými kvalitami, přitom ale rozhlasovou realizací umožnit nový, autorský výklad předlohy využitím svébytné rozhlasové řeči. Důraz na hereckou akci zvyšuje Melč obsazováním hlasově výrazných protagonistů, zpravidla vynikajících činoherních herců, kteří dokáží naplňovat jeho požadavky na sugestivní rozhlasový projev. Melčova metoda není okázalá, nemá ambice reinterpretovat významy či smysl textů. Slouží především autorovi a ve výsledku ustupuje do pozadí za herce, jejichž výkony oceňuje posluchač. Konečná podoba inscenací však vychází z precizní přípravy, při níž Melč zohledňuje veškeré aspekty textových a inscenačních úskalí tak, aby výsledek nezůstal předloze nic dlužen.

Přestože si Melč k inscenacím často vybíral prozaické i dramatické předlohy, jejichž textová kvalita by měla být zaručena, nebyla volba klasické literární předlohy režijní jistotou, při níž do textu nelze zasahovat. Melč naopak zdůrazňuje tvůrčí odpovědnost režiséra, pro nějž je text základním materiálem: „*Jestli je ten text nedotknutelný, klasický, tedy buď je s ním vnitřně srostlý anebo necht' ho nedělá! Je-li ten text nedokonalý, režisér má povinnost a má umět ho spravit, opravit, přepsat, seškrtat k obrazu božímu, aby byl dobrý.*“⁵⁸⁵

Málo se ví o existenci Melčovy vlastní verze Šolochovova románu *Tichý Don*. Text pro rozhlas dramatizoval Jaromír Ptáček, který měl v úmyslu vytvořit rozlehlý rámec dvanácti

⁵⁸⁴ Melč natočil už o dva roky dříve ve vlastní úpravě také druhý díl trilogie *Bratři* (1983). Na obou inscenacích se dramaturgicky podílel Ivan Škapa.

⁵⁸⁵ MELČ, Josef. Scénická hudba a užití hudby v literárních pořadech. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 33.

dílů. Vysílat se měl pod názvem *Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova* (1970). V ústřední roli vystupoval Jan Tříška jako Grigorij Melechov. Melč nakonec stihnul natočit jen polovinu, dále pokračovat nemohl kvůli zásahu cenzury, která jej obvinila z příliš „*existenciálního pojetí*“⁵⁸⁶. Existující torzo nebylo nikdy odvysíláno, dochován zůstal zvukový záznam pěti částí.

Mezi Melčova vrcholná díla patří dramaturgie románů Fjodora Michajloviče Dostojevského. Melč podle tohoto autora natočil celkem čtyři rozhlasová díla, všechna jsou strukturována do několika dílů. Přestože se jejich stavba i doba vzniku liší, základní charakteristiky vykazují obdobné rysy. Jako první natočil Melč dvanáctidílnou dramaturgizovanou četbu *Zločinu a trestu* (1981), poté následovala dvoudílná inscenace *Idiota* (1982), dvanáctidílná četba *Uražených a ponížených*⁵⁸⁷ (1989) a nakonec dvoudílná inscenace *Bratrů Karamazovových*⁵⁸⁸ (1998). Jelikož bude *Zločinu a trestu*, *Idiotovi* a vůbec metodě Melčovy rozhlasové úpravy Dostojevského věnováno samostatné místo v analytických kapitolách, nebudu zde koncepci těchto dramaturgií šířeji rozepisovat. Pro přehled Melčovy tvorby je důležité, že právě na Dostojevském výrazně projevuje svůj způsob režijní práce s herci, především s trojicí Eduard Cupák, Jan Hartl a Václav Postránecký.

Cupák ztvárnil roli vypravěče ve *Zločinu a trestu*, menší roli Gani v *Idiotovi* a Knížete v *Uražených a ponížených*; Hartl Nikolaje ve *Zločinu a trestu*, náročné hlavní role Myškina v *Idiotovi* a Váni v *Uražených a ponížených* a také Alexeje v *Bratrech Karamazovových*⁵⁸⁹;

⁵⁸⁶ Jaromír Ptáček komentoval zákaz ve svých pamětech, jež byly publikovány pod názvem *Pod širákem rozhlasu* v Divadelních novinách. „Režisér Josef Melč připravuje jeho dramaturgizaci Šolochova Tichého Donu. Proč právě Šolochova, kterého jinak nesnáší? Třeba pro ty hekatomby smrti. Pro chorovod jmen těch, kteří už jenom byli. Během práce se vrací k textům, které ho kdysi dávno ochromily – k Savinkovovu Koni plavému a koni rzivému. Také jedna z těch knih, které se mu teď naléhavě vynořují ze zmatené minulosti. A Josef Melč sám! V mládí se rozhodl putovat po stopách Ježíšových a snad jakýmsi zázrakem i putoval... Každé setkání je znovu a znovu sbližovalo. Nadšení po poslechu. A sprcha z vedení, které rozhodlo, že je pojetí příliš existenciální. Šéf hudební redakce dospěje k názoru, že by měl autor zaplatit náklady natáčení (300 000 Kčs). Nic na tom nemění ani mimořádný výkon Jana Tříšky v hlavní roli. Nakonec je záležitost jakoby zapomenuta. Zbývají natočené pásky, které mohou být na příkaz kteréhokoli vedoucího kdykoli smazány.“ PTÁČEK, Jaromír. Pod širákem rozhlasu III. In *Divadelní noviny*, 16/2002.

⁵⁸⁷ V digitalizované verzi pracovního scénáře *Uražených a ponížených* je uvedena informace, že do textu jsou (kromě dramaturgie stejnojmenného románu) „*vkomponovány také úryvky a úvahy z jiných děl: Deník spisovatele, Petrohradské sny, Sen směšného člověka a j.*“ *Uražení a ponížení* [pracovní scénář]. I. díl, s. 1.

⁵⁸⁸ Za režii inscenace *Bratři Karamazovi* obdržel Melč v roce 1998 Výroční cenu Nadace Českého literárního fondu za rozhlasovou tvorbu.

⁵⁸⁹ V některých materiálech bývá inscenace chybně uváděna pod názvem *Bratři Karamazovi*, avšak pracovní scénář i oficiální záznamy databáze AIS uvádějí *Bratři Karamazovovi*. Inscenace se rovněž často mylně datuje k roku 1996 či 1997. Pracovní scénáře dokonce obsahují dataci k r. 1992. Tento rok ovšem stanovuje pouze dobu dokončení scénáře, nikoli rok dokončení samotné realizace, neboť premiéra se uskutečnila až 1. ledna 1998. Natáčení probíhalo od 30. 6. – 21., resp. 22. 10. 1997 (rozdíl jednoho dne v ukončení natáčení je mezi

Postránecký hrál Raskolnikova ve *Zločinu a trestu* a Rogožina v *Idiotovi*. V inscenacích Dostojevského se opakovaně objevují také Josef Somr, Rudolf Hrušínský nebo Vladimír Ráž. Psychologie Dostojevského postav se odráží v silně konfliktních dějových situacích, kde herci získávali široký prostor pro vlastní interpretační přínos. Melč Dostojevského romány realizuje „přes postavy“, inscenace jsou zvukově asketické, primární důraz spočívá na herectví.

Dramatizace *Oblomova* (1979) nabízí odlišnou látku z hlediska typologie postav, dynamiky děje i výrazové exprese. Gončarovův román realizoval Melč jako dramatizovanou četbu na pokračování v podobě dvanácti půlhodinových dílů, stejně jako v případě *Zločinu a trestu* (1981) nebo *Uražených a ponížených* (1989). Tato struktura předurčuje také metodu hereckého ztvárnění, kdy herec buduje postavu v dlouhém oblouku a postupně cizeluje její charakteristiku i dílčí motivace. Množství textu se rovnoměrně rozděluje do jednotlivých epizod, jejichž sjednocujícím narativním principem je part vypravěče, průvodce dějem.⁵⁹⁰ Vypravěče v *Oblomovovi* ztvárnil Jiří Adamíra, výrazně profilované postavy vytvořili kromě Rudolfa Hrušínského v titulní roli především Josef Kemr jako sluha Zachar a Vladimír Ráž jako Oblomovův přítel Štolc.

V sedmdesátých a osmdesátých letech natočil Melč inscenace nebo četby řady významných českých literárních předloh: dvoudílnou dramatizaci románu *Siréna* (1977) Marie Majerové, dvanáctidílnou četbu Šrámkova románu *Stříbrný vítr* (1977) s Alfrédem Strejčkem jako jediným protagonistou, pětídílnou četbu *Vlastního životopisu* (1978) Karla IV., rozhlasovou úpravu Čapkova utopického románu *Krakatit* (1978), Zeyerovu epickou báseň *Zelený vítěz*⁵⁹¹ (1979), čtyřdílnou četbu Frejkových *Outěchovic* (1979), svou

koncem prvního a druhého dílu). Důvod značné časové proluky mezi datem dokončení scénáře a zahájením natáčení se nepodařilo stoprocentně objasnit. Podle rozhlasové historičky a vedoucí Archivu ČRo Evy Ješutové se podobné případy v rozhlase stávaly častěji: látka nemusela být ihned schválena k výrobě z různých důvodů – provozních, dramaturgických, politických, personálních atd. Eva Ješutová, osobní korespondence s autorem.

⁵⁹⁰ Způsob komponování vypravěče se samozřejmě v různých dramatizovaných četbách liší. Specifické využití vypravěče uvidíme v analýze *Zločinu a trestu*.

⁵⁹¹ Pozoruhodný komentář k inscenaci *Zeleného vítěze* formuloval po mnoha letech od natočení dramaturg díla Rudolf Matys, který byl v anketě časopisu Host tázán na nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu: „*Snad nejraději bych připomněl Zeyerova Zeleného vítěze. Asi proto, že jsem se toho nápadu nejvíc bál. Ta délka, osmdesát minut! A ten pomalý, široce epický tok děje, prostředkováný 'starobně' ornamentálním melickým veršem, proboha, vždyť to může být strašlivá nuda! A Melč tu hudebnost naopak ještě zdůraznil! Zvolil pro podkresy fragmenty z raných Dvořákových symfonií (bylo to i ryze rozhlasově mistrovské, významový i technický synchron působil, jako by Dvořák tu muziku psal přímo pro tento text), a především přiměl herce, aby docela zapomněli na civilní manýru, přestali se bát 'velké emoce' a uvěřili si v ní. Výsledek byl pro mne naprosto fascinující: když si pustím třeba monolog Kláry Jernekové v roli Tety, dodnes, po čtvrtstoletí, mě mrazí v zádech... Ze zdánlivě mrtvé epiky udělal velké strhující drama, absolutně nic paséistického! Pamatuji, jak byl tímhle Melčovým počinem, a ovšem taky třeba 'jeho' Májem i mimořádným, neobyčejně oživujícím režijním výkladem barokních textů, zvláště homiletik klatovského kazatele Josefa Axlara (málem bych na něj zapomněl!), vysloveně stržen i takový Alexandr Stich! A tak mým největším zážitkem z rozhlasu byl nejspíš*

druhou verzi *Rozmarného léta* (s Rudolfem Hrušínským, Vlastimilem Brodským a Josefem Kemrem v hlavních rolích, 1981), rozhlasovou hru Viktorie Hradské *Noc Jakuba Arbese* (1984), dvanáctidílnou četbu románu *Turbína* (1984) K. M. Čapka-Choda, třídílnou četbu povídky Boženy Němcové *Chyže pod horami* (1984), rozhlasovou hru *Maryla* (1985) podle historické novely Aloise Jiráska (dramatizace Dagmar Hubená), humoresku Františka Pavlíčka (pod pseudonymem Karel Vodák) *Zvláštní kurýr pana Horáčka* (1986), tragédii *Salomena* (1986) Bohumila Adámka v drammatizaci Jana Vedrala, rozhlasovou úpravu autobiografie Josefa Lady *Z Kroniky mého života* (dramatizace Oldřich Knitl, 1987), veselohru Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec* (1988), desetidílnou četbu z monografie Václava Holzknechta *Bedřich Smetana* (1988) nebo rozhlasovou úpravu lidové hry *Komedie nová o Libuši a dívčí vojně v Čechách* (1988), kterou podle textů Františka Vodsedálka napsal Jan Kopecký.

Z výčtu Melčových rozhlasových nastudování klasických děl české prózy i dramatu je patrný značný žánrový rozptyl. Látky však spojuje vztah k historii a významným osobnostem či událostem českých dějin. Také touto cestou čelil Melč dramaturgickým restrikcím: v době zákazu moderních autorů natáčel díla vypovídající o hodnotách národní identity, aktualizoval témata a souvislosti klasických textů, které obohacoval o auditivní interpretační provedení. Mnoho z uvedených titulů přitom prokazuje Melčovu tendenci zpracovávat předlohy založené na archaickém básnickém jazyce. Rudolf Matys poznamenává, že Melč „*dokázal velmi přesvědčivě a živě zprostředkovat současnému posluchači i texty psané starou češtinou, hlavně z období baroka (tři cykly barokní literatury, kázání P. J. Axlara), ale i texty středověké, např. Mastičkář; stejně tak se výborně osvědčoval ve všech úkolech, které vyžadovaly mimořádnou citlivost k autorskému jazyku.*“⁵⁹² Řadu kratších slovesných pořadů natáčel Melč v rámci dlouhodobě vysílaných rozhlasových cyklů – *Schůzky s literaturou, Reflexe*.

Inscenace hry Jaromíra Ptáčka *Tři věty pro naději a trubku* sice vznikla v roce 1983, její premiéra však proběhla až v listopadu 1989. Melč zde opět pracoval s Rudolfem Hrušínským, Josefem Somrem nebo Radovanem Lukavským. V roce 1988 natočil Melč pohádkovou hru romské autorky Eleny Lackové *Žužika*, kterou z romštiny

Josef Melč sám.“ MATYS, Rudolf. Anketa: Jaký byl váš nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu? *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 37.

⁵⁹² In JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 86.

přeložila Melčova manželka Milena Hübschmannová⁵⁹³. Ze světových předloh natočil Melč mimo jiné dramaturgii Ostrovského románu *Jak se kalila ocel*, která byla vysílána pod názvem *Železný kruh* (1972), rozhlasovou hru *Cizí domov*⁵⁹⁴ (1976) podle předlohy Alexandra Volodina, inscenaci Gorkého dramatu *Zykovovi* (1976), rozhlasovou úpravu hry Isaaka Babela *Marija* (1978), tragikomedii *Ve stínu doliny* (1979) podle aktovky Johna Millingtona Synge, dramaturgii novely Nikolaje Leskova *Ruka ruku myje* (1980), četbu románu Franze Werfela *Verdi – román opery* (1983) nebo románu *Pan Bergeret v Paříži* (1989) podle čtvrtého dílu tetralogie Anatola France *Historie našich dnů*.

Na začátku devadesátých let Melč inscenoval několik původně divadelních her, z nichž vynikají Lorcovy *Krvavá svatba*⁵⁹⁵ (1990) a groteska Sławomira Mrożka *Na širém moři* (1990). O rok později vznikla úprava Racinovy klasické tragédie *Britannicus* (1991), o další rok později Landovského *Hodinový hoteliér* (1992). Žánrové rozpětí dokládá Melčovu režijní rozmanitost, Melč dokázal v různorodých textech nalézat aktuální umělecké hodnoty. V *Hodinovém hoteliérově* obsadil Melč do hlavních rolí Fány a Hanzla Rudolfa Hrušínského a Radovana Lukavského, s nimiž předtím pracoval na náročných textech básnických i prozaických předloh. Melč chápe Landovského nadčasový dramatický text také jako krizi jazyka, porozumění a ztráty schopnosti dialogu. Střídmou hereckou akci dynamizují narážky a satirické aluze textu, herci bezezbytku využívají významového potenciálu Landovského humoru. Jejich hlasový střet symbolizuje nesourodost, a přitom blízkost ústředních dvou postav. Hrušínského civilní zdánlivá ledabylost, s jakou se prosadil ve filmovém herectví, kontrastuje s Lukavského pečlivým frázováním a pedantickou uhlazeností. Formální rozdílnosti spojuje příbuzná bezvýchoďná perspektiva postav.

Herecky obtížné monodrama Ingmara Bergmana *Záležitost duše* (1991) natočil Melč s Ivou Janžurovou. Psychologicky působivá sonda do nitra labilní Viktorie poskytla Janžurové netypický protiúkol. Herečka dokázala obsáhnout výrazově komplikovaný obraz

⁵⁹³ Milena Hübschmannová (1933 – 2005) byla významná indoložka a mimo jiné také zakladatelka české romistiky. V padesátých a šedesátých letech pracovala v Čs. rozhlase, později na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a v Orientálním ústavu Československé akademie věd.

⁵⁹⁴ Jedná se o úpravu Volodinova scénáře k filmu *Dcery a matky*, který natočil Sergej Gerasimov v r. 1974. Rozhlasová úprava Galina Kopaněvová, dramaturgie Josef Hlavnička.

⁵⁹⁵ Pro ilustraci Melčovy režijní koncepce uvádím úryvek z jednoho z mála zaznamenaných režisérových výkladů: „*Reálné postavy u Lorcy se vyjadřují jednak prozaickým dialogem, jednak zpívaným veršem a jednak mluveným veršem. Když jsme zkoušeli ten dialog, tak jsem se snažil nakazit herce představou, že i když ty figury svou neurotickou vychýleností, tou posedlostí, velkou rolí podvědomí a vším tímto jsou příbuzné třeba T. Williamsovi, že při respektování všech těchto kvalit určujícím klíčem je styl, poetika: že je to tvrdě řezaná próza, kde určující nejsou psychologické impulsy jednotlivých figur, ale že tam v pozadí šlape, buší stejný neúprosný rytmus jako v těch nejvypjatějších veršových pasážích.*“ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 34.

pacientky psychiatrické léčebny. Melčova režie v inscenaci ustupuje do pozadí, veškerá pozornost je soustředěna na Janžurové introspektivní monology. Melč citlivě dávkuje dusivou atmosféru, melancholii i prudké střídání nálad tak, aby děj zůstal zdánlivě uzamčen v duševním světě Viktorie. Podstatnou součástí zvukové struktury inscenace je složka ticha. Režisér ticho akcentuje nejen pro ovlivnění temporytmu narace, ale především pro významové a emocionální přesahy. Pauzy ve Viktoriině projevu zvyšují napětí, mají zřetelnou sémantickou hodnotu, jež otevírá možnosti rozmanitým interpretacím významových vrstev díla. Bergmanovy texty se tradičně obrací k hlubokým stránkám psychologie, zkoumají pohnutky jednání. Melčovi tento typ textu vyhovuje, avšak kromě *Záležitosti duše* bohužel nenatočil žádnou další Bergmanovu hru.⁵⁹⁶

V roce 1991 režíroval Melč také rozhlasovou úpravu Zeyerovy novely *Inultus*, o rok později například sedmidílnou četbu z Vančurova románu *Útěk do Budína*, ale také hru Jaromíra Ptáčka *Muzikanti noci*; ocenění na festivalu Prix Bohemia Radio získala Melčova inscenace *Třetí výstřel* (1993) s Viktorem Preissem, vycházející z Paustovského povídky *Jarní vody*, kterou pro rozhlas dramatizoval František Pavlíček. Samotný Melč si velmi cenil dramatické koláže Jaromíra Ptáčka *Rampa*, kterou natočil s Jiřím Adamírou, Martou Vančurovou, Janem Hartlem a dalšími herci v roce 1994.⁵⁹⁷ V druhé polovině devadesátých let mezi velké režijní úkoly patřily *Křížová výprava dětí* (s Aloisem Švehlíkem, Janem Hartlem, Otakarem Brouskem, Radovanem Lukavským či Janou Štěpánkovou, 1997) podle povídky Marcela Schwoba nebo již zmiňovaná Tylova historická hra *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové* (s Věrou Galatkovou v roli Drahomíry, dále mimo jiné také s Vlastou Chramostovou, Ivanem Trojanem, Josefem Somrem či Vladimírem Rážem, 1999). V roce 1997 natočil Melč také desetidílnou četbu autobiografických esejů Jana Čepa *Sestra úzkost* v interpretaci Jana Vlasáka.

V textu zatím chybí zmínka o Melčově dlouholeté inscenační produkci poezie. Poezie v rozhlase vyžaduje specificky citlivý režijní rukopis, konkrétní režijní záměr výkladu básnického textu a zároveň promyšlenou hereckou interpretaci. Melčovy režie poezie patří k nejlepším nahrávkám Československého a Českého rozhlasu. Kromě rozsáhlejších realizací (*Máj*, *Kytice*) Melč režíroval stovky krátkých pořadů – např. literárních pásem, úvah, esejů, medailonů, recitací. Každému pořadu dokázal vtisknout osobitý kompoziční rámeček; komorní

⁵⁹⁶ Podrobnější analýzu inscenace jsme s Andreou Hanáčkovou publikovali ve studii o Bergmanově rozhlasovém díle. Viz HANÁČKOVÁ, Andrea a BOJDA, Tomáš. Silent Bergman Full of Words. In STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2019, roč. 22, č. 1, s. 52-53.

⁵⁹⁷ Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

soustředěný výklad textu byl založen na hlasové interpretaci herce: například recitace básnické skladby *Znamení moci* (1990) Jana Zahradníčka v kongeniálním podání Radovana Lukavského, dvoudílný esej Jana Patočky *Boží duha* o stejnojmenné novele⁵⁹⁸ Jaroslava Durycha (čte Otomar Krejča, 1994) nebo fragmenty z eseje Václava Černého *Baroko a jeho poezie* (čte Rudolf Matys, 2001).

Formáty pořadů poezie se lišily, často se jednalo o krátké pořady, kdy vybraný interpret recitoval jedinou báseň, jindy šlo o rozsáhlejší pásma, básnické cykly nebo také stereofonní rozhlasové inscenace básnických skladeb: např. stereofonní dramatizace Holanovy *Terezky Planetové* (1980) nebo *Jan houslista* Josefa Hory (1982). Na začátku osmdesátých let vyzval Melč asi čtyři desítky herců a hereček, aby přednesli dílo autora, k němuž je pojí osobní pouto. Cyklus recitací nesl název *Básník mého srdce* (1981 – 1986), Melč byl režisérem i autorem cyklu. Herci vybírali mezi básníky klasické i moderní světové i české literatury a přednes doprovázeli vlastními komentáři textů. Mezi herecké interprety jednotlivých dílů cyklu patřili mimo jiné Miloš Nedbal (recitoval verše Vítězslava Nezvala), Rudolf Hrušínský (verše Jacquese Préverta), Jiří Adamíra (verše Arthura Rimbauda), Vlasta Fabianová nebo Dana Medřická (obě verše Jaroslava Seiferta).⁵⁹⁹ Všichni herci měli dramaturgicky neomezenou možnost výběru autora, volba herců referovala o jejich vlastních uměleckých preferencích, cyklus získal výraznou posluchačskou přízeň. V souvislosti s cyklem je přitom nutné podotknout, že právě díky podobně strukturovaným pořadům se do vysílání dostávali také autoři dosud politicky nežádoucí, jako například Jaroslav Seifert. Ze všech dílů nebyl odvysílán jediný – Josef Kemr si k interpretaci vybral staromongolské duchovní texty.⁶⁰⁰ Po Melčově smrti byla část cyklu reprízována v pořadu *Fonogramy*, jednotlivé básně průvodním komentářem opatřil Rudolf Matys.

V roce stopadesátého výročí úmrtí Karla Hynka Máchy nastudoval Melč *Máj* (1986). V dramaturgii Rudolfa Matyse realizoval romantickou básnickou skladbu jako stereofonní inscenaci v interpretaci Radovana Lukavského, Vladimíra Ráže, Josefa Somra,

⁵⁹⁸ Melč natočil rovněž sedmidílnou četbu samotné novely (1997, účinkují Petr Pelzer a Marta Vančurová).

⁵⁹⁹ Melč k cyklu poznamenává, že k participaci vyzval také herce, kteří obvykle poezii neinterpretovali: „Čas od času pociťuji přímo nutkavé přání prorazit zavedený okruh účinkujících. Snad se mi to podařilo v cyklu *Básník mého srdce* (to byly takové malinké medailónky, pětiminutové, které si sami dotyční uváděli) a tam i takoví zdánlivě naprosto disparátně vnitřně ustrojení herci jako Ludmila Roubíková, Jiří Lír, Stella Zázvorková, Jaroslav Moučka, říkali poezii. Ovšem to, co lze vyzkoušet na takové malé ploše, lze stěží aplikovat na větší plochu dramatické postavy, která klade daleko větší koncepční nároky. Ale je mravní povinností profesionála, i když se asi někdy nepodaří objevit neobjevitelné, pokaždé znovu, při každém obsazování se o to pokoušet. Prostě vědomě rozšiřovat imaginární rozhlasový soubor.“ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31-32.

⁶⁰⁰ Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

Viktora Preisse a Ladislava Freje. Vyhraněná odlišnost téměrů umožnila vznik vrstevnaté lyricko-epické skladby, v jejímž přednesu jsou zásadními složkami pauza, frázování, dikce a větný přízvuk. Melčův *Máj* se vyznačuje pokorou k básnickému dílu a hlubokým porozuměním významovým segmentům textu. Melč s Matysem při přípravě inscenace detailně analyzovali všechna existující nastudování *Máje*. Do realizace se proto promítla „nejrůznější, často až extrémně protichůdná názorová východiska a metodologie, od těch neutrálně pozitivistických přes koncepce marxistické, strukturalistické, fenomenologické, spirituální, až třeba po psychoanalytické.“⁶⁰¹ Z dramaturgicko-režijních diskusí následně vznikl samostatný hodinový pořad *Čas básně, čas hlasu* (1991), v němž Melč s Matysem a literárním teoretikem Karlem Mrázem rozebírají dřívější zpracování a komentují archivní ukázky z jednotlivých interpretací.

Podobně ambiciózním úkolem se pro Melče později stala nahrávka *Kytice* (2001) podle stejnojmenné sbírky balad Karla Jaromíra Erbena. Melč zde opět spolupracoval s Rudolfem Matysem, který vzpomínky na natáčení později publikoval časopisecky.⁶⁰² Matys upozornil, že Melč se projektu původně bránil, posléze však svolil. Cituji (podle Matysova zaznamenání) delší ukázkou Melčova přemýšlení o básnickém textu, neboť dobře ukazuje jeho radikální přístup i metaforický způsob uchopení režijního úkolu: „*Musíme se za každou cenu dostat z toho říkadlového rytmu a intonace, totiž z těch stereotypních automatismů, které jsme si přinesli ještě z dětských zkušeností a ze školy, ty přece naprosto odvádějí od vnitřku. Je nutné oškrabat tyhle nánosy a šablony a ukázat propast, co je pod nimi. Je to všechno naprosto holé, vnějškově nebarevné, nekouzlivé, tak neúprosně, drtivě elementární jako kameny z Baalbeku uzavřené do klauzury osudovosti, ale přitom zároveň při bližším ohledání taky strašně vnitřně nejednoznačné. Je to pro mne překvapivě daleko těžší než třeba Máchův Máj: tam bylo možno pracovat s velkými plochami, s plastickým a členitým veršem a bohatou metaforikou, s textem, který vlastně nic nedoslovuje, jen sugeruje, a stále tedy nabízí nové a nové šance k odstiňování. Do těch pár holých Erbenových slov se v téhle realizaci musí vejít i motivace, psychologie figur, její zvraty a proměny, jako by šlo o rozsahem velké drama.*“⁶⁰³

⁶⁰¹ MATYS, Rudolf. *Třináct Májů*. [nepublikovaná studie, podle níž vznikl rozhlasový pořad], s. 1. Osobní archiv autora.

⁶⁰² MATYS, Rudolf. *Kytice Josefa Melče*. In *Týdeník Rozhlas*, 47/2010.

⁶⁰³ Tamtéž.

Melč si dlouho vybíral vhodné herce k interpretaci jednotlivých částí, jasno měl od počátku pouze o Josefu Somrovi.⁶⁰⁴ Kromě Somra v *Kytici* účinkují také Otomar Krejča, Jaroslav Kepka, Jan Vlasák, Jan Kanyza, Aleš Procházka, Věra Kubánková, Vilma Cibulková, Nad'a Konvalinková, Jana Franková a Sabina Langrová. Přes pečlivost přípravy však nakonec *Kytice* zůstala nedokončeným projektem, vznikly pouze čtyři balady (*Vodník, Polednice, Holoubek, Svatební košile*), Melč v roce 2002 zemřel. Pouhých osm měsíců před Melčovou smrtí byly v září roku 2001 zvukově zaznamenány diskuse Josefa Melče s hudebním redaktorem Otomarem Kvěchem, v nichž Melč formuloval své poznatky a vztah k Erbenovým baladám.⁶⁰⁵ Melč v pořadu poukazuje na hudebnost balad, prokazuje hluboké porozumění nejen významové výstavbě textů, ale také jejich hudebním zpracováním (hovoří např. o symfonických básních Antonína Dvořáka).⁶⁰⁶ Osm let po Melčově smrti vznikla rozhlasová kompozice *Ukázat propast* sestavená z úryvků z *Kytice*, pořadem provázela Rudolf Matys (připravil Miloš Doležal, režie Markéta Jahodová, 2010).

Nedokončený zůstal také největší rozhlasový projekt, který Melč jako režisér připravoval, a sice četba z *Jeruzalémské Bible*, uváděná pod názvem *Čtete Písmo*, někdy také *Čtete Bibli*.⁶⁰⁷ Premiéra prvního dílu proběhla 24. prosince 1993, autorem rozhlasových scénářů byl Jan Halas za spolupráce Rudolfa Matyse. Rozhlasové nastudování vycházelo

⁶⁰⁴ „S žádným interpretem nebyl režisér úplně spokojen, snad jen s jasnou výjimkou Josefa Somra. Na pár veršů někdy zkoušel v těžkém časovém stresu pět šest interpretů a snažil se samozřejmě o neoposlouchané hlasy, zejména pokud šlo o mladé party.“ MATYS, Rudolf. *Kytice Josefa Melče*. In *Týdeník Rozhlas*, 47/2010.

⁶⁰⁵ Pořad je v rozhlasové databázi AIS uložen pod názvem *Erben – Melč – Kvěch* (2001).

⁶⁰⁶ Melč s hudbou ve svých inscenacích pracoval jen sporadicky, spíše náznakově. Pokud ji využil, tak vždy v promyšlené koncepci, zejména pro rytmizaci nebo sémantický kontrast k mluvenému slovu. Podle Melče režisér „musí ve svém vzdělání, přípravě a průpravě mít také znalosti a zkušenosti hudební! Mám-li se rozhodnout, mám-li volit, to je strašně riskantní, to chce obrovské množství znalostí. Naprosto samozřejmě ovládat dějiny hudby, teorii hudby, hudební praxi včetně instrumentace, problematiky nástrojové i samozřejmě proces hudebního natáčení. Co já považuji za svoje obrovské manko je, že nedokáži číst partituru. Noty znám, tuším, co tam je, ale neslyším to. A to je malér! To už nedoženu. Kdybych rozhodoval o školství, tak bych se tomu velice snažil pomoci. Já vím, že je to nadsazené, ale přesto...“ MELČ, Josef. *Scénická hudba a užití hudby v literárních pořadech*. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 34.

⁶⁰⁷ Jan Halas zdůrazňuje neobyčejnou náročnost realizace cyklu i Melčovu výjimečnou režijní přípravu: „Cyklus *Čtete Písmo* bude i v budoucnu zaznamenán jako jeden z vrcholů rozhlasové umělecké režie. Tvůrčí vklad režiséra Josefa Melče do tohoto úkolu nemá v rozhlasové historii srovnání. Stačí se podívat na natáčecí texty a režisérovy ručně vpisované glosy. Dlužno přiznat, že mnozí v rozhlase nepochopili mimořádnost této práce, nepochopili mimořádnou potřebu natáčecích frekvencí, nepochopili, že jde o text naprosto odlišný od jakýchkoli jiných textů. Nepochopili, že příprava každého jednotlivého dílu vyžaduje podstatně více času než příprava jiného pořadu s obdobnou stopáží. Josef s tímto nepochopením bojoval dlouhá léta. Doslova se vkrádal do studií ve chvílích, kdy se v nich nic netočilo (v noci, o víkendech apod.), aby odvedl své dílo v maximální, lidsky dosažitelné dokonalosti. Každý hercův nádech, každá pauza, každá hlasová nuance stály hodiny práce a přemýšlení.“ HALAS, Jan. *Vzpomínky na Josefa*. In KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003, s. 23.

z nejnovějšího překladu Františka Xavera a Dagmar Halasových. Melč si pro roli jediného interpreta vybral Jana Hartla, s nímž spolupracoval již od začátku osmdesátých let na zmiňovaných dramatinách románů F. M. Dostojevského. Režisér během práce trpěl zhoršujícím se zdravotním stavem, přesto do posledních dní opouštěl nemocnici a pokračoval v práci; díky jeho obětavosti a pečlivosti nezůstal nedokončen ani jeden roztočený díl.⁶⁰⁸ Mnohaleté natáčení skončilo podobně jako *Kytice* Melčovou smrtí. I přes zdravotní komplikace stihl Melč vytvořit 173 přibližně dvacetiminutových dílů; poslední se vysílal 31. března 2002, 10. dubna téhož roku Melč zemřel. Jan Halas uvedl, že po Melčově smrti nebyl nikdo jiný oprávněn v práci pokračovat, četba *Bible* tedy zůstala torzem.⁶⁰⁹

Práce na rozhlasové realizaci *Jeruzalémské Bible* Melčovi umělecky vyhovovala pro duchovní rozměr textu, ale také díky zvolené režijní koncepci, kterou dlouhodobě využíval především v dramatinách prózy. Jeho usilovnému důrazu na kultivovanost slova, rozkrývání významů a výrazovou vrstevnatost zcela konvenovala příprava takto monumentálního cyklu. Jan Hartl v roli čtece sice nevstupuje do expresivních interpretačních poloh jako v případě hereckých postav, na druhou stranu bezezbytku využívá zejména rytmické, dikční a artikulační šíře, které si v předchozích spolupracích s Melčem osvojil. Specifický lyrismus Hartlova rozhlasového herectví zde ideálně souzní s myšlenkovou hloubkou textu. Zásadní byla při interpretaci *Bible* zejména práce s pauzou, jejíž využití komentoval Rudolf Matys: „*Melčových pauz, zejména v legendárním velectycku Čtete Písmo, bylo sedm druhů: to absolutní a delší například obklopovalo slova Hospodinova, naopak to s lehkým, neslyšitelným šumem prostupovalo promluvy a dialogy lidské. Jeho ticha tedy v sobě měla zakódován sémantický diferenciál. Leckoho to až rozčilovalo a argumentoval*

⁶⁰⁸ „*Pepikovi nebylo vůbec dobře už někdy v listopadu 2001, ale on doktory odjakživa naprosto flákal a nezažil jsem, že by si na zdraví někdy výrazněji stěžoval. Takže za naší rozhlasovou doktorkou šel až za velkých bolestí, koncem ledna 2002, ta se ovšem vyděsila a okamžitě ho poslala do malé nemocnice v Italské ulici (kousek od rádia) – a tam mu už ovšem zjistili rakovinu slinivky v pokročilém stupni, s metastázami. Takže mu mohli nasadit už jen paliativní terapii, díky níž tedy aspoň ty šílené bolesti trochu polevily. Ale ve studiích zbylo tolik rozpracovaných věcí, Erben, ale hlavně Písmo! A tak prchal skoro každý den z postele za prací, nejdřív trochu 'ilegálně', pak i na reverz, to už ovšem jen někdy pracoval s herci, spíš jen stříhal, 'rytmizoval' apod.*“ Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

⁶⁰⁹ „*Já jsem vždycky jeden díl připravil, Josef Melč prostudoval všechny dostupné podklady – francouzský originál Jeruzalémské Bible, ekumenický překlad –, opoznámkoval další překlady, pak to konzultoval s nejrůznějšími biblisty, byl v telefonickém spojení s mým bratrem, který působil jako náš velvyslanec ve Vatikánu a se svou ženou Jeruzalémskou Bibli překládal. Když už měl Josef všechno důkladně připravené, přišla zkouška s interpretem, Janem Hartlem. Natočilo se několik verzí a on ty nejlepší sestříhával dohromady. Člověk měl pocit, jakoby se natáčela velká činohra. Je to absolutní ukázka slovesného rozhlasového umění. Viděli jsme, že Josef je unavený, a přemýšleli jsme o tom, že bychom přerušili Starý zákon a natočili Nový, aby tady byl, a pak se zase vrátili ke Starému. Jenže ta nemoc nás předběhla. Není člověk, který by byl práv v tom pokračovat.*“ HALAS, Jan. Neměl jsem ambice pokračovat v otcově díle. In *Katolický týdeník*, 23/2005.

*proti tomu i tím, že se ty rozdíly přece nedají na běžných přijímačích odlišit. Melčova odpověď byla: 'Jde o Boží věc, a ta musí být absolutně dokonalá, však jednou ty rozdíly všichni na dokonalejších mašinkách uslyší, má-li technika taky k něčemu důležitému být!'*⁶¹⁰

Podle původního plánu měl Melč natočit kompletní četbu *Starého* i *Nového zákona*, režisérova smrt práci přerušila zhruba ve třetině *Starého zákona*. Torzo cyklu přesto tvoří vůbec nejrozsáhlejší dílo v historii československé slovesné rozhlasové produkce. Melčova kariéra byla završena symbolicky uprostřed práce na režisérově životní látce.

⁶¹⁰ MATYS, Rudolf. „Jejich slovo bude učiněno větrem.“ In *Souvislosti*, 1/2009.

Zločin a trest

Geneze inscenace, dramaturgicko-režijní záměr a způsob dramatizace

Režisér Josef Melč zahájil nastudováním *Zločinu a trestu* dlouhodobou inscenační linii vlastních rozhlasových realizací románů Fjodora Michajloviče Dostojevského, z nichž dvě jsou součástí zkoumání této disertační práce. Rok po *Zločinu a trestu* natočil inscenaci *Idiota* (1982), na sklonku normalizace *Uražené a ponížené* (dramatizace Anna Smetanová, odpovědná redaktorka Dagmar Jaklová, 1989) a v devadesátých letech *Bratry Karamazovovy* (dramatizace Jan Strejček, dramaturgie Pavel Minks, 1998). V dramatizacích Dostojevského koncentruje Melč vlastní inscenační metodu naprostého soustředění na smysl textu, herecký výraz a s tím související interpretační výklad režiséra. Dramatizovanou četbu *Zločinu a trestu* pro vysílání připravila Literární redakce, nikoli Oddělení rozhlasových her jako v případě analyzovaných rozhlasových inscenací.

Melč koncipoval *Zločin a trest* do dvanácti přibližně půlhodinových dílů z překladu Jaroslava Huláka, odpovědnou redaktorkou byla Dagmar Jaklová.⁶¹¹ Scénář vytvořila Anna Smetanová, dlouholetá externí spolupracovnice Československého rozhlasu, dramatičtka zejména ruské klasiky.⁶¹² V jediném případě analyzovaných titulů zde nehovoříme o inscenaci, ale o dramatizované četbě. Zdánlivý žánrový nesoulad nahrazuje především výrazová, ale také formální strukturace, které ze *Zločinu a trestu* činí silně expresivní dramatický tvar. Členěním na dvanáct dílů nijak neztrácí na inscenační objektivitě a výrazové vrstevnatosti. Naopak, právě ve *Zločinu a trestu* buduje Melč vlastní režijní přístup k Dostojevského světu; ověřuje způsoby psychologizace postav, detailního snímání emočně vyhocených dialogů apod. V průběhu analýzy budu sledovat kompoziční výlučnost, jakou *Zločin a trest* v československé rozhlasové produkci dramatizované četby na pokračování zastupuje. Na analyzovaných ukázkách vysvětlím různé způsoby scénického řešení, jimiž Melč žánr vytváří; sledovat budu také odlišnosti herecké interpretace.

⁶¹¹ V pracovním scénáři je kromě Dagmar Jaklové uvedena také redaktorka Marie Kábrtové. Dagmar Jaklová však podotýká, že Kábrtová se na *Zločinu a trestu* dramaturgicky nepodílela, důvod uvedení jejího jména zůstává nejasný. Dagmar Jaklová, osobní korespondence s autorem.

⁶¹² Z dalších prací Anny Smetanové vynikají např. stereofonní úprava Gogolova *Tarase Bulby* (režie Alena Adamcová, 1983) nebo zmiňovaná dramatizovaná četba Dostojevského *Uražených a ponížených* (režie Josef Melč, 1989). Smetanová často spolupracovala s dramaturgyní Dagmar Jaklovou. Viz JAKLOVÁ, Dagmar. Anna Smetanová. *Svět rozhlasu*. 2014, č. 31, s. 67-68.

Nevýhodou analýzy je naprostá absence kritického materiálu. O dramatinu *Zločinu a trestu* dosud nebyla publikována žádná odborná studie, recenze či jiná reflexe, předkládaný text proto nabízí první podrobný rozbor tohoto Melčova díla. Výchozím materiálem analýzy je kromě samotného zvukového záznamu také digitalizovaná verze pracovního scénáře, která umožňuje lépe sledovat strukturní členění textu a metodu dramaturgicko-režijní výstavby scén.

Celková stopáž necelých šesti hodin poskytla rozsáhlý prostor pečlivě budovanému dramatickému oblouku, jehož narativ je soustředěn především okolo vypravěče jako klíčového hybatele děje. Anna Smetanová koncepcí vypravěče ozvláštnila narativní metodu četby, zároveň však také předurčila interpretační polohu postavy. Vypravěč zde získává výlučné postavení nejen z hlediska hierarchie postav, ale také s ohledem na další v této práci analyzované inscenace. Vypravěč má ve *Zločinu a trestu* několik funkcí – posouvá děj, komentuje jej, popisuje dřívější či současné události, atakuje ústřední postavu, vytváří její vnitřní hlas, buduje a ovlivňuje napětí i temporytmus, replikuje retrospektivní dialogy jiných postav mimo ústřední rámec děje. Typickým rysem vypravěče je hutnost projevu a emoční naléhavost – situace, které se v reálném čase děje odehrávají během několika vteřin, vypravěč detailně popisuje v dlouhých pasážích (např. okolnosti Raskolnikovova zločinu).

Jan Czech si v souvislosti s proměnami režijní koncepce vypravěče u Jiřího Horčičky všímá diverzifikace interpretačních poloh této postavy: „*Vypravěč v důsledku těchto nových funkcí, které v Horčičkových inscenacích plní, je více konkretizován, charakterizován, vystupuje nyní již jako osobnost s určitými vlastnostmi.*“⁶¹³ Na příkladu *Zločinu a trestu* lze prokázat, že režijní experimentování s vypravěčem se výrazně rozvíjí také u Josefa Melče. Právě zde vypravěč disponuje značným interpretačním potenciálem, jeho funkce jsou velmi variabilní; vypravěč vytváří výrazovou konvenci četby. Jan Lopatka poukazuje na skutečnost, že způsob hereckého pojetí vytváří jeden z klíčových atributů rozhlasové reprodukce literárního díla. Podle Lopatky jde ve zdařilých případech jen „*stěží přesně oddělit režie a interpreta.*“⁶¹⁴ Volba hereckých výrazových prostředků ve *Zločinu a trestu* se v žánru dramatinované četby zdá zvláště důležitá, jelikož tradiční interpretace četby zpravidla nevychází z expresivní stylizace, která je typická právě pro *Zločin a trest*.

⁶¹³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 132-133.

⁶¹⁴ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. I. [díl], Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 25.

Z hlediska dramatisace zachovává rozhlasová četba dramatictější rámec než ostatní v této práci analyzované inscenace. Ty se sice rovněž vyznačují dialogizací a strukturací epického textu do scénosledu, zvláště pro inscenace Jiřího Horčičky je ovšem typická častá manipulace s časoprostorovým rámcem a sémantické zapojování zvukové a hudební složky. V tomto smyslu se *Zločin a trest* opírá především o komorní interiérové dialogy, případně monology postav.

Struktura jednotlivých dílů četby ve scénáři nepodléhá dalšímu členění, text není explicitně rozdělen na konkrétní scény. Ke zvukovému odlišení dílčích scén sice dochází v rámci samotné rozhlasové realizace, scénář však tuto strukturaci nestanovuje. Pro orientaci v logické následnosti citovaných ukázek tedy zdůrazňuji význam poznámkového aparátu, v němž vždy odkazuji na konkrétní pasáže z jednotlivých dílů.

Původní, více než pětisetstránkový román, je v dramatisaci koncentrován do silně konfliktních situací, které rámuje komentáře vypravěče, jádrem jsou však dialogy postav. Ústřední téma příběhu je soustředěno do herecké akce, motivace postav se rozkrývají postupnou psychologizací a cizelováním charakterů. Dramatisace zachovává základ Dostojevského syžetu. Dramatický zlom – tedy vražda lichvářky – se odehraje nikoli jako vyvrcholení předchozí přípravy a psychologického vývoje hrdiny, nýbrž hned na začátku. V rozhlasové četbě dojde k vraždě ve druhém dílu, dalších deset dílů téma zločinu/viny rozvíjí. Zpětné reflektování Raskolnikovových pocitů a pohnutek patří ke klíčovým narativním postupům Dostojevského románu, Viktor Šklovskij této metodě vyprávění říká „*technika tajemství*“⁶¹⁵. Režisér Melč Dostojevského narativní hledisko zachovává, ozvláštňuje jej však expresivitou postav a především specifickou stylizací vypravěče.

Analytický postup

Dominantní a v mnoha ohledech nezvykle exponovaná postava vypravěče bude jedním z ústředních předmětů analýzy. Vedle vypravěče (Eduard Cupák) věnuji nejvyšší pozornost interpretaci hlavní postavy Raskolnikova, jehož ztvárnil Václav Postránecký. Kromě uvedených dvou postav pojednám v kratších analýzách také interpretaci některých vedlejších postav, například Porfirije Petroviče Rudolfa Hrušínského, Svidrigajlova Josefa Vinkláře či Marmeladova Josefa Somra. Zásadním hlediskem analýz přitom bude

⁶¹⁵ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003, s. 143.

nejen samotný způsob herecké interpretace, ale současně vztah hereckého projevu k režijní koncepci a dalším zvukovým složkám. Cílem kapitoly není pojednat každý díl *Zločinu a trestu* samostatně, jako spíše soustředit důraz na způsob zvukového ztvárnění celého díla, identifikovat klíčová inscenační řešení, zejména v kontextu herecké složky.

Výběr ukázek akcentuje linearitu rozsáhlého vyprávění. Každému dílu nebude věnován stejný analytický prostor, pozornost upřu především na jednotlivé dějové zvraty, zejména na interpretační dynamiku a vrstevnatost hereckého ztvárnění. Linearita analýzy umožňuje všimnout si promyšlené diferencovanosti režijního i hereckého nastudování, především pak podrobné psychologické profilace postav. Herecká pojetí se v průběhu rozhlasové četby dostávají do různých žánrových poloh. Zejména u ústřední role Raskolnikova proto sleduji celý dramatický oblouk postavy. Průběžné charakteristiky odhalí, jak se postava chová ve stěžejních situacích děje a jaký význam mají výrazové distinkce pro budování kompletního oblouku postavy.

Struktura Melčova *Zločinu a trestu* neumožňuje jednotlivé podkapitoly analýzy zcela jednoznačně uzavírat, jelikož především motivace postav a vývoj jejich hereckého ztvárnění dosahují výrazné dynamiky. S postupujícím dějem dochází také k výrazovým modifikacím vypravěče. Proměňuje se způsob kompozičního řešení, jednotlivé postavy se do příběhu vracejí s čím dál výraznější úlohou (Porfirij, Soňa), jiné už v ději nejsou (Marmeladov). Proto některé postavy analyzuji v různých interpretačních polohách opakovaně. Cílem lineárního postupu analýzy je tedy akcentovat dramatický oblouk syžetu a reflektovat dynamiku režijní koncepce.

Strukturální analýza *Zločinu a trestu*

Pro režijní tvorbu Josefa Melče je typická dominantní práce s herci na úkor ostatních zvukových složek. Melč až na výjimky záměrně neakcentuje prostorové ruchy, zvuky prostředí, takřka vůbec nepoužívá výraznější hudební kulisu, nepracuje s hudebními či zvukovými předěly, nemluvě o původní hudební stopě. Soustředěnost na řečené slovo⁶¹⁶ a obsah textu souvisí s duchovní podstatou Melčovy tvorby, která se vždy obracela k textům lyrickým, duchovním, psychologicky hutným, někdy dokonce spirituálním či náboženským.

⁶¹⁶ Melčova metoda tak může být extrémním příkladem teze Jana Czecha, který upozorňuje na to, že herecký projev by měl v hierarchické struktuře zvukových prostředků vždy získávat dominantní postavení. Viz CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 34.

Také ve *Zločinu a trestu* Melč v rámci zvukových složek pracuje takřka výhradně s hercem, hudbu používá pouze k zahájení a ukončení každého dílu, a to jen v krátkých intervalech několika řezavých smyčcových tónů. Absenci hudby nahrazuje častá přítomnost ticha, které režisér povyšuje na zásadní složku specifické sémantické hodnoty.⁶¹⁷ Melč ticho akcentuje nejen prostřednictvím temporytmického uspořádání, např. pro zpomalení děje či zastavení času, ale vede k promyšlenému zacházení s pauzou také herce. Záměrná pauza v hereckém projevu implikuje v rozhlase význam nevyřčeného slova,⁶¹⁸ smysl pauzy bývá ve zdůraznění emoce či napětí situace. Díky uváženému nakládání s tichem a pauzou získává ještě větší závažnost mluvené slovo. To bez ilustrativních zvukových či ruchových segmentů režisér obnažuje často v detailních záběrech, mnohdy do krajnosti dovedených scénách. Z hlediska kompozice Melč většinu četby strukturuje do komorního dialogu či monologu, davové scény nenacházíme vůbec.

Narativní koncepce

Způsob narace se v Melčově *Zločinu a trestu* proměňuje: primárním narativním prostředkem je vypravěč, který explikuje děj, pocity postav, prostředí; vyprávění se však odehrává také v dlouhých monolozích, jejich funkce slouží jednak k identifikaci postav a jejich místa v ději, ale i k odhalování souvislostí, dějových linií – např. dlouhý monolog Marmeladova či dopis Raskolnikovovy matky v prvním dílu. Melč pro vykreslení Raskolnikovových pohnutek využívá retrospektiv, které ukazují scény či dialogy, jež ovlivnily Raskolnikovovo vidění společnosti: scény ztvárňují reálné postavy (scéna krutého týrání kobyly, jehož byl Raskolnikov svědkem v dětství) nebo vypravěč (zhnusený dialog o lichvářce v krčmě). Raskolnikov často popisuje vlastní jednání, reflektuje své myšlenky, chyby, plány, emoce (především před a po vraždě lichvářky); hrdinovy pocity sděluje i vypravěč. Děj se posouvá plynulými stříhy, které prolíná ticho, příběh je koncentrován do semknuté dramatické jednoty. Přes delší stopáž vzbuzuje rozhlasová četba dojem osudového směřování, rytmického pohybu vpřed. Typickým rysem Melčovy režie je prohlubování emočně exponovaných scén, kdy vypravěč podrobně rozebírá každou distinkci

⁶¹⁷ Ivo Bláha hovoří o tichu jako o „nenahraditelném vyjadřovacím prostředku hluboké emotivní síly.“ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 5.

⁶¹⁸ Slovy Jiřího Horčičky: „Pauza je slovo, které nezní.“ In VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 51.

v Raskolnikovových pocitech. Dochází zde k časové sugesci – tok děje se zpomaluje a ulpívá na obnažení okamžitého rozpoložení postavy ve zlomovém okamžiku. Tyto scény navíc umocňuje vypravěčova exprese, kolísání tempa řeči, přechody intenzit (častý pološepot, zrychlené kadence), které zdůrazňují význam okamžiku.

Při klasifikaci zvukových složek, pomocí nichž režisér Melč *Zločin a trest* vytváří, identifikuji jako dominantní a nezastupitelnou složku mluveného slova, tedy hereckou složku, zásadní význam má také složka ticha. Melč zdůrazňuje dramatickou hutnost motivací a konfliktů postav, soustředí se na psychologický rozměr díla. Dramatická struktura inscenace spočívá v dialogické kompozici, která činí primárním zdrojem informací mluvené slovo (monolog či dialog postav), nikoli popisný princip předlohy: rozhlasový vypravěč se ujímá deskriptivní úlohy jen v nutných případech popisu nálad a stavů postav, málokdy komentuje prostor nebo časové ukotvení.

Funkce a herecká interpretace vypravěče

Až obsedantní důraz na řeč se u Melče nejvýrazněji projevuje v monologických scénách, kdy právě jediná herecká kreace podněcuje imaginaci posluchače a vytváří tak silové pole emocí a psychofyzických stavů postavy. Ve *Zločinu a trestu* je do monologických pasáží nejčastěji komponována postava Raskolnikova, ale také vypravěče. Pozoruhodné režijní řešení odhalujeme při analýze vypravěčových apelativních monologů, které přitom nesměřují k sobě samému, nýbrž k ostatním postavám, především k Raskolnikovovi. Melč proměnil úlohu vypravěče oproti obvyklé poloze narátora a průvodce dějem především tím, k jaké expresi a výrazové škále vede hereckého protagonistu Eduarda Cupáka. Vypravěč občas působí jako Raskolnikovův vnitřní hlas, trýzní jej agresivními výčitkami, jindy zase zpovzdálí komentuje Raskolnikovovy kroky. Jiné postavy než Raskolnikova vypravěč neatakuje, ani nepromlouvá jako jejich vnitřní hlas; emoce či pohnutky vedlejších postav nanejvýš komentuje, zpravidla ve vztahu k Raskolnikovovi či z jeho úhlu pohledu. V pozici Raskolnikovova vnitřního hlasu setrvává vypravěč v průběhu celé inscenace, běžně z něj vystupuje pouze v pasážích, v nichž krátce popisuje prostředí nebo situaci: někdy přistupuje k popisu v objektivní er-formě, jindy z pozice Raskolnikovova alter ega (především ve vypjatých scénách nebo psychologicky zvláště exponovaných obrazech).

Vypravěčovy promluvy určují temporytmus narace, zároveň však předznamenávají atmosféru, dramaticčnost situace, emoční stavy postav, jejich motivace či konflikt. Složitá

a vnitřně komplikovaná psychologická studie Raskolnikovovy psychiky by se v podání postavy samotné auditivně vytvářela obtížně, inscenace by patrně musela být zahlcena introspektivními obrazy, jež by narušily plynulost děje i herecké interpretace. Melč proto koncipuje osobnost Raskolnikova skrze Cupákova vypravěče. Metoda Cupákova pojetí vychází z dovedné interpretační balance mezi různými výrazovými polohami, které herec často prudce střídá, staví je do úmyslného kontrastu a zdůrazňuje tak Raskolnikovovu nervní rozervanost. Zásadní devízu Cupákova herectví v rozhlase odhalujeme v jeho schopnosti naprostého ovládnutí temporytmu a s tím souvisejícího frázování, které dokáže dle potřeby měnit. Změny temporytmu a hlasové intenzity lze z hlediska výrazových složek označit za příznačný motiv⁶¹⁹, který vždy evokuje zvláště vypjatou situaci děje. Cupák střídá rytmické figury především podle toho, zda právě interpretuje objektivní pasáže vypravěče nebo naopak repliky výbušného Raskolnikova. Výrazová škála v těchto případech přechází z tlumeného komentáře do prudkého crescenda.

Úvod četby slouží jako dějová expozice, ale také ukotvuje inscenační konvenci: subjektivizaci Raskolnikovova pohledu na situaci – jeho hledisko vypravěč explikuje hned v prvních záběrech. Činí tak především zabarvením hlasu a způsobem intonování:

*Vypravěč Šťastně proklouzl po schodech || – bytná ho nespátřila. || Byl u ní po krk zadlužen a bál se jí přijít na oči. || Nebylo to však z bázně, || spíše naopak. || Žádná bytná mu nemohla nahnat strach. || Ale má postávat na schodech, poslouchat ty její třesky plesky, po kterých mu nic není, || **vykrucovat se**, || **smlouvat** || a **lhát**?⁶²⁰*

Cupák v úvodním vypravěčově monologu zpočátku zachovává vypravěčskou distanci, jeho dikce pouze naznačuje emoce postavy, spíše však popisuje fakta. Postupně ovšem rychle zvyšuje tempo monologu, tónbr získává expresivnější zabarvení. Závěrečná slova akcentuje Cupák v rozechvělém šepotu, silně emočně exponované poloze; odděluje slova sémantickými pauzami – zdůrazňují zúčastněnost vypravěče na Raskolnikovových pocitech, ztotožňují tedy od první scény vypravěče s hlavní postavou. Tento princip ještě umocní plynulé prolnutí Raskolnikovova monologu, který naváže ihned po vypravěčově textu. Hned v úvodní scéně přitom Raskolnikov pronáší jednu z určujících otázek Dostojevského díla: „Čeho se lidé

⁶¹⁹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 125.

⁶²⁰ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. I. díl, s. 2.

nejvíc bojí?“ Tematizace strachu je v rámci rozhlasové četby režijně rozvíjena právě prostřednictvím postavy Raskolnikova.

Raskolnikov *Ne! /uchechtne se/ Chci se pustit do tak velké věci || a bojím se pitomostí... || Zajímavé... Čeho se lidé nejvíc bojí? || Nového, || nového kroku... nového slova... || Tolik je v moci člověka a nenatáhne ruku ze zbabělosti... || Žvaním... žvaním... || Pro samé žvanění nic nedělám... || Nebo naopak? Nic nedělám, proto žvaním. || /náhle/ Ale teď tam přece jdu! Proč? || Copak jsem toho schopen? || Myslím to vážně? || ...Ne, ne... || ani trochu... || To jen tak laškuj se svou fantazií... || jen si pohrávám...⁶²¹*

Filozofické roviny Raskolnikovových běsů zobrazuje Václav Postránecký v silně emotivní niternosti, v níž se pohybuje po dobu celé četby. Tenze postavy často zachycuje dechovou frekvencí a doprovodnými deskriptivními výrazy (např. expirace), které evokují psychickou labilitu. V uvedené ukázce, která je prvním výstupem Raskolnikova v celé četbě, Postránecký inklinuje k silně expresivní stylizaci postavy. Repliky stylizuje do sugestivní dechově exponované polohy. Otřásající se dikce naznačuje prudké napětí, senzitivnost postavy. Raskolnikovova řeč je plná deformací, prudkých kolísání v temporytmu, intonacích i modulacích. Postránecký využívá řečových gest, zabarvuje detaily artikulace do výrazového ozvláštňení. Větný přízvuk akcentuje na posledních slovech, zdůrazňuje tak význam slov, jimiž zároveň atakuje vlastní motivace, odůvodňuje a reflektuje své pohnutky. Časté pauzy zmnožují sémantiku slov ve vztahu k interpretaci, jelikož herec přehnaně vyznačuje interpunkci. Tím dosahuje dojmu rytmické roztříštěnosti, která symbolizuje stav postavy. Sebereflexe pocitů naznačuje již od úvodní scény extrémně vyhrocený psychologický rámec, v němž se Postráneckého Raskolnikov bude pohybovat. Významový vztah dvou po sobě následujících replik, vypravěčovy a Raskolnikovovy, vytváří nosný výrazově-sémantický kontrapunkt, který tyto postavy provází jako klíčové kompoziční řešení.

Melčova metoda zdvojení postavy a stylizace vypravěče se naprosto liší od režisérova postupu v četbě *Uražených a ponížených*, kde vypravěč jako samostatná postava zcela chybí, nahrazuje ji narativní funkce ústřední postavy Váni (Jan Hartl). V *Oblomovovi* Melč vypravěče používá (Jiří Adamíra), jeho funkce však spočívá pouze ve faktických objektivních

⁶²¹ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. I. díl, s. 2.

komentářích, má spíše symbolický a epizující charakter, není výrazově stylizován jako v případě *Zločinu a trestu*.

Melč obsadil Postráneckého částečně proti typu, herec obdobné role nevytvářel příliš často ani v rozhlase, ani v divadle. Postráneckého živočišnost a emotivnost přitom komplikovanému hereckému partu vyhovují. Postránecký zachycuje Raskolnikovovu křehkost ve tklivých lyrizujících detailech (často v impresivních pasážích: např. scény se Soňou Marmeladovou). Melč ve své režijní koncepci usiluje o znázornění nestability, rozpolcenosti postavy Raskolnikova – proto Postránecký ve své interpretaci prudce střídá agresivní výpady s lyrickou melancholií.

Vypravěčovy expresivní výrazové figury nejsou jedinou polohou této postavy. Dozvídáme se díky němu také o fyzických vlastnostech, názorech, rodinné či majetkové situaci Raskolnikova. Tento způsob charakterizace ostatně rozvíjí další narativní postupy: typickým způsobem rozvíjení motivů je monolog, v němž postava prozrazuje informace o svém životě a zároveň sebe samu výrazově identifikuje, konstituuje svou pozici v hierarchii postav. Takto se v prvním dílu do příběhu dostává postava titulárního rady Marmeladova (Josef Somr) nebo Raskolnikovovy matky (Dana Medřická), později například Svidrigajlov (Josef Vinklář).

Herecká interpretace vedlejších postav

Josef Somr interpretuje zkrachovalého, sebelítostivého Marmeladova v nuancovaných výrazových polohách. Zdůrazňuje charakteristiku prostopášné požívačnosti, sklon k alkoholismu a nemajetnou bídu postavy. Počáteční výřečnost, žoviálně rytmičovaný bodrý tón postupně nahrazuje lkavý, přeexponovaný nářek nad vlastním osudem.

Marmeladov /má v hlavě, ale hovoří hbitě, jen se chvílemi plete a zakoktává/
Nebudete mít za zlé, vážený pane, jestliže vás ve vší počestnosti oslovím? ||
Marmeladov je moje jméno, || titulární rada. || Také úředník?

Raskolnikov *Ne, student...*

Marmeladov [před samotnou replikou rozjařeně protáhne citoslovce á⁶²²] *Studovaný člověk, || hned jsem to poznal. || [falešná světáckost] Zkušenost, pane, ||*

⁶²² Není ve scénáři značeno.

*dlouholetá zkušenost. || Dovolíte? [přehnané heknutí naznačuje, že si přisedne k Raskolnikovovi] || Vážený pane, chudoba není neřest... || ani pití není ctnost, to je nasnadě. || Ale **bída, bída** je prosím neřest. || Za bídu dokonce nevyhánějí z lidské společnosti holí, ale vymetají koštětem. [zasměje se] || Protože máje bídu, jsem první ochoten sám sebe urážet. || Proto si rád přihnu. || Vy myslíte, vážený pane, že mě nebolí srdce, že se tady potloukám? || Vy myslíte, že jsem netrpěl, když pan Lebezjatnikov vlastnoručně ztloukl mou paní a já ležel zpitý do němoty. [zasměje se – veselost skrývá trpké ponížení] || Promiňte, || stalo se vám někdy, || že jste beznadějně || prosil o půjčku?⁶²³*

Somrovy naddimenzované úsměšky, protahování slov, důrazy v intonacích, zveličování vytvářejí během jediné scény detailní profil Marmeladova v několika perspektivách. Herec ostře moduluje jednotlivá slova, odsekává logické větné celky, především v závěrečné části monologu krátkými pauzami odděluje také některá slova; ztvárňuje Marmeladovovu usilovnou snahu o vlastní pozitivní obraz před Raskolnikovem. Slova „*bída, bída*“ vymezi zvýšením hlasu, zvoláním slov symbolicky odkazuje na svůj osud, pokouší se tak v Raskolnikovovi vzbudit lítost. Marmeladovův následující šestiminutový monolog zaujímá tři strany scénáře⁶²⁴, v nichž Marmeladov vypráví o svém životě, chlubí se, lituje. Následně přechází do podobně přeexponované polohy plačtivého nářku:

Marmeladov *Řekněte, kdopak se slituje* || [začne slova provázet vzlykáním, hlas se rozechvívá v naznačovaném pláči] *nad takovým člověkem jako já?* || */zaječí/ Litovat! Ne, ne, mne není proč litovat! Mně je třeba ukřižovat!* || *Ale ukřižuj, soudce, a ukřižovaného polituj! A slituje se nad námi ten, co se slitoval nad všemi a řekne té dceři, která se pro cizí dítky a zlou, souchotinářskou macechu obětovala. Odpouštějí se ti hříchové mnozí za to, žes milovala mnoho. A řekne: Vstupte opilí, vstupte hanební! Přijímám vás, protože žádný z vás se nepokládal za hodna... A rozevře náruč a my padneme do prachu a všechno pochopíme...*⁶²⁵

⁶²³ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. I. díl, s. 6-7.

⁶²⁴ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. I. díl, s. 7-10.

⁶²⁵ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. I. díl, s. 10.

Somrovu dikci zde oproti předchozí citaci značně deformuje únava, kterou herec do hlasu vkládá, aby tak autentizoval Marmeladovovu opilost, jež se postupem času na jeho řeči čím dál více projevuje. Klesá hlasem na konci vět, jako by ztrácel schopnost dokončovat myšlenky, vzápětí však hystericky exponuje výšku hlasu do vybraných slov („*litovat*“, „*ukřižovat*“), aby zdůraznil jejich význam v nesouvislém blábolení. Somr repliky rytmizuje do přehnaných figur: od slova „*Litovat!*“ artikuluje s nasazením jako při odříkávání modlitby – výrazový efekt poukazuje na Marmeladovovy zjitřené city. V této pasáži Somr text člení do dlouhé rytmické jednoty, krátké pauzy slouží pouze k nádechům, další vlně slov. Tok řeči má smysl bolestného sebezpriznávání, sebeobžaloby, ale také sebelítosti. Somr ukazuje rozpornost postavy v detailní kresbě, používá množství hezitačních zvuků, přeryvů, deformací, gestiky v intonacích, jež akcentuje v rozkolísaném, nestejném rytmu a nepravidelných změnách tempa.

Marmeladov nařiká nad vlastní situací, okázale lituje dceru i ženu, které s ním bídu sdílí, přitom obě, zejména dceru Soňu, finančně využívá. Dostojevskij také u Marmeladova, podobně jako to uvidíme u Raskolnikova, rozvíjí témata sebeobětování a oddanosti. Ženské postavy se vystavují ponížení za cenu, aby mohly vydělané peníze dát otci (Soňa) či bratrovi/synovi (sestra a matka Raskolnikova). Postava Marmeladova má symbolický charakter: prokazuje, že po tragicky pokořeném, prostopášném otci může zůstat dcera ztělesňující dobrotu, pokoru, obětování. Tento motiv rozvíjí Marmeladovova dcera Soňa (Klára Jerneková), která však na scénu přichází až později.

Tak jako Somrův Marmeladov svým dlouhým výstupem otevřel řadu témat a novou dějovou linii, dozvídáme se na konci prvního dílu v podobně zhutněné, avšak výrazově i kompozičně zcela odlišné formě množství podrobností o životě Raskolnikova. Dana Medřická jako Raskolnikovova matka čte vlastní dopis synovi v maximálně civilním výrazu, pomalém tempu. Medřické tébr má silně lyrické zabarvení, odhaluje smutek, pokoru, oddanost a obětavost matky. Sděluje synovi informace o jeho sestře, její chystané svatbě a plánované návštěvě Petrohradu. Text však obsahuje také řadu důležitých informací o Raskolnikovově minulosti: zejména finanční situaci – matka s dcerou mu posílají vlastní těžce ušetřené peníze, živí jej. Sebeobětování pro syna symbolizuje útrpnou, láskyplnou melancholii interpretace Dany Medřické, která zdaleka nenabízí tak stylizované expresivní polohy jako postava Raskolnikova; totéž platí pro sestru Duňu (Gabriela Vránová). Distinkce v herecké interpretaci podmiňuje výrazná diverzifikace postav: lyrické postavy (Raskolnikovova matka, sestra Duňa, Soňa) stojí v kontrapozici s tragicky rozervaným

Raskolnikovem, stylizovaným vypravěčem, ale také postavami Svidrigajlova (Josef Vinklář) nebo Porfirije (Rudolf Hrušínský). Vedle těchto ostře profilovaných postav v příběhu vystupuje řada vedlejších postav, jejichž výrazová individualizace rovněž přispívá k rozmanitosti a odlišení charakterů: hovořím především o uhlazeném, hlasově komorním Lužinovi Vladimíra Ráže, hlubokém tónu Jirího Adamíry jako Zametova, naivně bezelstném a výrazově civilním Razumichinovi Jaroslava Satoranského či charakteristicky modulovaném hlasu Jana Přeučila v roli lékaře Zosimova.

Druhý díl začíná dlouhým monologem Raskolnikova, v němž reaguje na matčin dopis. Struktura monologu je vystavěna na opakování řečnických otázek, vysmívání sobě samému, tematizaci obětování matky a sestry v jeho prospěch. Postránecký postavu vytváří v patologicky sugestivních konturách. Jeho řeč je plná deformativních dechových a intonačních vzruchů, odhaluje fyziologii hlasu, četné detaily gest šíleného smíchu, zajíkání, vzteklé zneuznanosti i krutého sarkasmu. Obraz rozpolceného Raskolnikova, jehož matčina a sestřina obětavá péče sice živí, ale zároveň jej ponižuje a trýzní, vytváří Postránecký v introspekci. Jeho pocity však jindy vyjadřuje vypravěč, například když Raskolnikov přemítá nad vraždou lichvářky, u níž má dlouhodobé zástavy, a doslechl se o její nesmlouvavé lakotě a cynismu. Raskolnikovovy pocity hnusu a odporu k lichvářce sděluje vypravěč, stejně jako postupné úvahy o možnostech vraždy.

Scéna vraždy

Klíčová situace příběhu, vražda lichvářky (Jiřina Štěpničková) a její sestry Lizavety (Radka Fidlerová), zásadně mění motivace většiny postav. Zatímco do scény vraždy jednaly postavy individualizovaně v rámci dílčích motivací (byť většina z nich se vztahovala k Raskolnikovovi), po vraždě již veškeré jednání postav směřuje výhradně k prohlubování Raskolnikovovy psychologie.⁶²⁶ Scéna vraždy zároveň ideálně dokládá způsob Cupákovy interpretace vypravěče. Melč snímá Cupáka v detailní blízkosti, celá scéna je vysoce intimní, odhaluje každý nádech i jemné přesuny hlasového zabarvení. Cupák kumuluje Raskolnikovův duševní stav do zrychlených replik, prudce sugeruje jeho emoční zvraty, nejistoty, ale i odhodlání. Nenadále přechází z ostré dikce k pološepotu i šepotu, napíná tón

⁶²⁶ Srov. s tezí Jaroslava Vostrého: „*Postava je v textu charakterizována přímo vlastními nebo cizími výroky.*“ VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972. Dramaturgie v praxi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1996, s. 185.

k plastické sugestivitě odhalených motivací. Vysoká stylizace přitom u Cupáka nesouvisí s nadužíváním výrazových prostředků, spíše vyvolává autentický dojem Raskolnikovovy zadržované prchlivosti.

V situaci, kdy interpretace dochází do kulminačního bodu exprese, Cupák pozvolna povoluje intenzitu výrazu a uklidňuje tempo kadencí. Jeho sytý sonorní tónbr vyniká i v polohách maximálně ztišených, přesná artikulace zvyšuje přesvědčivost zobrazených stavů. Kolísavé stupnice hlasové intenzity směřuje Cupák k expresivním polohám, dovedně přitom nakládá s dechovou frekvencí, kterou často obnažuje v detailech a běžně ji redukuje do obtížných dlouhých promluv v jediném nadechnutí. Důraznějšího větňého přízvuku si všimneme spíše na konci kratších replik, ve kterých Cupák frázuje často v enormně rychlých kadencích. Melodiku tónbru herec využívá pro poodhalování podtextů, právě skrze postavu vypravěče nalézáme nejvíce informací o duševním, ale i fyzickém rozpoložení Raskolnikova. Když ve vzdáleném dialogu zazní od Nastasji (Karolina Slunéčková), že bude už sedm hodin, reaguje na tuto informaci nikoli Raskolnikov, ale vypravěč:

Žena /z dálky/ Hej, Nastasjo, kolik je hodin?

Nastasja /také vzdálena/ Dávno už jde na sedmou!

Vypravěč [přiškrceně zašeptá] Na sedmou?... Najednou vyskočí nadobro procitlý, jako by ho kdosi strhl z divanu. Jak mohl od včerejška spát a nic si nepřipravit? Jeho ospalost a otupělost vystřídá horečný a trochu zmatený spěch. Srdce mu buší tak, že se mu svírá dech.⁶²⁷

Cupák pronáší repliky v nervózním, horečném tempu, zachycuje zběsilé tempo Raskolnikovova pohybu, znepokojení z nedostatku času. Autenticita popisovaných stavů nevychází jen z explicitně vyřčených informací, ale především z výrazového zabarvení a artikulační sugestivity Cupákova vypravěče. Když popisuje Raskolnikovovu cestu k lichvářce, dramatizuje Cupák situaci hlasovým nasazením. Nejdříve začíná poklidným, avšak vnitřně napjatým tónbrem:

Vypravěč Po ulicích jde zvolna, důstojně, musí být co nejméně nápadný.

⁶²⁷ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. II. díl, s. 8.

Vzápětí však okamžitě přechází do zrychlené kadence, nervózního rozčilení a pokračuje:

Vypravěč *Vtom si vzpomene na svůj klobouk. [zasyčí] K sakru! Včera měl peníze
a zapomněl si obstarat čepici!*

Intenzivní naléhavost několika slov vyvolává dojem paniky, obav a nejistoty; Raskolnikovovy pochybnosti vnímáme ještě dříve, než jej samotného při činu spatřujeme. Cupákovy přechody do zúčastněného pološepotu naznačují blízkost, v jaké se ocitáme vůči Raskolnikovovu uvažování a psychice. Vzápětí Cupák tempo tříští během dvou vět, které rozděluje na tři nestejně artikulované části. Nejdříve opět pomalu zklidňuje větou:

Vypravěč *Kdesi odbíjejí hodiny.*

Následně dynamizuje bolestným zaúpěním:

Vypravěč *Jeden úder.*

Posléze dodává vystrašeným záchvěvem hlasu:

Vypravěč *Už je půl osmé? To není možné, jdou napřed!*⁶²⁸

Schopnost na malé ploše cizelovat konkrétní emoční odstíny dokládá technickou virtuozitu, s níž herec výrazově balancuje v nesnadných, emočně naléhavých scénách. Vyvolává však i lyrické obrazy, zejména při drásavých otázkách o oprávněnosti Raskolnikovova činu a morálních právech člověka. Znakový potenciál emočního výrazu přitom souvisí s odkazovou funkcí hercovy interpretace.⁶²⁹ Když Cupák v pološepotu artikuluje slova „*už je půl osmé? To není možné, jdou napřed*“, zřetelně odkazuje k časové tísní a Raskolnikovovu stresu. Znakový kód je v tomto případě obsažen v intonaci a poloze hlasové intenzity – pološepotu.

⁶²⁸ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. II. díl, s. 10.

⁶²⁹ Viz VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 130.

Díky zapojení vypravěče se scéna vraždy odehrává v naznačené, ale o to silnější obraznosti. Samotný čin – úder sekýrou – není zvukově znázorněn, působivost scény však nahrazuje vypravěčův popis. Prostřednictvím vypravěče sledujeme Raskolnikovovo jednání krok za krokem, dochází zde k maximálně detailnímu sdělování časové následnosti. Přestože vypravěč popisuje aktuální dění v plné dynamice, hovoří z prostorového nadhledu. Posluchač proto získává dojem voyeuristického sledování Raskolnikova. Sugesci Raskolnikovova pohybu, hrozící nebezpečí z odhalení či chyby vnímáme ve vysoké aktivizaci – Melč jí dosahuje vypravěčovou expresí, podrobností popisu, ale především právě akcentem na časovou bezprostřednost. Melč vypravěče snímá v naprostém tichu, Cupák ještě zvyšuje působivost scény šepotem, zrychleným frázováním. Prostorová orientace u Melče nemusí být komponována do zvukové kulisy, efektů, autentizujících ruchů; dramatickosti je pojednána ve vysokém temporytmu herecké akce. Samotná herecká složka zde nahrazuje nabízející se výraznější akcentaci zvukového řešení prostoru. Navzdory tomuto komornějšímu realizačnímu rámci dosahuje scéna vysoké míry plasticity a autenticity.

Jako dominantu Cupákova výkonu stanovují vztah výrazových složek intenzity hlasu a intonační škály, jimiž herec ovlivňuje zejména dynamiku četby, atmosféru, naléhavost situací a také fyziologickou bezprostřednost, která klíčovým způsobem působí na vnímání posluchače. Sémantické hodnoty výrazových prostředků odhalujeme u Cupáka právě při významovém vytváření emocí hlasovou intenzitou. Když Cupák přechází k šepotu, automaticky tímto přechodem demonstruje zvýšení napětí. Proměnlivý temporytmus projevu souvisí s neustálou výrazovou organičností postavy. Způsob využití jednotlivých složek hereckého výkonu se neustále proměňuje, stejně jako jejich vzájemné působení a funkce. Jednotlivé výrazové složky pochopitelně stojí v těsné blízkosti, jedna podmiňuje a předurčuje druhou. Cupákův hluboký tón specifického zabarvení a melodie ovládá kolísavou škálu intenzit i modulací. Hlasové či dechové valéry nejsou u Cupáka přexponované, herec i nejnáročnější polohy akcentuje sebejistě v jemně diferencovaných výrazech. Obsazením Cupáka dosáhl Melč požadované výrazové suverenity, ale také schopnosti herecké duality interpretace: Vypravěč na jednu stranu proniká do Raskolnikovova nitra a zpřítomňuje jeho stavy, na druhou stranu z nich vystupuje, nepodléhá jim dlouhodobě jako samotná postava. Cupák tuto dvojí interpretaci dokázal výrazově obsáhnout zejména díky technické preciznosti a schopnosti variability tónových i modulačních odstínů.

Melč vedle sebe promyšleně klade odlišné koncepce postav i jejich interpretačního řešení. Zatímco Eduard Cupák jako vypravěč ilustruje Raskolnikovův stav deskriptivním

detailním rozbořením jeho pohnutek i nálad, Václav Postránecký jako Raskolnikov totožný stav vytváří přímo. Inscenační realizace konvenuje myšlence Radegasta Parolka, který v souvislosti s Dostojevským mluví nikoli o vnitřním monologu postav, nýbrž o vnitřním dialogu: „*Dostojevskij jde však ještě dál než Tolstoj a mění vnitřní monolog ve vnitřní dialog. Jeho rozdvojení hrdinové se ve své duši ustavičně hádají sami se sebou, sami sebe usvědčují z různých kasuistik a pak, k dovršení složitosti, jednají v rozhodné chvíli proti své vůli, docela jinak, než původně zamýšleli.*“⁶³⁰ Melč jako by Parolkova slova reflektoval v pojetí duálního vztahu vypravěč – Raskolnikov. Dvojitý monolog či zdvojení emoční sugestivity výrazu vytváří princip dvojího akcentu Raskolnikovovy psychologie a tím koncipuje zásadní, neobvyklou interpretační ambivalenci jedné postavy interpretované dvěma herci.

Rozdíl v pojetí postav souvisí rovněž s naturelními dispozicemi protagonistů. Postráneckého Raskolnikov mnohem více vychází z hlasové gestiky a mimiky, využívá je k obnažení duševního stavu a živočišných pudových vlastností postavy. Melč vede Postráneckého k výbušným, mnohdy drásavým obrazům, duševní bolesti deformovanému tónu. Režisér přitom postavě zachovává zásadní filozofický rozměr polemiky o hodnotách života. Fixované deformace, k nimž se Postránecký obrací ve zvláště vypjatých scénách, souvisí také s intonačním kolísáním a nestejnou dikcí či artikulací. Fyziologická bezprostřednost postavy vychází právě z proměnlivého způsobu výrazového ztvárnění. Koreponduje přitom s tezí Přemysla Ruta, jenž upozorňuje na schopnost rozhlasového herectví „*být v hlase celý, tj. i s výrazem tváře, s gestem a řečí těla.*“⁶³¹ Cupákův vypravěč je v kontrastu s Postráneckého Raskolnikovem založen především na modifikacích intenzity hlasu, hlubokém tónu a intonační variabilitě.

Etické a morální aspekty románu, potažmo postav pronikají také do interpretace rozhlasové dramatisace. Melč traktuje individualistickou linii Dostojevského díla akcentací Raskolnikovovy psychologie. Jeho zvrácená idea o souboji silného a slabého jedince je herecky vykreslována v emočně exponovaných scénách. Patologie jednání prosvítá zejména ve scénách nejvyššího nervového vypětí, kdy Postránecký zrychleným frázováním a neustále ztišeným hlasem hovoří jakoby v polosnu. Snové expozice soustředí ještě vyšší pozornost na pudové pohnutky, začarovaný kruh obav a strachu, které pronásledují Raskolnikovovu mysl. Dominantou hereckého výkonu Václava Postráneckého v roli Raskolnikova jsou modulační polohy tónu, pomocí nichž Postránecký vytváří vnitřně komplikovaný obraz

⁶³⁰ PAROLEK, Radegast. *F. M. Dostojevskij*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1964, s. 83.

⁶³¹ RUT, Přemysl. *Pro rozhlas /i proti němu/*. 1. vyd. Praha: Brkola a NAMU, 2010, s. 328.

postavy. Témbrové odchylky, jichž se herec dopouští ve zvláště expresivních scénách, často provází prudké zajíkání, přechody od hrubého tónu do vysoké fistule, doplňované občasnými hezitačními zvuky a zvýšenou dechovou frekvencí.

Herecké a režijní pojetí postav

Od třetího dílu se rytmus vyprávění zvolňuje, okamžitou expresivitu střídá postupné zesilování tlaku na Raskolnikova, jehož stíhají výčitky svědomí, nejistota, podezřívavost. Vnitřní běsy ukazuje Postránecký v sugestivních introspekcích, kratších monologických pasážích, v nichž přemítá o dokonalosti provedení vražd a zahlazení stop. Zvláště nervózní je Raskolnikov ze Zametova, jemuž Jiří Adamíra vkládá poklidnou vědoucnost, ostražitost. Ve dnech následujících bezprostředně po vraždě propadá Raskolnikov do stavů blouznění – ve snech se mu zjevuje hrůza vykonaného činu, pochybnosti:

Raskolnikov Pro-bo-ha, || už je světlo. || Stopy! || Nezůstaly na mne někde stopy? || Tady, || [detail pulzujícího dechu] na záložce nohavic je trochu krve! || Na třepení! || Odříznout. || Ty věci! || Mám je pořád po kapsách! || Ihned se musí ukrýt. || Tady v koutě dole je díra, v tapetě! || [šílený, rozechvěle šťastný smích] Věšlo se to tam. || Všechno musí zmizet, || měšec taky. || Bože můj, co se to se mnou děje? || Copak to je nějaká skrýš. || Mozek mi úplně vynechává /strašná únava/.⁶³²

Postránecký zde v citových explozích obnažuje bytostný strach postavy. Jeho hlas se pohybuje na široké škále exprese – mluví v extatickém pološepotu, přitom ve vysoké hlasitosti a frekvenci. Prudce dýchá, deformuje hlásky násilně prodlužovaným rozechvěním, frázuje po slabikách – např. „Pro-bo-ha“. Člení věty na velmi krátké úseky, pauzou odděluje jednotlivě vyřazená slova, každé slovo je pečlivě akcentováno. Postráneckého interpretace vyvolává plastický obraz psychopatického mučedníka. Konflikt vyznívá o to silněji, že mluvené slovo rámuje pouze ticho. Zvuková askeze umožňuje soustředit veškerou pozornost na jednání postav, slovo je výhradní dominantou struktury zvukových složek.

Postupně rozvíjená psychologizace Raskolnikova je dostředivým kompozičním elementem četby. Postavy jednájí ve vztahu k Raskolnikovovi, vymezují se vůči němu, jejich

⁶³² *Zločin a trest* [pracovní scénář]. III. díl, s. 2.

pozice ve struktuře příběhu se vždy orientují směrem k centrální postavě. Tuto hypotézu dokládají dílčí motivy (příjezd matky a sestry do Petrohradu, konflikt s Lužinem, záchrana Marmeladova), jež k hlavní postavě vždy směřují a ukazují ji z různých úhlů pohledu. Kulminace Raskolnikovových emočních vzepětí v průběhu děje symbolizují především tři postavy, které na scénu přicházejí postupně v době, kdy už je Raskolnikov vrahem. Jde o postavy Soni Marmeladové, vyšetřujícího soudce Porfirije Petroviče a Svidrigajlova.

Herecké pojetí postavy Svidrigajlova v interpretaci Josefa Vinkláře vyniká především dikcí a kadencí replik. Vinklář charakterizuje Svidrigajlovovu démoničnost odměřeným klidem, protáhlejšími vokály a emoční otažitostí, jíž se liší nejen od Raskolnikova, ale také od Lužina či Marmeladova. Postava Svidrigajlova obnáší řadu symbolických aspektů, které odkazují na tematické ukotvení předlohy. Symbolizuje zlo i nenaplněné touhy po mravní nápravě. Není přitom jasné, nakolik Svidrigajlov o vlastní duchovní procitnutí opravdu usiluje; jeho okázalost, nebezpečná manipulativnost a lstivost ukazují zvrácené životní hodnoty; z jiných replik se dovídáme o jeho násilnické minulosti, dokonce o údajné vraždě. Vinklář interpretuje tajemné pozadí postavy v řečové suverenitě a pevné dikci, která zpravidla neklesá do silnějších expresí. Ocítá se v nich až v dialogu s Duňou a s Raskolnikovem v jedenáctém dílu, když Duňu žádá, aby s ním odjela z Petrohradu. Duňa jej odmítá a Svidrigajlov na konci předposledního dílu páchá sebevraždu.⁶³³ Z interpretačního hlediska je Vinklářův Svidrigajlov blíže Hrušínského Porfirijovi či Adamírovu Zametovovi než Raskolnikovovi. Tyto herce spojuje umírněnost výrazu, kultivovaný přednes, civilnější stylizace a důraz na témbrové provedení postavy bez podstatnějších emočních detailů. Působí spíše jako individualizované obrazy lidského typu než emočně profilované osobnosti (Svidrigajlov tyto polohy částečně nalézá ve zmiňovaném jedenáctém dílu).

Rudolf Hrušínský vymezuje postavu vyšetřujícího soudce Porfirije Petroviče vůči ostatním postavám specifickou výrazovou strohostí. Zatímco Raskolnikova a vypravěče akcentuje režisér Melč jako silně expresivní, stylizované postavy plné vnitřních zvrátů a emočních výkyvů, Hrušínského Porfirij vystupuje zcela civilně. Minimalistickým výrazem kontrastuje s Postráneckého nervním Raskolnikovem, své postavě vkládá vědoucí žoviálnost. Při výsleších si s Raskolnikovem pohrává, sugeruje mu myšlenky či jednání, jichž se ani nedopustil, atakuje jeho pozornost. Hrušínský svůj témbur pečlivě moduluje do klidného, oduševnělého výrazu, civilní projev doprovází výsměšnými poznámkami

⁶³³ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. XI. díl, s. 18.

řečenými přesvědčivou dikcí. Kompozičně pozoruhodná je scéna výslechu z osmého dílu, kdy Porfirij vyslýchá Raskolnikova metodou nenápadného nátlaku, jenž má vést k prozrazení viny. Dialog postav narušují Porfirijovy dezinformace, na něž vnitřním hlasem nereaguje Raskolnikov, nýbrž Cupákův vypravěč. Kromě dvojí subjektivizace Raskolnikova navíc do dialogu vstupuje Razumichin, Raskolnikovův přítel, který se jej zastává. Ačkoli je tedy scéna důležitá jako rozhovor vyšetřujícího soudce a vraha, slyšíme v plynulých replikách hlasy čtyř postav, přičemž v nejvyšší expresi se z hlediska scénických řešení neobvykle pohybuje především vypravěč:

Raskolnikov *Nebyl jsem docela zdrav.*

Porfirij *A pořád jste ještě, tuším, bledý?*

Raskolnikov *Vůbec nejsem bledý.*

Vypravěč *Ve vzteku se podřeknu, bleskne mu hlavou. [zmučeně zaúpí] Tak proč mě trápí?*

Razumichin *Do včerejška blouznil a včera se někde potloukal v úplném pomatení smyslů.*

Porfirij *Opravdu v úplném pomatení smyslů?*

Raskolnikov *Nesmysl! Hrozně mě včera otrávil, utekl jsem jim. Tak co, pane Zametove, /vyzývá/ mluvil jsem včera rozumně, nebo ne?*

Zametov *Podle mne naprosto rozumně, jen jste byl příliš přecitlivělý.*

Razumichin *Nepočínal si u toho úředníka jako šílený? Všechno, co měl, dal vdově na pohřeb!*

Raskolnikov *A co když jsem někde našel poklad? Už nás máte asi dost, Porfiriji Petroviči, vidíte?*

Porfirij *Ale co vás nemá, naopak. Ani nevíte, jak mě zajímáte!*

Vypravěč *Třese se vztekem. Ohledává mě. Bude mi klást léčky...
Proč jsem sem chodil...⁶³⁴*

Režijní záměr inscenovat hlavní postavu dvojím způsobem zde opět, jako v případě přípravy vraždy (II. díl), vychází z dvojí herecké interpretace: Postránecký jako Raskolnikov vytváří reálné situace, Cupák jako vypravěč situace hodnotí, popisuje však také rozpoložení a názory Raskolnikova. Kontrapunkt interpretace paradoxně přisuzuje vyšší míru expresivity vypravěči

⁶³⁴ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. VI. díl, s. 9.

než samotnému Raskolnikovovi. Postránecký s opatrností vyslýchaného volí pomalejší, úsporný způsob projevu, Cupákův vypravěč projevuje strach a nervozitu Raskolnikova. Obvyklá inscenační praxe by vybízela akcentovat napětí postavy v jejím vlastním dramatickém jednání, vypravěč by jednání komentoval, reflektoval. U Melče je tento postup obrácený; právě objektivnost této výrazové podvojnosti četbu ozvláštňuje. Zásadní změna postupně nastává z hlediska napojení vypravěče na hlavní postavu. Zatímco při přípravě vraždy vypravěč komentuje Raskolnikovovo jednání ve třetí osobě –

*Vypravěč Nahlédne do kuchyně. Uvidí vědro s vodou. Umyje si v něm ruce. Vydrhne i sekyru, dokonce mýdlem. Krví potřísněné boty si otře mokrým hadříkem.*⁶³⁵

– v jedné ze scén výslechu u Porfirije již vypravěč hovoří za Raskolnikova v první osobě. Na repliku Porfirije reaguje vypravěč vnitřním hlasem:

*Vypravěč Přece mi neukazuje svou sílu jen tak pro nic za nic... V tom něco vězí, ale co? Ale důkazy nemáš... ten muž z včerejška neexistuje! Chceš, abych ztratil hlavu!*⁶³⁶

Proměny vypravěčových úloh, přechody mezi první a třetí osobou, stejně jako emoční naléhavost souvisí s režijním záměrem dynamizovat jednotlivé obrazy atakující konkrétností. Dramatičnost kriminální zápletky jde ruku v ruce s psychologickou kresbou.

Úloha ženských postav není v celkové koncepci inscenace na první pohled příliš zásadní, přesto právě přítomnost ženských hrdinek klíčovým způsobem ovlivňuje směřování děje i vývoj Raskolnikova. Stará lichvářka v podání Jiřiny Štěpničkové nemá větší prostor než několik replik. Štěpničková lichvářku v drobných črtách znázorňuje jako nedůvěřivě podezíravou stařenu. Raskolnikovovu sestru Duňu (Gabriela Vránová) a matku (Dana Medřická) spojuje obdobný trpitelský výraz, pramenící z lyrické polohy jejich témbřů. Matka i sestra jsou Raskolnikovovi oddány, usilují o jeho štěstí. Dana Medřická dokáže v drobném zachvění hlasu okamžitě vyvolat citovou oduševnělost. Společným znakem vedlejších postav je rychlé zaujetí charakteristického stanoviska, především ve vztahu k Raskolnikovovi. Medřická na malé ploše (např. při čtení dopisu v prvním dílu) precizně

⁶³⁵ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. II. díl, s. 12.

⁶³⁶ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. VIII. díl, s. 8.

vyjádří vztah milující matky k synovi. Její zjemnělý tón má stále blízko k pláči. Syna prostřednictvím dopisu oslovuje a povzbudivě utěšuje.

Dcera opilce Marmeladova, Soňa Marmeladová (Klára Jerneková), ztělesňuje v příběhu mravní čistotu, ušlechtilost a dobrotu, které přitahují Raskolnikova a působí v kontrastu s jeho zločinem očistně. Jerneková výrazově inklinuje k silně expresivním lyrickým i dramatickým polohám. Herečka těchto stavů dosahuje pomocí častých výkřiků, pláče, intenzivních emočních výrazů. Lyrický rámeček ženských postav vychází z jejich údělu utrpení, bídy a obětování.

Dlouhý dialog Raskolnikova se Soňou ze závěru sedmého dílu přináší proměnu hlasové stylizace Postráneckého Raskolnikova. Soňa předčítá Raskolnikovovi z *Bible* pasáž o vzkříšení Lazara. Raskolnikov se odhodlá k rozhodnutí, chce svůj osud spojit se Soňou („*spolu jsme ztraceni, tak i spolu půjdeme*“⁶³⁷). Celou dobu je přítomně tajně zpovzdálí sleduje Svidrigajlov, jehož postava vnáší svou skryvanou přítomností do lyrického obrazu tušené nebezpečí. Proměnou žánrové polohy z naturalistického obrazu narušené psychiky vraha do takřka romantické lyriky se vrství výrazové pole četby. Ústřední místo této scény zaujímá střet vnitřního dramatu viny a cesty ke spáse. Namísto dramatických explozí zde Postránecký postavu interpretuje ve výrazně lyrické poloze. Změnu akcentuje ztišením hlasové intenzity, napětí přeskupuje z prudkých gest do citlivé artikulace, pomalého temporytmu. Sblížením s milující, ale tragicky zkoušenou nevěstkou Soňou dochází Raskolnikov k nalezení naděje pro vlastní mravní vykoupení. Ještě více než v introspektivních monologech po vraždě zde vyniká morální rozměr Raskolnikovova činu, otázka možného smíření se sebou samým.

Dynamika herecké interpretace

Lyrické dialogy se Soňou střídají scény Raskolnikovových výslechů u Porfirije Petroviče. Výslech tvoří takřka celý osmý díl, který tak silně kontrastuje s předchozí lyrickou částí. Scény výslechů se v průběhu četby opakují, proměňuje se jejich dynamika i způsob interpretace postav. Struktura dialogu staví do popředí vyšetřovatele Porfirije, Raskolnikovovy repliky nahrazuje zprvu vypravěč. Komentuje přítomně dojmy Raskolnikova, jeho obavy z bohorovného tónu a výřečné sebejistoty Porfirije. Později už reaguje Raskolnikov, dialog získává na dynamice a expresivitě.

⁶³⁷ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. VII. díl, s. 17.

Raskolnikov /celý bez sebe/ Lžeš, lžeš! Šašku zatracený! Já tě vidím skrz naskrz! Provokuješ mě, abych se prozradil.

*Porfirij Víc už byste se nemohl ani prozradit, příteli Rodione Romanyči. Nekřičte, nebo zavolám lidi!*⁶³⁸

Hrušínský vkládá postavě Porfirije žertovný tón, místy však snadno mění polohu hlasu k přesvědčivému imperativu. Porfirij ovládá pole dialogu, rozhovor připomíná hru kočky s myší. Přes původní opatrnost ztrácí Raskolnikov nervy, reaguje podrážděně, nedůtklivě, přeskakuje mu hlas. V uvedené ukázce Postránecký prudce přechází ke křiku, hysterii, naznačuje silně podlomené Raskolnikovovy nervy. Scénu naruší nečekaný příchod Nikolaje (Jan Hartl), který se přichází přiznat k vraždě lichvářky, kterou nespáchal. Tímto díl končí, následující devátá část směřuje pozornost k pohřbu Marmeladova a rozvíjí vztah Raskolnikova se Soňou.

Lužin obviní Soňu z údajné krádeže sta rublů, chce se touto lží pomstít Raskolnikovovi za to, že znemožnil Lužinův sňatek s jeho sestrou Duňou. Po odchodu Lužina následuje dialog Raskolnikova se Soňou, jenž zaujímá celou druhou část devátého dílu (takřka patnáct minut). Snímání podobně rozsáhlých dialogů je příznačné pro režijní metodu Josefa Melče. Režisér v detailních scénách vykresluje vztahy postav, jejich psychologii a umožňuje je rozehrát ve velkém detailu. Raskolnikov se Soně přiznává k vraždě lichvářky a Lizavety. Nachází u ní pochopení a oddanost:

*Soňa /pláče, pak jakoby si vzpomněla/ Máš || u sebe kříž? || Nemáš, vid'? || Tu máš, || vezmi si tenhle, je cypřišový. || Mám ještě jeden měděný od Lizavety...|| Vezmi si ho, || je ode mne! || Společně budeme trpět, || společný kříž poneseme.*⁶³⁹

Klára Jerneková artikuluje Sonin žal v třesoucím se hlasu, rozechvělé pomalé dikci v pláči a dechových přeryvech. Lyrika Jernekové projevu se odráží v citlivém ztišení, detailech tlumených nádechů. Expresivita plačícího hlasu dosahuje v tichu silné rezonance, každá slabika obsahuje výrazně kumulovaný emoční význam. Jerneková dociluje pravdivosti výrazu na pomezí patosu, vyhýbá se však přexponování hlasové polohy, zůstává v plynulé intonační rovině, její projev sugeruje niterný prožitek. Stejně jako v předešlém případě (mezi sedmým

⁶³⁸ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. VIII. díl, s. 14.

⁶³⁹ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. IX. díl, s. 16.

a osmým dílem) dochází po scéně Soni s Raskolnikovem v desátém dílu k dlouhému výslechu Raskolnikova.

Dostávám se zde opět k nuancovaným detailům v herecké interpretaci, která v rámci *Zločinu a trestu* dosahuje řady proměn. Způsobem výrazového ztvárnění se mění pozice postav, hloubka jejich vzájemných konfliktů. Tuto vnitřní dynamiku lze pozorovat především v dialozích Raskolnikova a Porfirije, kde Porfirij získává stále dominantnější pozici. Porfirij po dlouhém, matoucím monologu, kdy nechává Raskolnikova v nejistotě o svém přesvědčení, odhaluje poznání, že vrahem je Raskolnikov. Režisér Melč zlomovou scénou komponuje v sémantickém kontrapunktu mezi významovou složkou textu a interpretačním řešením. Hrušínského Porfirij manévruje v logických rytmických celcích, jeho řeč nenarušují expresivní detaily ani zloba. Dosahuje koncentrace napětí zdůrazněním obsahové stránky slov. Dominantou je Hrušínskému vztah zvýrazněné artikulace a dikce, protahování slabik v modulacích. Když Raskolnikovovi oznámí, že ví o jeho vině, nenaruší tím jakkoli zabarvení vlastní řeči.

Porfirij /Jakoby nevěřil vlastním uším/ Jak to, kdo je vrah? Vy jste přece vrah, Rodione Romanyči! Ano, vy jste vrah! A přišel jsem, abych vám už řekl všechno a začal otevřenou hru.⁶⁴⁰

Věcnost sdělení Hrušínský nepotřebuje akcentovat výrazovým ozvláštňením. Členěním slov a pravidelným frázováním Hrušínský naopak upozorňuje na nekompromisní profesionalitu Porfirije, která Raskolnikova vyvádí z míry. Raskolnikov popírá vinu, Porfirij nemá důkazy k zatčení. Dochází zde ke změně Raskolnikovovy reakce: namísto rozechvělé nervozity, kterou projevuje v dřívějších dialozích s Porfirijem, reaguje v této scéně přesvědčivým odmítáním Porfirijova obvinění. Postránecký ukazuje další způsob interpretace postavy a potvrzuje tak, že kompozičně obdobné scény výslechu jsou dynamizovány zejména způsobem hereckého ztvárnění. Melč akcentuje na rozsáhlé ploše četby všechny zvraty Raskolnikovovy postavy, vkládá její vrstevnatost do herecké koncepce. Na replikaci děje a ukázkách vidíme, že typizace Raskolnikova je komplikovanější, než bývá u postav dramatinizované četby obvyklé, jelikož postava zaznamenává značné citové zvraty, které interpretace doslovně obnažuje. Klade vysoké nároky na variabilitu výrazové škály

⁶⁴⁰ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. X. díl, s. 16.

Václava Postráneckého zejména s ohledem na expresivitu stylizace; postavu přitom výrazově dokresluje ještě part vypravěče.

Porfirij už v příběhu dále nevystoupí, Raskolnikov se v závěrečném dílu přichází přiznat na policejní stanici. Poslední větu své postavy sděluje Postránecký v pomalém tempu, exprese je potlačena ve prospěch vyznění dramatického oblouku Raskolnikova. Následující vypravěčův monolog shrnuje rozhodnutí soudu – osm let nucených prací na Sibíři; s Raskolnikovem odjíždí i Soňa. Jernekové hlas v závěru předčítá několik dopisů Raskolnikovově rodině, sděluje události a pocity ze života ve vězení. Vypravěč dílo uzavírá symbolickou zprávou o obrodě Raskolnikova, jemuž se stala osudnou Sonina láska.⁶⁴¹ Kompoziční rámec závěru odkazuje k epickému charakteru příběhu, který byl v průběhu děje potlačován ve prospěch dramatických situací; rámování narace do epického oblouku vytváří vypravěč.

Režijní koncepce, organizace složek, vedení herců

Kombinace expresivního herectví s tichem vytváří v dramatinované četbě *Zločinu a trestu* dojem mysticky uzavřeného časoprostoru. Režisér Melč s výjimkou občasných deskripcí v replikách vypravěče nepoužívá žádné popisné prostředky, jimiž by posluchači napomáhal v orientaci či správném výkladu díla. Melčova režijní metoda je zdánlivě skryta za hereckými výkony,⁶⁴² prosvítá však z pevné narativní kostry inscenace. Zásadním faktorem Melčova režijního pojetí zůstává rozsáhlý rámec dvanácti dílů, do nichž *Zločin a trest* komponuje. Metoda postupného budování psychologických obrazů postav (zejména Raskolnikova) umožnila Melčovi vytvořit prostor pro jasnou charakterizaci vztahů postav, jejich motivací a konfliktů. Každá pohnutka a emoční záchvěv jsou reflektovány ve struktuře výrazových složek hereckého jednání. Konkrétní interpretace tak těží z precizně promyšlené koncepce, již se dotýká také obsazení herců. Melč přes značný rozsah četby nevede herce k dlouhým legatovým promluvám. Emočně výbušné dialogy i monology naopak většinou zachycuje v kratších staccatových pasážích, mnohdy nedokončených větách.

⁶⁴¹ F. X. Šalda komentuje katarzi Dostojevského díla takto: „*Zrození nového člověka z člověka starého, stvoření člověka vykoupeného, to je bachovská fuga poezie Dostojevského.*“ ŠALDA, F. X. *O předpokladech a povaze tvorby: Výbor z krit. díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1978, s. 317.

⁶⁴² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 87.

Režijní koncepce Josefa Melče je kromě herecké složky založena především na pečlivě komponovaném tichu. Ticho využívá Melč pro zdůraznění herecké akce, zvýšení napětí, ale zejména psychologického účinku. Zařazováním ticha dosahuje režisér také zpomalování inscenace, což konvenuje režijnímu záměru rozkrytí psychologických stavů a nálad. Významotvorné ticho je kromě hereckých výkonů jediným zvukovým prostředkem, s nímž Melč ve *Zločinu a trestu* zachází. Hudba se objevuje pouze v ohlášení a ukončení každého dílu, ruchové či jiné zvukové vrstvy neslyšíme vůbec. Přítomnost ticha klade zvýšenou pozornost na každé řečené slovo, jehož rezonance v tichu prohlubuje sílu sdělení, činí repliky naléhavějšími. Častěji se ticho objevuje ve scénách lyričtějších (např. scéna loučení Raskolnikova se sestrou Duňou⁶⁴³) a popisnějších (deskripce jednání či nálad postav). Promyšlené nakládání s tichem nahrazuje Melčovi epickou strukturu literární předlohy v místech, kde Dostojevskij obnažuje psychologické pohnutky postav dlouhými popisy. Melč v těchto případech volí zpomalení temporytmu a zapojení ticha. Synergií těchto dvou zvukových složek získává odpovídající psychologický účinek. Ticho rovněž obohacuje imaginativní potenciál díla, apeluje na vlastní interpretaci posluchače.⁶⁴⁴

Analýzy hereckých kreací Eduarda Cupáka a Václava Postráneckého reflektují, jakými prostředky herci své postavy vytvářejí. Odpověď na otázku, k jakému výrazovému ztvárnění postav režisér herce vede, směřuje k nestejně koncepci vypravěče a Raskolnikova. V případě Eduarda Cupáka v roli vypravěče hovoříme o zvláště sugestivním způsobu nakládání s přechody hlasové intenzity, pomocí nichž herec zpřítomňuje dramatickou situaci, ale i napětí, psychologii a fyzický stav Raskolnikova. Narativní úloha vypravěče v tomto případě není jeho jedinou funkcí, vypravěčův význam spočívá rovněž v odkrývání Raskolnikovových myšlenek. Václav Postránecký vytváří postavu Raskolnikova především prostřednictvím změn modulačních poloh tónu, díky nimž přesně akcentuje labilitu postavy, její duševní rozpornost a emoční tenze.

Obecně lze říci, že režisér Melč vede herce v rámci celé inscenace k silně emočně zakotveným výkonům, v nichž protagonisté sémantizují především výrazovými složkami evokujícími psychofyzické stavy postav. Herci expresivně zacházejí s fyziologií hlasu (dýchání, deformace, přerывy) i s výrazovou stylizací (hlasová gestika, hlasová mimika).

⁶⁴³ *Zločin a trest* [pracovní scénář]. X. díl, s. 8.

⁶⁴⁴ Režisér Josef Henke klasifikoval druhy ticha v rozhlasové inscenaci takto: 1) Ticho jako otázka, 2) Ticho – tajemství, 3) Depresivní ticho, dusné ticho, pichlavé ticho, ironické ticho, 4) Úlevné ticho, 5) Usebrání, 6) Meditativní ticho, svaté ticho, 7) Syté ticho, 8) Výsměšné ticho, ponižující ticho, 9) Nesnesitelné ticho, ticho jako vyvrcholení, varování, krutá otázka, výkřik. HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, č. 6, s. 10.

Navzdory zmiňované expresivitě hovoří postavy v pevně artikulovaných polohách, hezitační zvuky lze identifikovat spíše výjimečně (zejména u ženských postav nebo ve zpomalovaných pasážích ulpívajících na konkrétní slabice či hlásce Raskolnikova). Nejednotný větný přízvuk a frázování souvisí s proměnlivou dynamikou inscenace i partů postav: např. ve vypjatých scénách (vražda lichvářky) rozeznáváme útržkovité, dynamizované segmenty toku řeči. Cupák v těchto pasážích frázuje ve velké rychlosti, vzápětí často přechází k prudkému zpomalení a zklidnění temporytmu. Podobně organický projev a proměnlivé nakládání s výrazovými složkami identifikujeme v rámci celé četby. Proměnlivost složek potvrzuje Veltruského premisu o neustále dynamice složkové hierarchie.⁶⁴⁵

Melč v inscenaci často využívá detailní záběry, čímž ještě zvyšuje míru autenticity a konkrétnosti ztvárňované emoce postavy či celé situace, dialogu. Vede herce ke ztišování hlasů, celou inscenaci provází četné přechody k šepotu nebo pološepotu, což opět koresponduje s psychologickou stylizací postav. Intimita inscenace vychází z přísné redukce všech mimoslovních složek. Charakterizuje tak Melčovu metodu „zvukového asketismu“⁶⁴⁶, s níž přistupoval k většině svých režii, zejména k adaptacím děl Fjodora Michajloviče Dostojevského. Odklon od epické roviny vyprávění a všech dějových složek, jež nemůže vytvořit herec, soustředí posluchačovu pozornost právě k hereckým výkonům. Do značné míry však souvisí právě s volbou vhodných protagonistů, které si Melč dokáže pro jednotlivé postavy vybrat, a také jim přizpůsobit herecké party.⁶⁴⁷

Vedení herců jednoznačně ovlivňuje způsob celkové zvukové koncepce. U jednajících postav si Melč v pracovním scénáři poznamenává plánované emoční ladění konkrétních replik či situací („*uchechtne se*“, „*zděšení*“, „*hrubě*“, „*má v hlavě*“), k jejichž provedení poté směřuje herce. Tyto dílčí pokyny přitom nejsou vůbec přítomny v partu vypravěče. Není jasné, proč Melč své poznámky zrovna k postavě vypravěče nepřidává, jelikož právě vypravěč je klíčovým nositelem atmosféry inscenace a zejména jeho herecký protagonista cizeluje svou interpretaci v silně expresivních konturách.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 124-125.

⁶⁴⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 143.

⁶⁴⁷ O vzájemném přizpůsobení režiséra a herců hovořil už Otakar Zich: „*Je jasné, že i on [režisér – pozn. T. B.] musí se přizpůsobit uměleckým požadavkům svých herců, pokud by se tím neporušila jednota jeho plánu.*“ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 167.

⁶⁴⁸ Podrobnější režijní pokyny byly nepochybně součástí režijní knihy, která však bohužel (podobně jako další pozůstalost režiséra) v archivu Českého rozhlasu není k dispozici a o jejím osudu není více známo ani Melčovým nejbližším spolupracovníkům.

Režisérova interpretační vize stojí v těsné blízkosti konkrétního hereckého provedení postav; vztah režiséra s hercem je pro kompozici rozhlasového díla klíčový. Syrový naturalistický obraz, jenž *Zločin a trest* vyvolává, vychází z Melčova režijního záměru, nejúžeji propojeného s hereckou interpretací. Melč však žánrovou polohu prohlubuje do příležitostných lyricko-dramatických scén, které vytvářejí zejména dialogy Raskolnikova se Soňou, někdy monology postav (matka, Soňa, některé lyrické introspekce Raskolnikova). Četba zachycuje epický fundament předlohy, přitom je strukturována do komorního rámce dramatických scén. Melčovi se podařilo slovesný žánr dramatinované četby, zpravidla zatížený doslovností a méně rozvíjeným hereckým výrazem (zejména z hlediska stylizace postav a exprese), komponovat do sugestivního, silně psychologického tvaru, jehož dominantou se stalo mluvené slovo snímané v tichu.

Idiot

Geneze inscenace, dramaturgicko-režijní záměr a způsob dramatizace

Rozhlasová inscenace Dostojevského *Idiota* je strukturována do dvou přibližně hodinových dílů (57 a 65 minut).⁶⁴⁹ Premiéra prvního dílu proběhla 28. listopadu 1982, druhý díl se vysílal 5. prosince 1982.⁶⁵⁰ Text z překladu Terezy Silbernáglové dramatoval Jan Strejček v dramaturgii Pavla Minkse.⁶⁵¹ Režisér Melč inscenaci koncipoval odlišným způsobem než o rok dříve *Zločin a trest*. Zatímco *Zločin a trest* byl vysílán ve dvanácti půlhodinových dílech a vznikl jako dramatizovaná četba na pokračování v Literární redakci, struktura *Idiota* vychází z kompaktního rámce sevřené dvouhodinové inscenace, založené na odlišném narativním principu i způsobu dramatizace textu. Liší se také jména dramaturgů. Herecký kolektiv se částečně opakuje, nicméně typologie postav i velikost partu se u jednotlivých interpretů liší. V obou dramatizacích účinkují herci Václav Postránecký, Josef Somr, Rudolf Hrušínský, Eduard Cupák, Vladimír Ráž, Klára Jerneková a Ludmila Vostrčilová. Skutečnost, že si Melč na další zpracování Dostojevského vybral do značné míry tytéž herce, dokládá blízkost režijně-herecké spolupráce a typologicky prověřenou příslušnost konkrétních herců ke specifickým postavám Dostojevského světa. Výraznou a emočně i interpretačně náročnou roli v každé z dramatizací ztvárnil zejména Václav Postránecký.

Oproti *Zločinu a trestu* nacházíme v *Idiotovi* zcela odlišný způsob práce s vypravěčem: postava zde ustoupuje do pozadí, nedisponuje zdaleka tak významnou úlohou ani co do množství replik, ani výrazové exprese. Vypravěčem je v *Idiotovi* Radovan Lukavský, s nímž Melč úzce spolupracoval od poloviny šedesátých let (např. *Tragédie člověka*, 1965). Hlavní roli knížete Lva Nikolajeviče Myškina vytvořil Jan Hartl, pozdější klíčový Melčův herec (*Čtete Písmo*, 1993 – 2002);⁶⁵² Parfena Rogožina

⁶⁴⁹ Rozsah samotného románu se dle různých překladů a edicí liší, obvykle se však pohybuje okolo 550 stran.

⁶⁵⁰ Natáčení obou dílů probíhalo od 20. 9. do 30. 10. 1982.

⁶⁵¹ Šéfredaktorem HRLDV byl v té době Stanislav Neubert, vedoucím dramaturgem Václav Brtěk.

⁶⁵² Jan Hartl dokumentoval cestu k této své první velké roli pod vedením Josefa Melče v dopisu Janu Halasovi, který byl zveřejněn po Melčově úmrtí ve sborníku Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Melč obsadil Hartla do hlavní role, přestože se herec potýkal se zákazem účinkování: „*Tedy jsem totiž dal jemně najevo, že moje ochota spolupracovat s fízlamy není zvlášť třesnutá a oni mi na oplátku dali najevo dost tvrdě, že takový přístup k věci naše znormalizovaná kulturní fronta nepotřebuje a najednou jsem nemohl do televize, do rádia,*

hrál Václav Postránecký, dvě zásadní ženské postavy ztvárnily Jana Hlaváčová (Nastasja Filipovna) a Klára Jerneková (Aglaja). Všichni jmenovaní tvořili dlouhodobý herecký tým Josefa Melče, objevovali se v mnoha dalších Melčových inscenacích, četbách a pořadech poezie.

Inscenace je založena na scénických dialozích, případně monolozích, jejichž strukturací Melč organizuje temporytmus narace. Stejně jako u *Zločinu a trestu* také v *Idiotovi* Melč redukuje používání hudby a vůbec zvukových ambaláží. Hybateli inscenace jsou především herci, nervní smyčcové tóny režisér využívá zejména ve stříhových pasážích jako náladotvorné ornamenty. Úloha vypravěče je omezena na úvodní a závěrečný komentář a několik dílčích vstupů.

Způsob dramaturgie Jana Strejčka se liší od jeho spoluprací s manželkou Jaroslavou Strejčkovou, s níž pro Jiřího Horčičku připravil *Vojnu a mír* a *Tichý Don*. Strejček upustil od velkolepé scénické epiky, davových scén a prostorové perspektivy, jichž hojně využíval ve zmíněných inscenacích. Zde děj akcentuje v semknutém komorním rámci, jádro příběhu a napětí je soustředěno do jednání postav, jejich psychologie, odhalovaných motivací a konfliktů. Ačkoli podobně jako u předchozích inscenací máme k dispozici pracovní scénář, podle nějž Melč natáčel, nejsou ve scénáři *Idiota* na rozdíl od scénářů Jiřího Horčičky vyznačeny návrhy zvukového provedení nebo režijní poznámky. Nedochovaly se ani jiné Melčovy vlastní reflexe práce, režijního záměru či poznámky k vedení herců. Občasné škrty v textu a několikáslovné opravy pouze v dílčích případech poukazují na konkrétnost Melčovy představy o budoucím tvaru inscenace. Škrty se nejčastěji týkají slovosledu, přeskupování jednotlivých vět dle logiky a rytmu replik. Lze předpokládat, že tyto nuance souvisely především s konkrétním hlasovým provedením. V Archivu Českého rozhlasu je uložena dobová recenze *Idiota*, kterou v Rudém právu po premiéře inscenace otisknul Jiří Tomáš.⁶⁵³ Podstatnější pramen však nacházím v analýze Jana Czecha, který se *Idiotovi* věnoval ve své knize *O rozhlasové hře*.⁶⁵⁴ Oba texty v předkládané analýze reflektují; zejména Czechova studie dodnes neztrácí na přesnosti analytického pohledu.

*nikam. Občas jsem na ulici potkal nějakého věhlasného režiséra a už napřed jsem věděl, co bude následovat: já bych tě tak rád obsadil, ale... A v té samé době jsem hrál u Josefa Myškina v Idiotovi. Jak to dokázal, nevím. Když jsem se ho na to později ptal, jen vždycky prohodil něco v tom smyslu, že 'snadný to nebylo'. Víc jsem z něj nedostal.“ HARTL, Jan. Vzpomínky na Josefa. In KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003, s. 21-22.*

⁶⁵³ TOMÁŠ, Jiří. Dostojevského Idiot v rozhlase. *Rudé právo*. 13. 12. 1982, roč. 63, č. 295, s. 5.

⁶⁵⁴ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 140-144.

Úvodní strana pracovního scénáře je uvedena krátkou anotací včetně citátu samotného Dostojevského: „*Dvoudílná dramatizace románu, o jehož hlavní myšlenke napsal autor v jednom ze svých dopisů: 'Tou myšlenkou je zobrazit ideálně krásného člověka. Myslím, že si nelze představit nic obtížnějšího, zvláště v dnešní době.'* Román vzniknul v r. 1868.“⁶⁵⁵ Tato poznámka naznačuje tvůrčí leitmotiv, s nímž Jan Strejček ve své dramatizaci, a snad také Josef Melč ve svém režijním pojetí, k románu přistupovali. Samo bytostné téma „ideálně krásného člověka“ v inscenaci zobrazeno je, nicméně tím autorský záměr nekončí, naopak spíše začíná. Melč neusiluje o pouhé zachycení Myškina – „beránka božího“, ale především o pojednání konfliktu mezi jeho „ideálním“ světem dobra a „odidealizovaným“ světem ostatních postav. Nejasné je, zda oním světem, jehož elementární principy jsou v tak zásadním protikladu s Myškinovým obzorem, tvůrci akcentují svět ve smyslu všeho lidstva či pouze ruskou šlechtickou třídu své doby. Dvojakost tohoto problému, který lze recipovat jako subverzivní kritiku soudobých poměrů, ale také jako nadčasovou všeplatnou analýzu lidského odcizení a třídní diference, provokovala již za Dostojevského života. Pro Dostojevského ovšem klíčovým poselstvím románu zůstávalo zpodobení Myškina – krásného člověka.⁶⁵⁶

Jelikož nemáme Melčovy vlastní rukopisy, v nichž by se k této zásadní otázce vyjadřoval, můžeme usuzovat pouze z inscenace samotné. Jednoznačnou odpověď přitom nelze objektivně určit, jelikož Melčův režijní diskurs je výsostně apolitický, nepředkládá politické nebo ideologické otazníky. Pokud jsou latentně obsaženy v předloze, nechává na posluchačích, aby si sami interpretovali významové roviny příběhu, odvodili platnost situací a významových vrstev. Jiří Tomáš se přiklání k verzi soudobé kritiky, kterou Dostojevskij adresoval šlechtickým a měšťanským vrstvám druhé poloviny devatenáctého století v carském Rusku a kterou do své dramatizace převzal také Jan Strejček. Tomáš však svůj názor vzápětí problematizuje ideologicky exponovaným postřehem o hlavní postavě: „*Právě na osudu knížete Myškina se nejvýrazněji odhaluje nesprávnost autorových falešných*

⁶⁵⁵ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, s. 1.

⁶⁵⁶ Viz Dostojevského dopis S. A. Ivanovové-Chmyrovové z ledna 1868: „*Hlavní myšlenkou románu je vylíčit dokonale krásného člověka. Není na světě nic těžšího než to, a zvláště nyní. Všichni spisovatelé, nejen naši, ale i všichni evropští, kteří se jen snažili vylíčit dokonale krásné – všichni poznali, jak jsou bezmocní, protože je to nesmírně těžký úkol. Krásné je ideál, a ideál – ani náš, ani civilizované Evropy – se daleko ještě nevypracoval... Připomenu jen, že nejuzavřenější z krásných osobností v literatuře je Don Quijote. Ale krásný je jedině proto, že je současně směšný. Dickensův Pickwick (daleko slabší myšlenka než Don Quijote, ale přece úžasná) je také směšný, a jen tím nás uchvacuje. Objevuje se soucit s krásným, jež je posmíváno a nezná svou cenu, a objevuje se tedy i sympatie v čtenáři. Toto povzbuzení soucitu je právě tajemstvím humoru...*“ In PAROLEK, Radegast. *F. M. Dostojevskij*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1964, s. 161.

receptů na řešení společenských problémů; jeho láska k lidem ani jeho pokora nejsou schopny čelit vládě peněz či sebezničujících vášní.“⁶⁵⁷

Rozhlasový *Idiot* není, jako v případě Dostojevského románu, epickým příběhem s mistrnými psychologickými obrazy; jeho těžiště spočívá v potlačení epiky textu ve prospěch dramatického konfliktu, v obnažení povah a psychologie postav. Jan Czech upozorňuje, že Melčův dramatický postup má jednu nevýhodu: „*Hledání dramatickosti v románu a odstranění epických struktur má za důsledek dramatické přexponování, kdy posluchač je již dramatickou expresí, kterou jsou všechny scény přesyceny, poněkud unaven a snižuje se jeho schopnost emocionální zainteresovanosti, a to zejména ve druhém dílu.*“⁶⁵⁸ Expresivní herecká akce je navíc zdůrazněna hojným snímáním postav v detailu. Melč tento způsob natáčení používal dlouhodobě a často, právě v *Idiotovi* se však detailní snímání snad nejvíce objevuje v průběhu celé inscenace, nejen ve vypjatých klíčových dialogích.

Stejně jako u jiných inscenací, také zde Melčova režie prosvítá především skrze práci s herci. Napětí se přesouvá do pauz, rytmu a exprese řeči. Tento postup přispívá k dynamice vyprávění, struktura inscenace má blíže dramatu než próze.⁶⁵⁹ Melč významové aspekty románu nepotlačuje, pouze je akcentuje jinak než epickým popisem, a sice akcí herců. Postavy si tak zachovávají psychologickou složitost, prostřednictvím jejich jednání se rozeznávají také další významové vrstvy románu. Zachován zůstává dějový i ideový obsah románu, který je nově strukturován do specifické rozhlasové řeči.

Jan Strejček v drammatizaci neexponoval autobiografické rysy předlohy, paralely Myškinova života s osudem Dostojevského v náznacích poznávají jen čtenáři románu či znalci spisovatelova života. Vypuštěna je například působivá scéna popisu chystané popravy, kterou v románu líčí Myškin Japončínovým: rozsudek smrti byl v poslední chvíli zrušen a nahrazen mírnějším trestem čtyř let káznice a následných nucených prací na Sibiři. Tento zážitek prožil samotný Dostojevskij, jemuž je námětem k detailnímu psychologickému popisu rozpoložení člověka tváří v tvář smrti. Thomas Mann upozorňuje, že autobiografickým prvkem jsou také Myškinovy epileptické záchvaty, jimiž trpěl sám autor: „*Mnohokrát je*

⁶⁵⁷ TOMÁŠ, Jiří. Dostojevského *Idiot* v rozhlase. *Rudé právo*. 13. 12. 1982, roč. 63, č. 295, s. 5.

⁶⁵⁸ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 143-144.

⁶⁵⁹ Jan Czech upozorňuje, že Melčova inscenace chce „*potlačit na minimum všechny epické momenty. To ovšem přináší riziko, že se tento adaptační zásah bude dít na úkor srozumitelnosti, na úkor významů, jež jsou v románové předloze a které jinak než prostřednictvím epických struktur nejsou tlumočitelné. Takové 'dramatické' pojetí románovou předlohu poněkud významově ochuzuje, což nemusí být vzhledem k autonomii rozhlasové inscenace na úkor umělecké hodnoty za předpokladu, že se skutečně vytvoří autarkní dílo, posunutě jen do jiné druhové či žánrové sféry.*“ Tamtéž, s. 140.

*popsal: buď přímo, anebo tak, že utrpení přenesl na románové postavy, které stály v popředí psychologického zájmu, na děšivého Smerďakova, na knížete Myškina, hrdinu Idiota, na nihilistu a extatika Kirila z Běsů.*⁶⁶⁰

Kritický tón románu upozorňuje na sociální nerovnosti, bezohlednost jednání, ztrátu čistého citu, jehož je schopen jen nemocný, poznamenaný člověk – idiot. Symbolický rámeček tohoto morálního apelu se rozkrývá v realistických epických deskripcích společnosti, především ale v detailní psychologické kresbě postav, na níž jsou Dostojevského vrcholná díla založena. Realismus se v některých aspektech mísí s naturalistickým líčením, zejména v závěrečných pasážích a vůbec ve vyhrocených dramatických scénách. Rozhlasová inscenace se tomuto naturalismu nevyhýbá, Melč naopak herce vede k potřebné expresi, odtud vycházejí důrazy na fyziologii hlasu, snímání v detailech, interiérové komorní ladění. Melč zachycuje dokonce i samotné Myškinovy epileptické záchvaty. Naturalistické obrazy v inscenaci koexistují s lyrickou vrstvou, která spočívá především v hlasovém výrazu Jana Hartla a jeho dětsky naivním pojetí Myškina. Romantický základ má Myškinův cit a vyznání Aglaje, ale také soucitná láska k Nastasje Filipovně. Kromě Myškina není žádná postava vysloveně kladná. Dokonce i Myškina ovšem můžeme vnímat v částečně rozpolceném ambivalentním obraze: jeho sociální vydělenost, neokázalá skromnost a mravní čistota (Myškin jako Kristus⁶⁶¹) sice přispívají k napravení některých dosud rozporuplných postav (Nastasja), Myškin jim však zároveň komplikuje život, staví je svým chováním před nové překážky a narušuje běžný řád přirozeného chování. Přestože je Myškin do společnosti rychle přijat, místo aby svou ušlechtilostí společnost pozvednul, stává se její obětí.

Změna sémiotického systému v rozhlasové drammatizaci, kdy se nositeli znaků stávají zvukové složky, nikoli literární výraz spisovatele, klade důraz především na herce, kteří jsou klíčovými sémantickými činiteli. Znakovost jednání se promítá v nejmenších detailech, hlasových gestech. Prvním plánem však zůstávají témbry herců, které jasně identifikují postavy a jejich odlišnosti. Stěžejním výrazovým prostředkem je Melčovi kromě herecké složky ticho, pomocí něž stříhově posouvá děj a vkládá do něj výrazný sémantický obsah. Pauzy mezi jednotlivými scénickými obrazy fungují jako narativní smyčka i dynamický prostředek ke zvýšení dramatickosti děje: „*Každá scéna končí ostrou, významovou pointou,*

⁶⁶⁰ MANN, Thomas, HON, Jan, ed. a ŘÍHA, Jakub, ed. *Konec měšťanské epochy: eseje o literatuře, hudbě a filozofii*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2008, s. 193-194.

⁶⁶¹ Milan Exner hledá Myškinovy předobrazy v širších souvislostech psychoanalytické literární vědy. Sleduje korelace mezi postavou Myškina a Krista, Dona Quijota, Candida ad. Viz EXNER, Milan. *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského: osobnost a ontologická hodnota fikce*. 1. vyd. Liberec: Bor, 2013, s. 268.

kteřá obvykle jakoby anticipuje budoucí hrozící události, neboť celý děj Dostojevského románu a zejména Strejčkův dramatický přepis sleduje, jak se kníže Myškin postupně zaplétá do varu mezilidských vztahů, ve kterých se neumí ve své naivitě orientovat, a jak se stává obětí jejich energetického chaosu.⁶⁶² Při klasifikaci zvukových složek inscenace *Idiota* tedy identifikujeme především klíčovou složku hereckou a neméně zásadní složku ticha; hudební složka má jen podkresovou funkci, prostorové zvuky a ruchy jsou redukovány na minimum. Expresivita herectví umožňuje posluchači snadnou identifikaci postav, jejichž protagonisté jsou navíc výrazově i tónově snadno odlišitelní, zároveň také netřítí pozornost mezi náročnou zvukově-hudební kompozicí (jako u Jiřího Horčičky), ale směřuje veškeré soustředění recipienta na hlasový výraz herce.

Aby Melč mohl dosáhnout požadovaného dramatického výsledku, spočíval velký důraz na obsazení typologicky vhodných interpretů. Jednotlivé postavy skýtají výrazný prostor pro interpretační expresi, Melč podle tohoto nároku volil herce schopné silně dramatické role výrazově obsáhnout. Podstatným rozdílem oproti Horčičkovým inscenacím *Vojny a míru* a *Tichého Donu*, ale také oproti *Zločinu a trestu* je odlišný způsob akcentace postav. Zatímco ve jmenovaných inscenacích postavy zaznamenávají výrazný dramatický oblouk, vyvíjejí se, proměňuje se jejich duchovní rámec i fyzická podoba, postavy v *Idiotovi* jsou usazeny do pevných obrysů, které se dále příliš nerozvíjejí, herci postavy zachycují v jejich komplikované přítomnosti, daných vlastnostech a psychofyzických dispozicích. Myškin nezaznamená psychologickou proměnu jako například Andrej Bolkonskij ve *Vojně a míru*, totéž platí pro Rogožina. „Režisér usiluje o to, aby zatáhl posluchače do bezprostřední blízkosti dvou tří hlasů, které setrvávají v dramaticky vyexponovaném, obvykle nanejvýš důvěrném rozhovoru z očí do očí.“⁶⁶³

Dramatičnost postav se skrývá v jejich hloubce, intimním obnažení, které musí herci hlasově vyjádřit. Náročnost tohoto úkolu souvisí s požadavky na herce, kteří postavy zživotňují v okamžitém detailu, ve víceznačných gestech, jejichž význam se často projeví až později. Niternost interpretace je blízká Dostojevského psychologizaci, autorovy romány k expresivnímu ztvárnění vybízejí. Konflikt postav přitom není pouze v jedné rovině, tedy v konfliktu jedné postavy s druhou. Téma rozporuplné seberealizace, neschopnosti dojít štěstí je obsaženo v každé postavě zvlášť, proto herci budují konflikt nejen v dialogích, ale také

⁶⁶² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 141.

⁶⁶³ Tamtéž.

uvnitř jednotlivých postav. Trojí konflikt – se sebou samým, s blízkým okolím i se světem – je nejvíce akcentován v postavách Myškina a Nastasji Filipovny.

Inscenace *Idiota* je strukturována do dvou hodinových dílů, které budu analyzovat lineárně, zaměřím se především na kompozičně a herecky klíčové scény každého dílu. Největší pozornost bude upřena na hereckou interpretaci hlavní postavy Myškina (Jan Hartl), ale také na zásadní vedlejší postavy Rogožina (Václav Postránecký) a Nastasji Filipovny (Jana Hlaváčová). Výběr ukázek konvenuje s žánrovým rozptylem hereckých interpretačních poloh; analyzovány budou komorní lyrické i zvláště expresivní dramatické pasáže.

Strukturální analýza *Idiota*

I. díl

Inscenace začíná prologem⁶⁶⁴ vypravěče, který je zachycen v naprostém tichu. Hlasový výraz Radovana Lukavského zde působí odosobněně, má ryze informativní charakter, čemuž odpovídá herecká interpretace.⁶⁶⁵ Lukavský se omezuje na pevnou dikci a charakteristickou doslovnou artikulaci; jeho provedení nemá ambice výrazové exprese. Následuje prudký zvukově-hudební předěl, který dle popisku ve scénáři znázorňuje „*chaos světa*“⁶⁶⁶. Hned první scéna ustanovuje konvenci inscenace: nervní, přepjaté repliky jsou stříhově komponovány v rychlém sledu za sebou. Naznačují nebezpečí světa, do nějž zvenčí vstupuje uzdravený Myškin, který se vrací ze sanatoria ve Švýcarsku. Hlasy různých postav našeptávají, varují, urážejí, vysmívají se.

Myškin Musím, musím žít znovu mezi lidmi. Už jsem zdravý. Musím!

Jepančin Nedělej to, kníže. Neprospěje to nám ani tobě.

Rogožin Rogožinovy, znáte?

Lizaveta Jsi nemocný. Lidi tě mezi sebe nepřijmou.

Aglaja Proč se vám tolik líbí ta žena?

Gaňa To vy jste vyžvanil, že se žením, vy idiote?

Nastasja Upustil's mi kožich, co je tohle za idiota?

⁶⁶⁴ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, Prolog, s. 3.

⁶⁶⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 87.

⁶⁶⁶ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 3.

Rogožin *Jak tě nenávidím, kníže!*

Myškin *Parfene, nevěřím!!!*

*/Předěl. V tichu a v jiném prostoru./*⁶⁶⁷

Úvodní scéna je významná nejen z hlediska dějové expozice, tedy jako ukázky, v jaké situaci se Myškin ocitá po návratu z léčení. Její význam spočívá také v okamžité herecké charakteristice postav: ve stanovené typologii/výrazové rovině herci interpretují své postavy v průběhu celé inscenace. Tento postup platí pro prudkého, agresivního Cupákova Gaňu, mírného Japančina Martina Růžka, vášnivě rozpolceného Václava Postráneckého jako Rogožina i ženské postavy: uhrančivou Nastasju Filipovnu Jany Hlaváčové, lyrickou Aglaju Kláry Jernekové a její matku Lizavetu Ludmily Vostrčilové. Úvodní sekvence trvá včetně hudebního úvodu čtyřicet vteřin, přesto zásadním způsobem předurčuje budoucí rámeček celé inscenace. Zběsilý rytmus ještě zdůrazňuje řezavý smyčcový hudební podkres, který postupně ustupuje při monologu Myškina, kdy hudba zpomaluje, působí však stále v synergii s Hartlovou zasněnou modulací. Do Myškinových slov vyznačují fonetické značky, jež označují přízvukné větné důrazy (**tučně**) a pauzy (||).

Myškin *Ta tma, || ta tma...|| Ne, nerozsvěcujte. || Někdo tu chodí. Nerozsvěcujte. || Nohy mi neslouží. || To ze strachu, já vím. || **Hory**, || **děti** || a to **ticho** nad vesnicí. || Kde byla ta vesnice? **Kdy** budeme v Petrohradě? || Jak ten vlak dlouho jede! || Jak je to těžké **spojit** dvě myšlenky. Musím do **Petrohradu**, || do **Petrohradu**. || Ještě leccos nevím, ale **budu vědět**. || Ted' už jsem zdráv || a chci **k lidem**. || Dlouho jsem nežil mezi lidmi. || **Jedu k lidem** ... || **k lidem**...*⁶⁶⁸

Z grafického znázornění lze vidět, jak Hartl významově odstiňuje nikoli jednotlivé věty, ale konkrétní slova. Úvodní věty říká v rychlém tempu, bez zvláštního důrazu. Vzápětí však akcentuje zejména zvýrazněná slova, jejichž význam vystihuje Myškinovy touhy.

Pro srovnání: Myškinův monolog trvá o třicet vteřin déle než předchozí koláž hlasů. Hartl v rámci monologu nuancuje výrazové polohy, proměňuje především tempo kadencí. V úvodní pasáži hovoří v rychlém tempu, jeho hlas kumuluje naléhavý přetlak Myškinovy touhy po lidském společenství. Následně však zpomaluje až k naprosté redukci větných

⁶⁶⁷ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 3-4.

⁶⁶⁸ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 1. scéna, s. 4.

celků – akcentuje jednotlivá slova, jejich slabiky i hlásky. Pracuje s pauzou, pomocí níž ovlivňuje rytmus i zabarvení řeči. Režisér Melč snímá Jana Hartla v detailu tak, že slyšíme každý nádech, fyziologické záchvěvy hlasu. Lyrismus monologu v sobě má také vnitřní drama knížete, který žil dlouho v izolaci sanatoria, vyřazen ze společnosti. Přítomný patos, který postavě přiřknul Dostojevskij, Melč nepotlačuje, naopak Hartla směřuje k zasněným polohám, procítěné niternosti, která vyniká nejvíce v monolozích, uplatňuje se však i v dialozích s ostatními postavami.⁶⁶⁹ Patos se stává součástí stylizace, má vlastní významovou kvalitu, „něco znamená“⁶⁷⁰. Výrazová individualizace Myškina je zásadním atributem herecké složky. Jan Czech konstatuje, že „právě v postavě *Idiota* a v jeho Hartlově herecké definici tkví síla a umělecká hodnota Melčovy rozhlasové inscenace.“⁶⁷¹

Po Myškinově monologu následuje dialog s Rogožinem, výrazově střídavý, postavy se neznají, teprve se seznamují (I. díl, 1. scéna). Dialog narušuje výbušný Lebeděv (Josef Somr). Zvuková kompozice se soustředí pouze na střídavé dialogy postav, dovídáme se první fakta o motivacích a historii postav. Postránecký cizeluje postavu Rogožina postupně, odkrývá pouze některé aspekty postavy, chce zachovat její důvěryhodnost. Naopak Somrův herecký výkon je doslova plný řečových gest, úsměšků; využívá hezitační zvuky i odlišné frázování, postava rychle nabývá jednoznačné profilace: úlisný, o všem informovaný prospěchář a požitkář. Tématem rozhovoru se stává Nastasja Filipovna, Rogožinova, později i Myškinova osudová žena. Při vyprávění o ní Postránecký zvyšuje hlasové nasazení, jeho projev se stává zaujatějším, výmluvnějším.

Pro Václava Postráneckého byla role Rogožina typologicky podobným úkolem jako o rok dříve hlavní postava Raskolnikova ve *Zločinu a trestu*. Obě role spojuje vysoká míra exprese, široká škála hlasových poloh, silný akcent na fyziologii hlasu, vnitřní kolísání, prudké změny chování a vášnivost postavy. Naopak Somrův všestranný výrazový potenciál zde nedostává tak široký prostor jako například v Pantěleji Melechovovi v *Tichém Donu*, herec zdánlivě snadno vykresluje postavu Lebeděva v jejím ostrém profilu perfidního mluvky. Také postava Porfirije Petroviče ze *Zločinu a trestu* byla pro Rudolfa Hrušínského mnohem výraznější rolí než přítomný generál Ivolgin v *Idiotovi*.

⁶⁶⁹ Michail Bachtin upozorňuje, že Dostojevskij vykresloval niternost postav právě v dialogu: „Zobrazit člověka, jak ho chápal Dostojevskij, lze pouze tím, že se zobrazí, jak se projevuje ve styku s ostatními. Jedině stykem, vzájemným jednáním člověka s člověkem se nachází 'člověk v člověku' jak pro druhé, tak pro sebe sama.“ BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 337.

⁶⁷⁰ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 30. září 2017.

⁶⁷¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 143.

Následující scéna u Jegančinových (I. díl, 2. scéna) má konverzační charakter, Myškin se představuje rodině generála Jegančina. Jeho náhlé vyznání generálově dceři Aglaje však mění význam scény. Myškinův nečekaně vyřčený obdiv Aglaje dokládá další vymezení postavy od ostatních, není ve společnosti zvykem takto jednat. Hartl pro vyjádření Myškinovy bezelstnosti využívá výrazového propojení několika modulačních a intonačních poloh: dětské naivity, lyrické odhodlanosti snílka a autentické upřímnosti. Jan Czech k celkové koncepci Hartlova Myškina poznamenává, že „*způsob, jak se kníže Myškin s hluboce lidskou, nezáhludnou laskavostí překlene přes všechna společenská úskalí, která náročný petrohradský život a společenské intriky stále přinášejí, se podařilo Hartlovi zobrazit jemnými, do detailu propracovanými hereckými prostředky.*“⁶⁷² Hartlovo herectví kontrastuje s výbušnými dramatickými polohami ostatních postav, ačkoli ani Myškin není postavou ulpívající ve zklidněné, neměnné výrazové poloze. Její dynamika však spočívá v odlišných prostředcích, zejména modulacích tónu, lyrice a důrazně vzepjaté dikci. Dikce není agresivní ani hrubá, poukazuje na upřímnost Myškinových citů, v nichž nejsou postranní úmysly.

Príznačným rysem inscenace je zřetelná hlasová a výrazová diferenciacie postav, která v dílčích pasážích umožňuje vyniknout i vedlejším postavám. Tak jako v jedné z úvodních scén výrazně vystoupil Somrův Lebeděv, tak později Eduard Cupák dokáže portrétovat svého Gaňu. Cupákův hluboký tón má blízko ke vzteklým expresím, akcentuje netrpělivost, agresivní ctižádostivost Gani na úkor slabého Myškina. Cupák čerpá z prudkých nádechů, silné artikulace. Rozdíly mezi Cupákovým a Hartlovým herectvím budu zkoumat na konkrétním dialogu ve scéně (I. díl, 3. scéna), kdy Myškin sděluje Gaňovi, že jej Aglaja odmítla, jeho dopis dokonce nechala nahlas přečíst Myškinovi.

Gaňa *Tak co, || kde je odpověď? || **Odpověď!** [zlostně vyštěkne] || Tak co vám řekla?*

Odevzдал jste jí můj vzkaz?

Myškin *Vrací vám ho.*

Gaňa *Co? || Můj dopis?*

Myškin *Poručila mi, abych jí ho přečetl a vrátil vám ho.*

Gaňa *Vy jste ho četl? [rozechvěle slabikuje]*

Myškin *Ano. Právě teď.*

⁶⁷² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 143.

- Gaňa *A ona vám ho dala číst? Ona sama?*
- Myškin *Ano.*
- Gaňa *To není možné. ‖ Lžete! [nevěřicně]*
- Myškin *Ne, mluvím pravdu. ‖ Je mi líto, že to na vás tak...*
- Gaňa *Ale něco vám k tomu snad řekla, něco mi vzkázala?*
- Myškin *Ano, ovšem.*
- Gaňa *Co? Tak mluvte, k čertu!*
- Myškin *Řekla, že ji chcete nachytat ‖ a že žádná odpověď je nejlepší odpověď.*
- Gaňa *Tak je to tedy. ‖ Poslyšte, vzpomeňte si, určitě jste nevyprávěl to, co jste předtím zaslechl v pracovně?*
- Myškin *Co myslíte?*
- Gaňa *No to, co předtím říkal generál Jpančin. O tom večírku a o mně. [nervózně, zvyšuje tempo řeči]*
- Myškin *Určitě ne.*
- Gaňa *Odkud tedy, k sakru... ‖ Počkat, počkat. Neukázala Aglaja dopis staré?*
- Myškin *Ne, neukázala. Neměla k tomu příležitost.*
- Gaňa *Možná, že vám něco ušlo. ‖ **Tak si vzpomeňte, zatracený idiote!** [prudce stupňuje hněv]*
- Myškin *Musím vás upozornit, že ‖ kdysi jsem byl skutečně tak nemocen, že jsem byl téměř... [chvěje se mu hlas] ‖ a proto je mi poněkud nepříjemné, když mě někdo do očí říká, že jsem idiot.⁶⁷³*

Jan Hartl akcentuje Myškinovy repliky v neutrálním, částečně lítostivém tónu. Nechce se Gani dotknout, má pochopení pro jeho zklamání. Hartlův tón je rozechvělý, opatrně vysvětluje Gaňovi, co se stalo. Kolísá až v závěrečné replice, kdy je dotčen Gaňovou urážkou. Artikulační záchvěvy slyšíme po slovech „*musím vás upozornit, že*“. Hartl pasáž exponuje do vypjaté polohy, prokazuje Myškinovy rozpaky. Totéž se opakuje po slově „*téměř*“. Výrazové kolísání zde úmyslně upozorňuje na Myškinovu snadnou zranitelnost, naprostou odlišnost jeho povahy od agresivního Gani. Cupák naopak sémantizuje na ploše jednotlivých slov, nádechů a prudkých kadencí. Byť v rozčilených intonacích stupňuje výšku hlasu, zůstává díky přirozené barvě tónu v hlubokých polohách. V doslovných nádeších ukazuje

⁶⁷³ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 3. scéna, s. 22-23.

váhavost a překotné Gaňovo přemýšlení, hledá příčinu odmítnutí: slova „*počkat, počkat*“ takřka zašeptá, následně pokračuje v klesající modulaci: „*neukázala Aglaja dopis staré?*“. Vzápětí však z pološepotu přechází v prudký křik, velitelský úder: „*Tak si vzpomeňte, zatracený idiote!*“ Hlasová škála je pro Cupáka dosažitelná v okamžitém výrazovém vzmachu, klade emocionální významy na jednotlivá slova. Dodržuje interpunkci, jeho větný přízvuk má plynulý rytmus, vždy artikuluje po logice věty, i ve vypjatých momentech udržuje vnitřní pravdivost zobrazované emoce. I na malé ploše dokáže Cupák z Gani vytvořit výrazově plastickou postavu, jednoznačně profilovaný charakter. Podobně jako Cupák nebo Josef Somr v případě Lebeděva, také další vedlejší postavy získávají obdobně výrazný hlasový obraz.

Rudolf Hrušínský nachází jako Gaňův otec, generál Ardalion Alexandrovič Ivolgin, rozsáhlejší prostor v následující scéně u Nastasji Filipovny (I. díl, 4. scéna). Ivolgin je generálem ve výslužbě, promarňuje volný čas, pije. Hrušínský postavu vytváří pomocí záměrného protahování slabik a hlásek, přehnané intonace, která zdůrazňuje deformaci dikce pod vlivem alkoholu. Stylizace projevu je u Ivolgina odlišena od dramatické exprese Gani nebo Rogožina i bezelstné Myškinovy lyriky především rozvolněným frázováním, úsměšky a pitvořením hlasu. Když Ivolgin vypráví převzatou historku z vlaku, Hrušínský úmyslně zvýrazňuje dikci a artikulaci slov. Komickým protažením slova „*Independance*“⁶⁷⁴ charakterizuje opileckou žoviálnost, touhu se blýsknout vtipnou řečí před Nastasjou Filipovnou. Hrušínský dosahuje charakterizace postavy v několika odpovědích a především ve vlastním vyprávěcím monologu.

Ivolgin *Prosím, tedy zkrátka. Jel jsem jednou vlakem, sedím si v kupé první třídy, kouřím si doutník, když tu přisednou ke mně dvě dámy s Muflíkem.*

Nastasja *S Muflíkem?*

Ivolgin *Ano. To byl pejsek.*

Nastasja *Aha.*

Ivolgin *Dámy byly dosti hezké, mluvily anglicky. Já nic, sedím a kouřím. Okno bylo otevřené. Muflík se choulí na klíně jedné dámy, celý černý, malinký, obojek má stříbrný, inu vzácnost! Já nic. Pozoruju, že se dámy nějak mračí.*

Nastasja *Copak?*

⁶⁷⁴ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 4. scéna, s. 26.

Ivolgin *Na můj doutník.*

Nastasja *Ach tak!*

Ivolgin *Kdyby řekly slovo, upozornily, požádaly! Ne! Ony mlčí. Kouřím tedy dál a najednou, bez nejmenšího upozornění jedna z nich vstane, vezme můj doutník a šup s ním z okna. Vlak uhání dál a já koukám jako vyjevený.*

Nastasja *A co vy? Co vy?*

Ivolgin *Já? Beze slova, velmi zdvořile vztáhnou dva prsty k Muflíkovi, vezmu ho za obojek a šup s ním z okna za doutníkem. Jenom kvíkl. A vlak uhání dál.⁶⁷⁵*

Hrušínský nedodrhuje přirozené důrazy vět, jeho opilecky naddimenzovaná dikce zdůrazňuje slova, která Ivolgin považuje za zvláště komická nebo důležitá pro vyprávění (zvýrazněna v citaci **tučně**). Intonace přechází z namáhavě artikulovaných poloh do chraptivých rezonancí, především když Hrušínský zvyšuje hlas v pointách příhody. Proměňuje rytmické členění uvnitř vět, například když akcentuje vybrané charakteristiky psa: „*Muflík se choulí na klíně jedné dámy, celý černý, malinký, obojek má stříbrný, inu vzácnost! Já nic. Pozoruju, že se dámy nějak mračí.*“ Sémantický důraz řeči je zde položen na adjektiva a vlastnosti psa a jeho obojku, nikoli na samotnou podstatu děje. Hrušínský slova odděluje krátkými rytmickými pauzami, které zdůrazňují rozvláčnost Ivolginova vyprávění. V poslední větě Hrušínský zvláště akcentuje sloveso „*mračí*“, klesne přitom výrazně hlasem, jako by přehnaným tříštěním rytmu ozvláštňoval vlastní monolog. Hrušínského herectví je zde okázalé, plné řečových gest, které nacházíme především v intonačních akcentech, protahování slov („*ááá šup s ním z okna*“). Příznačnou vlastností nejen Hrušínského, ale i dalších hereckých pojetí je časté odhalování fyziologie hlasu: „*Snímání hlasů je detailní, zachycuje veškerá hlasová gesta, mimiku, snaží se být u zdrojů hlasové artikulace, obráží i fyziologii hlasů. Prostor, ve kterém se jednotlivé scény odehrávají, je zvolen tak, že nám dává neustále pocit intimní blízkosti s hovořícími postavami, možnost zúčastňovat se děje 'zvnitřku', nepřipouští žádný odstup, interval, zatahuje posluchače do děje, nutí spoluprožívat.*“⁶⁷⁶

Poznatek Jana Czecha se jeví jako zvláště důležitý pro Melčovu režijní metodu. Jelikož je zvuková struktura založena takřka výhradně na herecké složce a tichu, musí posluchač pozorně vnímat každý detail herecké akce, všimnout si zmiňované významotvorné

⁶⁷⁵ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 4. scéna, s. 27-28.

⁶⁷⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 141.

gestiky a mimiky hlasů. Herci uvnitř struktury postav vytvářejí napětí, které kumulují po jednotlivých obrazech. Rozehrávají mezi postavami dílčí konflikty, nejasnosti, vztahy, jejichž řešení přichází ve druhém dílu. Jmenovaný princip je účinný zejména u hlavních postav, jejichž dynamika se rozvíjí s postupujícím dějem. Odhalujeme více vrstev jejich povahy a duševních vlastností. Silně přítomný je tento způsob interpretace například u klíčové ženské postavy – Nastasji Filipovny. Jana Hlaváčová v ní zosobnila suverénní typ prostopázně kokety, manipulativní femme fatale, jejíž zdánlivá hrubost a cynismus skrývají křehkost, nenaplněné touhy, určitou dávku lyriky i patosu. Obtížný vnitřní oblouk, který se v průběhu semknutého děje odehrává v Nastasje, vytváří Jana Hlaváčová širokou škálou výrazové exprese. Z počátečního témbrového ornamentu, kdy postavu vytváří především hlubokou polohou hlasu, vnější silou a sebejistotou, se posléze obrací více do nitra postavy a prohlubuje její psychologizaci. Vedlejší postavy (Ivolgin, Lebeděv) vykreslují herci naopak spíše v detailních črtách pro okamžitý rámec situace.

Jiří Tomáš upozorňuje nejen na hereččin vklad postavě, ale také na původní záměr dramaturga Jana Strojčka, který dal Nastasje vyniknout v dialogických i monologických partech. Strojček podle Tomáše s invencí „rozkrývá psychologickou vážnost Nastasji Filipovny, která bývá považována za nejmalebnější obraz ruské ženy v celé předrevoluční literatuře. Její tragický osud tak vedle hlubokého obrazu nemocné ruské společnosti zůstal nejvýraznějším motivem celé rozhlasové dramaturgie.“⁶⁷⁷ Hlaváčové interpretace má charakter pozvolného výrazového cizelování postavy. Postupně rozvíjí charakter i motivace postavy, přistupuje k nuancovanějšímu intonačnímu a dechovému výrazu.

Ve výše uváděné scéně dialogu s Ivolginem (I. díl, 4. scéna), v němž generál líčí příhodu ve vlaku, si Hlaváčová vystačí s rozverným tónem, pobaveným smíchem a zaujetím z Ivolginova vyprávění. I tento aspekt je důležitý, neboť Nastasju ukazuje ve světle rozpustilého salonního hovoru, zdůrazňuje její pozici obdivované ženy, kterou nikdo nedokáže odmítnout. V průběhu konverzace ztvárňuje Hlaváčová Nastasju jako uhrančivou, panovačnou ženu. Využívá k tomu ostrých rezonancí témbru, hlasitého sebevědomého tónu řeči, rychlých emočních vzplanutí – smích, rozčilení, dotčenost. Změna přichází až v závěru scény, kdy Nastasja odmítne Rogožinovy peníze za to, že bude jeho ženou. Nastasjině zlobě předchází při nabídce peněz krutý výsměch Rogožinovi.

⁶⁷⁷ TOMÁŠ, Jiří. Dostojevského Idiot v rozhlasu. *Rudé právo*. 13. 12. 1982, roč. 63, č. 295, s. 5.

*Nastasja Osmnáct tisíc | mně? | Hokynáři!*⁶⁷⁸

Hlaváčová úvodní tři slova rozdělí v silně exponovaném rozčilení. Slabiku „mně“ procedí skrze zuby, kumuluje do ní ponížení, zlobu i pohrdání. Rezolutní dikce zcela zastíňuje rozpačitého Rogožina, zjednává Nastasje respekt, ona je postavou, okolo níž se společnost seskupuje, její slovo je rozhodující. Hlaváčová účelně akcentuje napětí v jednotlivých slovech. Nastasjiny emoce jsou zobrazeny v intonacích a zabarvení Hlaváčové hlasu. Celé stanovisko k Rogožinově nabídce vystihuje kovová artikulace slova „hokynáři!“. Projev Nastasjina cynismu zdůrazňuje její nemilosrdnou krutost k citům nápadníků. Zcela odlišný akcent má Nastasja vzápětí, když jí Myškin vyčítá její chování. Kníže upozorňuje zároveň na přetvářku Nastasji, je přesvědčen, že „vůbec není taková“. Nastasjin následný monolog ukazuje hlubší stránky postavy:

*Nastasja Já opravdu nejsem taková, | on to poznal!*⁶⁷⁹ | *Omlouvám se vám, Varvaro. |
Nechod'te se mnou, Gaňo. | Na shledanou dnes večer. Ale | určitě, | slyšíte?*⁶⁸⁰

Hlaváčová najednou ztlumí předchozí extrovertní dynamiku projevu, zpomalí tempo řeči, její Nastasja jako by náhle uvažovala sama o sobě. První věty pronáší v rytmickém celku, rytmus změní až v závěrečné tázací větě – do intonace se zde opět dostává sebejistá manipulativnost, kterou si Nastasja vynucuje, aby Gaňa určitě přišel. Hlaváčové herectví má schopnost živočišné plasticity. Ukazuje postavu v rychlých střizích ve více odstínech, stačí jí k tomu modulační a intonační škála. Specifickým činitelem je rytmus, který ovládá podle emocionálního rozpoložení postavy v krátkých jednotkách i delších celcích. Díky Melčově vedení dokáže herci i silné citové zvraty udržovat v uvěřitelných rovinách; ani vypjaté exprese nepoškozují autenticitu jednání postav. Problém výrazové přeexponovanosti, na nějž upozornil Jan Czech,⁶⁸¹ není tolik otázkou míry sugestivity hereckých projevů, jako spíše citlivosti posluchače, jeho ochoty přijmout metodu zpracování.

Vyprávění je rytmizováno stříhovými pauzami, které nechávají významově doznít předchozí scénu, zároveň však probouzejí otázku, co bude následovat. Melč scény komponuje

⁶⁷⁸ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 4. scéna, s. 32.

⁶⁷⁹ Ve scénáři je tato část textu ručně přepsána, původní text zněl „uhodl to“.

⁶⁸⁰ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 4. scéna, s. 33.

⁶⁸¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 144.

v emocionálním kontrapunktu: dramatický závěr jedné scény nahrazuje po pauze klidný dialog a naopak. Tento případ identifikujeme po výše zmíněné scéně Nastasjiny sebereflexe, kterou střídá salonní klavírní hudba a do ní vstupující dialog Nastasji s Myškinem. Po Nastasjině výčitkách není stopy, její hlas je uvolněně svěží, chová se jako vybraná hostitelka. Nezávazný tón však rychle střídá odhalení záměru, s jakým Nastasja Myškina pozvala: požaduje jeho stanovisko k otázce, zda se má vdát. Jedna z klíčových scén uzavírá první díl inscenace; po scéně následuje již jen krátký komentář vypravěče. Nastasja konfrontuje své nápadníky a různé zájmy o svou osobu, Myškin má být soudcem mezi nimi („*první člověk, kterému jsem v životě uvěřila*“⁶⁸²). Silné emocionální zlomy, které Hlaváčová hlasově akcentuje, se pohybují mezi dvěma cestami: láskou k Myškinovi, který ji jako první člověk pochopil, a obavou z toho, že kdyby kývla na jeho nabídku k sňatku, trvale by mu ublížila. Nastasja pochybuje sama o sobě, je si vědoma nízkosti, která provázela její dosavadní život. Nastasjiny tenze se projevují ve finálním monologu (I. díl, 5. scéna), kdy se rozhodne odjet s Rogožinem a dát tak přednost zhýralému životu:

Nastasja **Je-de-me!** || **Ne,** || **počkej,** || *ještě něco mě napadlo.* [otrásá se smíchem] ||
Ganěčko, || *vidíš ten balíček?* || *Je v něm sto tisíc.* || *Já ho teď hodím do krbu.*
Do ohně. || *Přede všemi.* || *Všichni jste svědky.* || *A až ten balík chytne,* || *až začne*
hořet, musíš ho holýma rukama vytáhnout z ohně. || *Když to uděláš, peníze jsou*
tvoje, všechny. || *Maličko si popálíš prstíčky, ale je to sto tisíc, Gaňko!* || *A já*
se budu dívat, || *jak taháš z ohně moje peníze.* || *A když pro ně nepolezeš, at'*
shoří. || *Nikoho k nim nepustím.* || **Rogožine,** *dej mi ty peníze.*⁶⁸³

Prudkou zanícenost díkce vkládá Hlaváčová zejména do přízvukných slov, které tvoří ohnisko její řeči (vyznačeno **tučně**). Úvodní slovo „*jedeme*“ Hlaváčová křičí v ostré rezonanci ve vysoké poloze. Nastasja si uvědomuje, co činí, její záchvat zlosti není vyjádřením ztráty sebekontroly, nýbrž vědomým zostuzením nápadníků. Hlaváčová kulminuje napětí do přerývaného dechu, chvějícího se hlasu, který v detailech prozrazuje každý nádech, každé nové citové vzepětí. Z nelítostné polohy okamžitě klesá hlasem k prohnané vychytralosti: chce si užít Gaňkovo ponížení, když bude vytahovat peníze z ohně. Exaltace hlasu stupňuje napětí, emoce zde vystupují k vrcholné expresi. Před slovem „*Ganěčko*“ se Hlaváčové

⁶⁸² *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 5. scéna, s. 36.

⁶⁸³ *Idiot* [pracovní scénář]. I. díl, 5. scéna, s. 40.

Nastasja otrásá krutým smíchem. Zabarvuje každou slabiku intenzivní emocionální vášní, prudkým obnažením nezkrotné pomstychtivosti, zášti, výsměchu, zloby, pohrdání. Šílenost jejího počínání ještě umocňují pauzy, jimiž dávkuje jednotlivé repliky. Nestejné členění poukazuje k hlasovému sémantizování na mikroprostoru pauzy; do hlasového gesta (intonací akcentace výsměchu, rozčilení aj.) vkládá Hlaváčová potřebné emocionální odstínění. Důrazy někdy vytváří dikcí, jindy intonacemi v přiškrcené poloze výslovnosti: „*sto tisíc, Gaňko!*“ U Hlaváčové nelze hovořit o jediné dominantě herecké kreace. Herečka v prudkých změnách kolísá mezi více výrazovými metodami ztvárnění. Intonační a dechové frekvence jdou u Hlaváčové neoddělitelně vedle sebe, jejich organickou jednotou vytváří významy.

Jan Czech upozorňuje na skutečnost, že veškeré napětí inscenace je koncentrováno do hlasů: „*Hlasová exprese, výkřiky apod. mají v rozhlasové inscenaci jednu velkou výhodu proti divadlu: mohou být modulačně srovnány do jedné hladiny s ostatními promluvy a nepůsobí jako v divadle iritujícím, do uší se zařezávajícím, bolestivým způsobem, který bezpochyby sémantickou hodnotu tohoto způsobu projevu oslabuje.*“⁶⁸⁴ Tím, že Melč vede herce k vysoce stylizovanému, expresivnímu projevu, neubírá postavám na autentičnosti. Jejich přirozená citová dynamika je v souladu s interpretační škálou, pomocí níž herci stupňují emoce až do vysokých poloh, aniž přitom jejich projev působí uměle a prvoplánově. Je nasnadě, že k podobnému hereckému projevu nejsou disponováni všichni herci, ani každá látka neumožňuje podobný způsob provedení. Dostojevského psychologická hutnost a konfliktní ladění dialogů však podněcují k expresivně interpretace v samém zárodku. Jan Strojček proto dialogy strukturoval do dramatických střetů, které posléze Melč režíruje v herecky silně artikulovaném nasazení. Herectví se právě v *Idiotovi* stává normativní složkou, která vytváří celkovou zvukovou koncepci, organizuje rytmus scén podle struktury dialogu.

Když Jiří Veltruský hovoří o divadelní inscenaci Otomara Krejčí *Čekání na Godota*, všímá si, že režisér inscenuje text právě skrze hereckou složku, řečový výkon herců a zejména dikci: „*Přesto však je dikce uskutečněná v Čekání na Godota opravdový triumf herecké tvořivosti. A právě tím je to triumf režie na hereckou tvořivost zaměřené.*“⁶⁸⁵ Veltruského teze o režijní koncepci založené na řeči herců platí v rozhlase tím více, že rozhlasový herec jinou materií než svůj hlas k dispozici nemá, jeho výraz je soustředěn právě do mluvního projevu.

⁶⁸⁴ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 142.

⁶⁸⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 257.

Ačkoli tedy Melčova režie na první pohled nenabízí tak rozmanitou zvukovou škálu jako v případě jiných režisérů (viz Horčičkovu dynamickou zvukovou strukturu ve *Vojně a míru* nebo v *Tichém Donu*), jeho metoda není méně kreativní ani účinná. Melč realizoval Dostojevského román především skrze dialogy, jejichž prostřednictvím nahlíží do nitra postav, nechává herce akcentovat vnitřní duševní konflikty postav a tím komponuje autorův svět specifickými rozhlasovými prostředky. Zvuková kulisa zde ustupuje mluvenému slovu; klíčovým režijním nástrojem není perspektiva prostoru a prolínání zvukových vrstev, ale naopak dramatické jednání postav.

II. díl

Druhý díl inscenace začíná podobně jako první část dramatickou koláží hlasů, které se prolínají, fungují jako ozvěna v Myškinově mysli. Hlasy patří Nastasje Filipovně, Gaňovi, Rogožinovi, Lizavetě a dalším, připomínají zvláště důležité skutečnosti, jichž byl Myškin svědkem. Sám kníže stále lpí na opětovné příslušnosti k lidské společnosti, jeho centrální monolog v úvodu znovu akcentuje touhu „*žít znovu mezi lidmi.*“ Vypravěč vystoupí, na rozdíl od prvního dílu, až po úvodní koláži hlasů. Jeho text má opět pouze informativní charakter, díkyce zůstává objektivní, nezaujatá, shrnuje situaci, kterou skončila první část.

Po vypravěčově monologu následuje dialog Myškina s Lebeděvem, který se vnučuje do Myškinovy přízně. Somr ukazuje Lebeděva v nezměněné úlisné podobě, hlas provází množství dechových detailů korespondujících s Lebeděvovou mnohomluvností. Lebeděv Myškinovi vysvětluje události, jež se odehrály mezi Rogožinem a Nastasjou Filipovnou, která Rogožinovi utekla od oltáře. Po expozici s Lebeděvem následuje dlouhý dialog Myškina s Rogožinem, který znovu nastoluje silně dramatickou atmosféru. Postráneckého Rogožin má nuancovanější výraz než v prvním dílu. Zkoumá Myškina, hlasem se pohybuje blízko pološepotu, mluví pomalu, uváženou dikcí, témbř skrývá hrozbu, nebezpečný podtext, jenž vybízí k interpretacím motivace postavy. Ušlechtilý Myškin se jeví jako bezbranná oběť prohnáného Rogožina, scéna nenápadným tempem graduje v sílící Rogožinovu expresi (II. díl, 2. scéna):

Rogožin **Zůstaň ještě,** ‖ *dlouho jsme se neviděli.* ‖ *Když tu nejsi,* ‖ *nenávidím tě* ‖ *tak, že bych tě nejradši zabil.* ‖ *Ted' tu sedíš sotva čtvrt hodiny a jsi mi milý jako dřív.* ‖ *Já k ní žádnou lítost necítím.* ‖ *Mně se každou noc zdá, že mě s někým podvádí. Tuhle*

*mi utekla s jedním důstojníkem. Vrátila se až druhý den ráno. „Víš, co jsi“, řekl jsem jí, „obyčejná kurva“.*⁶⁸⁶

Postránecký frázuje v rychlých kadencích. Jeho hlas je silně emocionálně zbarvený, vášnivost vede Rogožina k prudkým výlevům citu, nenávisti i lásky. Tento vnitřní konflikt ostatně předznamenává celou tragiku postavy. Větné celky rozděluje na kratší i delší segmenty, pohání jej vášnivost emocí, nikoli racionální rozum. Podlehnutí okamžitému smyslovému rozpoložení Postránecký akcentuje pološepotem, intonováním ve vypjatých nádeších. Manipuluje s výškovou polohou hlasu. Ve slově „zabil“ ztlumí hlas do šepotu, zároveň však přiškrcenou modulací znázorní intenzitu pocitu. Kontrast mezi pošetilou, nezáludnou Myškinovou řečí a smyslým Rogožinem vytváří energetické pole dialogu. Postránecký dovedně zvyšuje míru nasazení hlasu. Ve větě „já k ní žádnou lítost necítím“ intonuje slovo od slova naléhavěji, blíží se šílené exaltaci Nastasji Filipovny ze závěrečné scény prvního dílu. Nejvyšší hlasové polohy Postránecký dosahuje na úplném konci textu, kdy ve slovech „obyčejná kurva“ přechází do fistule, deformuje tón do zrudné grimasy plné ponížení, nenávisti. Napětí hlasu se posléze na chvíli uklidní, dialog pokračuje v silně dramatické poloze, nicméně zpomaluje rytmus. Rogožin sděluje Myškinovi, že jej Nastasja Filipovna miluje, Myškin je zaskočen, nevěděl o tom. Rogožin Myškinovi situaci vysvětluje, rychle znovu směřuje do silně expresivního tónu. V jediné replice dokáže Postránecký hlas přímočaře exponovat do nebývale prudké vášnivé polohy:

Rogožin Utekla, protože se lekla, že tě má tolik ráda. ‖ Ona to totiž chce.

Myškin Co?

*Rogožin Abych ji podřezal.*⁶⁸⁷

Postránecký prokládá slova silnou dýchavičností. Jeho projev je sugestivní, vykresluje Rogožina jako pomateného šílence, kterým smýkají vnitřní běsy. Nervní šepot provází zběsilá citová exaltace, Rogožin se chvílemi neovládá. Mezi řečí Myškin spatřuje v Rogožinově ruce nůž. Ptá se opatrně po jeho původu, Rogožin reaguje vztekle, zmučeným, jakoby trýzněným hlasem křičí: „Co na tom? Copak si nemůžu koupit nový nůž?“⁶⁸⁸ Vzápětí přitom znovu

⁶⁸⁶ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 2. scéna, s. 8.

⁶⁸⁷ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 2. scéna, s. 9-10.

⁶⁸⁸ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 2. scéna, s. 10.

přechází do neutrální, klidné roviny, vymění si s Myškinem zlaté kříže. Zdánlivý závěr scény (II. díl, 2. scéna) se náhle změní v naturalistický obraz epileptického záchvatu, do nějž Myškin upadne po tom, co se poleká, že jej Rogožin chce podřezat.

Myškin Proč se ptáš – a... jak... jak se to tváříš? Co ten nůž? Ne, Parfene, ne, to nesmíš!
Ne-e-e!
/Strašlivý výkřik – ničemu nepodobný, provázející začátek epileptického záchvatu – převezme hudba či zvuk./⁶⁸⁹

Postavy během dialogu vyjdou z interiéru do perspektivního zvukového prostoru – chodby. Rogožin se řezavým, nebezpečným hlasem Myškina ptá, zda věří v boha. Myškin je zaskočen. Hartl v této situaci zrychluje frekvenci dechu i řeči, až jeho řeč ustane a změní se v hrůzný křik znamenající nástup epileptického záchvatu. Naturalismus scény získává silnou působivost díky Hartlovu ztvárnění samotného záchvatu – tedy zalykáním mísícím se s křikem, jež budí dojem nemožnosti popadnout dech. Sugestivita obrazu však spočívá také v rytmu celého předchozího dialogu, který stále proměňuje svou dynamiku: klesá, pak zase rychle stoupá po dramatické křivce, exprese výrazů se proměňuje, až v závěru vrcholí v Myškinově záchvatu. „*Toto postupné obnažování je zřejmé i na hereckých výkonech: jsou to hlasy nasáklé vášní, chvějící se, kolísající, každou chvíli vybuchující v hektických záchvatech, měnící se v neartikulované výkřiky: chraptí, sténají, možnosti hlasového vyjádření emocí jsou hnány až na pokraj únosnosti.*“⁶⁹⁰ Vztahy hlasových znaků zde dochází podivuhodného napětí, kdy se dominanty prudce mění, jazykový projev nahrazuje zběsilá dechová frekvence. Melč se v režijní koncepci úmyslně drží expresivity a plnokrevného obnažení i těch nejvypjatějších pasáží. Herce směřuje k odlišnému pojetí jednotlivých postav, které se celkového inscenačního výrazu dobírají právě ve společné souhře.

Veltruský uvádí, že režisér „*musí ovlivňovat a sjednocovat záměry jednotlivých herců, pokud jde o jejich výběr specifických tónů a gest, tak aby vytvořil celistvou 'psychologickou situaci'. A konečně musí řídit jejich souhru a koordinaci, protože vztahy mezi osobami se stále přesouvají, a vytvořit 'proporcionalitu' celého představení, protože proporcionalita děje často ustupuje do pozadí pod vlivem emocionálně nabitého dialogu a hmotnosti fyzické*

⁶⁸⁹ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 2. scéna, s. 11.

⁶⁹⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 142.

akce.⁶⁹¹ Ačkoli Veltruský své teze směřuje k divadelnímu představení, jeho poznatky platí také v rozhlase. Fyzická akce v *Idiotovi*, například právě v uvedené scéně, sice není posluchači vizuálně viditelná, posluchač však jednání herců pomyslně sleduje ve vlastní imaginaci. Scénu epileptického záchvatu vnímáme v prostorovém rámci fyzické akce, pohybu postav. Je citelný v hlasových polohách herců, výrazovém ztvárnění, které má silně výbušnou vnitřní dynamiku a autentickou výpovědní hodnotu právě skrze specificky auditivní výrazové prostředky.

Scénu epileptického záchvatu ukončí ticho, které se plynule prolne do následujícího obrazu, komponovaného v klidném tempu dialogu mezi Myškinem a Lebeděvem (II. díl, 3. scéna). Zajímavé je, že Myškina, který je dezorientovaný a zjišťuje, co se stalo, uklidňuje právě Lebeděv. Opakovaná přítomnost této postavy ve chvílích, kdy se Myškin obrazně i doslovně řečeno „vrací zpátky mezi lidi“, má v sobě symboliku, kterou Melč záměrně akcentuje. Lebeděv je symbolem člověka své doby. Jeho obzorem jsou cesty k sebeobohacení, nízké každodenní starosti, žádná ušlechtilost, dobrota ani láska jako u Myškina. Somr typizuje postavu Lebeděva bodrým témbrem, gestickými detaily, intrikánskou výmluvností protřelého pleticháře.

Následuje dlouhý dialog Myškina nejprve s Lizavetou Jupančinovou, poté s její dcerou Aglajou. Aglaja miluje knížete, ten se ostýchá, jeho city ovládá Nastasja Filipovna. Postava Aglaji se výrazně liší od dominantní Nastasji Filipovny. Povahový rozdíl je zřetelný v herecké interpretaci: Klára Jerneková vytváří Aglaju v lyrických konturách, hlas má stále ve vysoké poloze, syntetizuje v ní zamilovanost, romantizující lyriku a stud s banální tvrdohlavostí. Aglajin vnitřní dramatický oblouk nedosahuje hloubky Nastasji Filipovny a Jerneková také výrazově diferencuje postavu od sonorního témbru Jany Hlaváčové. Ve dvojici těchto ženských postav Dostojevskij vytvořil opačné póly ženských hrdinek, které milují a zároveň přitahují Myškina. Tragédií, jež symbolizuje celou koncepci postav, je skutečnost, že ani jedna z nich nedochází štěstí, naopak se vydává po horší z nabízených cest. Dialog Aglaji s Myškinem je v podání obou herců rozechvělý, repliky obsahují silnou citovou expresi: Hartl ji vytváří chvějícím se dechem, Jerneková křehkými modulacemi. Výrazově obdobnou typologii jako Jernekové Aglaja má její sestra Adéla Taťjany Medvecké. Martin Růžek a Ludmila Vostrčilová v rolích rodičů zůstávají v mírné interpretační rovině, jejich role nemají expresivní charakter jako stěžejní postavy.

⁶⁹¹ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 92.

Konfrontace mezi Aglajou a Nastasjou Filipovnou se odehraje za Myškinovy přítomnosti (II. díl, 9. scéna). Aglaja se paradoxně přimlouvá za Myškina, jehož miluje, zároveň obdivuje jeho dobrotu a soucít k Nastasje. Jerneková mluví v rychlém tempu, její repliky mají silně emocionální ráz. Hlaváčové výraz je v této scéně sice stejně emotivní, zároveň však zdrženlivější z hlediska výrazového provedení. Nastasja před Aglajou nechce odhalovat své pohnutky, postupně je však projevuje v zadržovaných emocích, následně nervní přetlak proměňuje v rozčilený křik a zvýšený hlas. Třesoucí se hlas Hlaváčová prokládá smíchem i vzlyky: „*A já ji měla za anděla!*“⁶⁹² Střet Aglaji s Nastasjou ovládne Nastasja silou, vysměje se Aglaje, dokazuje jí svou převahu Myškinovou poslušností. Nastasjina bolest však nezadržitelně vytryskne v prudkém záchvatu:

*Nastasja Copak jsi mi neříkal, že mě miluješ || a že mi všechno odpustíš? || Proč se mnou jednala jako s děvkou? || A ty, když mě před tebou potupila, bys chtěl ode mě odejít? A za ručičku s ní? || **Proklínám tě za to, že jsem ti uvěřila.** || **Tobě jedinému.** || Podívej, ty slečinko. || Tady je. || **Stojí jako sloup.** || Jestli teď hned ke mně nepřistoupí, nezvolí mě a tebe nenechá, || **můžeš si ho vzít. Dávám ti ho, || už ho nechci.**⁶⁹³*

Nastasjino utrpení artikuluje Hlaváčová na malé ploše různými způsoby výrazového ztvárnění: úvodní část říká rychle, s plynulým důrazem po logice vět, frázuje po smyslu, její intonace se pohybuje v rozechvělé poloze, rozřeseném hlase, který se zlomí ve slovech „*proklínám tě*“, kdy propukne v žalostný pláč. Přeryvy hlasu jdou ruku v ruce s expiračním kolísáním, Hlaváčová vytváří plastický obraz trýzněné ženy, která přichází o jedinou naději svého bídného života. Vyčítá Myškinovi domnělou zradu. Zatímco exprese věty „*proklínám tě...*“ vychází z dechového a intonačního rozechvění, v následné posměšné poznámce „*stojí jako sloup*“ dosahuje podobné exprese ironickým, pohrdavým ztišením hlasu do pološepotu. Vzápětí hlasovou polohu vyrovnává do výhrůžné dikce: „*Jestli teď hned ke mně nepřistoupí...*“, aby následně opět sestoupila do syčivého, nenávistného šepotu v závěrečných slovech. Když po Nastasjině výstupu Aglaja odejde a Myškin odchází za ní, Nastasja omdlévá. Výrazové ztvárnění Nastasjiny slabosti je zde obdobné jako u Myškinova záchvatu, rozdílem je Hartlovo zvýrazněné lapání po dechu v kontrastu s Hlaváčové deformovaným

⁶⁹² *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 9. scéna, s. 33.

⁶⁹³ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 9. scéna, s. 34.

křikem. Tyto naturalistické pasáže uzavírají silně expresivní scény, jejichž dramaticnost dosahuje míry, jaká v rozhlasových inscenacích nebývá obvyklá. Tím, že Melč zvukovou kompozici inscenace strukturuje výhradně do herecké akce a ticha, vyniká naturalismus uvedených scén o to výrazněji. Sugestivní obrazy bolesti zde znakově vytvářejí výrazově exponovaná hlasová gesta, po jejichž odeznění dochází k vyrovnání rytmu. V případě Nastasji se však situace zklidní jen na chvíli; Nastasja po probuzení zjišťuje, že Aglaja odešla, a propadá do pološíleného pláče přecházejícího v smích.

Intenzita emočních ohnisek dosahuje vrcholu v samotném závěru inscenace (II. díl, 12. scéna). Rogožin se setkává s Myškinem ve ztišeném interiéru pokoje. Rogožin šeptá, mluví v nepřirozeně přepjaté kadenci, jako by blouznil. Postavy hovoří ve tmě, Rogožin na Myškinův pokyn odmítá zapálit svíčku. Režisér tímto postupem promyšleně vytváří drásavou atmosféru blížící se katastrofy. Dialog plný náznaků a nebezpečných tušení najednou odhaluje mrtvou Nastasju Filipovnu, Rogožin se zcela přirozeně přiznává k její vraždě.

Myškin *Kde je Nastasja Filipovna?*

Rogožin *Tam.*

Myškin *Spi?*

Rogožin *Ale abys pak... No tak pojd'.*

Myškin *Je tu tma.*

Rogožin *Jen pojd', uvidíš.*

Myškin *Vidím sotva postel.*

Rogožin *Pojd' blíž.*

Myškin */po pauze / To... ty?*

Rogožin *Já.*

Myškin *Tím nožem?*

Rogožin *Tím. Tím zahradnickým. Ty se třeseš skoro jako před záchvatem.*⁶⁹⁴

Dialog se odehrává v naprostém tichu, postavy šeptají. Působivost obrazu je vytvořena absolutním ztišením, tváří v tvář smrti se ztrácí přirozené jednání postav. Rogožinův hlas se zdá pomatený, zanícený v šíleném třesu, Myškin pomalu domýšlí situaci. Herecké

⁶⁹⁴ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 12. scéna, s. 42-43.

ztvárnění zde ve velkých detailech obnažuje pocity postav, jsou vnímatelné skrze každý nádech. Rogožin upozorňuje Myškina, že nesmí propuknout jeho další záchvat, jelikož by hluk přivolal lidi. Postráneckého výraz neobsahuje žádnou obavu z odhalení; Rogožin se v jeho interpretaci stává patologickým šilencem. Vypráví Myškinovi o průběhu vraždy s umanutým zalíbením, jeho hlas se transformuje do posedlé grimasy:

Rogožin Včera jsme přišli docela potichoučku, jako my ted'ka. ‖ Ještě jsem si cestou myslel, že nebude chtít, ‖ ale kdepak. ‖ Šeptá, ‖ jde po špičkách, ‖ šaty si nadzdvihla, aby nešustily...⁶⁹⁵

Postránecký text interpretuje v laškových gestech, líčí přípravu vraždy s obludnou vášní. Sledujeme Rogožinovu proměnu v oblouku, který nemá ani náznak umělé nevěrohodnosti. Expresivní šepot a deformovaná hlasová gestika autentizují Rogožinův stav; role obou postav se proměňují: nemocným už není Myškin, ale Rogožin, jenž neunesl vlastní životní osud. Pomatený Rogožinův stav zvyšuje míru výrazové exprese, Postránecký neulpívá v řečené poloze, ještě více posouvá hranice výrazového napětí. Vrcholnou pasáž odříkává doslova slovo od slova, pauza zde zaujímá klíčové postavení po takřka každém slově, dechová frekvence upozorňuje na Rogožinovo nepřekonatelné rozrušení:

Rogožin Počkej, ‖ já ustelu ‖ a ty si lehneš ‖ a budeme poslouchat, ‖ protože, ‖ chlapče, ‖ já ještě nevím... ‖ a co koupit květiny ‖ a celou ji obložit? ‖ Jenže, ‖ kamaráde, ‖ aby nám jí nebylo v těch kytíčkách líto.⁶⁹⁶

Postránecký nesouvislé blábolení zintenzivňuje silnými dechovými přeryvy: překotně se nadechuje před každým slovem; deformace hlasu dostupuje vrcholných poloh a uzavírá Rogožinovu proměnu. Dialog ještě pokračuje, postavy se obávají, jestli venku někdo nechodí. Myškinovi se začne znovu promítat změt' hlasů, jak jsme je slyšeli v úvodních pasážích obou dílů. Koláž zvuků, řezavé hudby a střídajících se hlasů evokuje chaos v Myškinově hlavě, předjímá však také návrat Myškinovy nemoci. Závěrečný dialog již nemá slovní rámec, skládá se pouze z neartikulovaného pláče třesoucího se Myškina a hysterického, vzlykajícího Rogožinova smíchu. Epilog vypravěče konstatuje situaci po nalezení obou postav: Myškin

⁶⁹⁵ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, 12. scéna, s. 43.

⁶⁹⁶ Tamtéž, s. 44.

k sobě tiskne blouznícího Rogožina a uklidňuje jej. Vypravěč dodává, že kdyby se zde objevil „*doktor Schneider ze Švýcar a podíval se na svého někdejšího pacienta, vzpomněl by si na stav knížete v jeho prvním roce léčení, mávl by rukou a řekl jako tenkrát: 'Idiot'.*“⁶⁹⁷

Režijní koncepce, organizace složek, vedení herců

Alena Štěrbová spatřuje v dramatině *Idiota* „*vzor inscenace, v níž se projevil Melčův typický režijní rukopis.*“⁶⁹⁸ Melč inscenaci strukturuje do semknutého, zvukově asketického tvaru. Dominantou zvukové struktury je zde herecká složka v sémantickém vztahu s tichem. Režisér vede herce k soustředěnému intimnímu výrazu, silně dramaticky exponovanému, často se přiklánějícímu k prudkým expresivním erupcím. Herecká interpretace jednotlivých postav má nestejnou výrazovou polohu. Ústřední postava Myškina je v podání Jana Hartla lyrizována hercovým oduševnělým, jemně nuancovaným výrazem, založeným na pečlivé artikulaci a procítěném témbu. Rytmus Myškinovy řeči se pohybuje na nevelké škále: i krajně dramatické polohy vytváří především hlubokými modulačními a intonačními manévry, zapojuje dech jako sémantizující prostředek zobrazující psychologii postavy. Hartl Myškina akcentuje v intencích Dostojevského předlohy: vkládá mu bezelstnou upřímnost, smysl pro spravedlnost, dobro a lásku, naivitu, ale také z nich pramenící životní moudrost.⁶⁹⁹

Oproti Myškinovi jsou dvě další hlavní postavy, Nastasja Filipovna a Parfen Rogožin, herecky interpretováni v podstatně dramatictějších polohách. Jana Hlaváčová vytváří Nastasju v komplikované, diferencované škále hlasové intenzity i modulačních poloh. Často se pohybuje v deformovaných hlasových grimasách, akcentuje Nastasjinu emocionální rozkolísanost, rozervanost postavy, její tragický úděl i sebevědomou osobnost *femme fatale*. Postráneckého Rogožin se, podobně jako Hlaváčové Nastasja Filipovna, pohybuje na pokraji dramatické exprese. Platí pro něj obdobné charakteristiky herecké kreaace. Dominantou Postráneckého výkonu jsou okamžité změny v hlasové intenzitě, přechody z pevné artikulace do rozechvělého šepotu, prudké modifikace rytmu řeči a detailní akcenty fyziologie hlasu. Hlaváčová i Postránecký tak stojí ve výrazovém kontrapunktu k Hartlově Myškinovi; mezi

⁶⁹⁷ *Idiot* [pracovní scénář]. II. díl, Epilog, s. 47.

⁶⁹⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 87.

⁶⁹⁹ Jan Czech charakterizuje Hartlova Myškina jako „*citlivého, láskyplného, silně zranitelného, introvertního 'hosta' dekadentní petrohradské společnosti.*“ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 124.

postavami vzniká účinné napětí, v němž se střetává různá koncepce postav, ale také myšlenkového a ideového světa, které zakotvil už Dostojevskij v románové předloze: „Konflikt v *Idiotovi* tvoří srážka hříšného světa se svatostí, před jejíž tváří hřích prokazuje veškerou svou ohavnost.“⁷⁰⁰

Herečtí protagonisté vedlejších rolí dokázali výrazově jasně vyložit motivace postav, byť jejich manévrovací prostor není vždy tak rozsáhlý. Uvádím-li postavy označením „vedlejší“, nemám tím na mysli jejich rozlišení ve smyslu výrazové hierarchie: Jiří Tomáš si správně všímá, že Melčova práce s herci „*neuznává velkých a malých rolí. Všechny party představovaly vycizelované charakterové studie, působivě ozvláštňené, počínaje hlasovým odstíněním až po vlastní pojetí postavy.*“⁷⁰¹ Aglaja Kláry Jernekové má lyrizující romantiku, která se vymezuje k silně dramatickému projevu Hlaváčové Nastasji. Dvojice klíčových ženských postav tak koexistuje na dramaticky konfliktní ploše, přičemž i toto silové pole vytváří nosný emocionální a významotvorný rámec inscenace. Lebeděv Josefa Somra, Ivolgin Rudolfa Hrušínského nebo Gaňa Eduarda Cupáka jsou hlasově přesně zachycenými portréty postav reprezentujících soudobý svět ruské šlechty poloviny devatenáctého století. Interpretace herců se výrazově liší dle charakteru role, zároveň přitom obdobně vychází z řečových gest, specifických intonačních poloh, které herce s jasně modulovanými charakteristickými tóny bezprostředně identifikuje s postavami.

Melč herce snímá zpravidla v naprostém tichu, v němž významy i výrazové provedení každého detailu vynikají v o to ostřejší explicitnosti: „*Tempované pasáže jsou samy jistým 'obrazem' a jejich sémantická hodnota netkví v doslovném obsahu slov, ale v akustickém 'obrazu', do jehož celku jsou zasazené.*“⁷⁰² Poznatek Jana Czecha o „akustických obrazech“ se v Melčově režii zdá zvláště přílehlý, neboť právě Melč o vytváření takových „akustických obrazů“ usiluje, zdůrazňuje hodnotu slov a jejich sémantický potenciál právě snímáním v tichu. Tato metoda má výhodu ve dvojím smyslu: zaprvé klade maximální důraz na soustředěnost posluchače vůči mluvenému slovu a tím pádem jej nutí odhalovat přesahy textu, jeho rytmické zpracování, vnímat narativní koncepci. Zadruhé poskytuje nebývale široký prostor herecké kreativité, tvořivému hereckému rozvíjení situací i celého oblouku postavy, její psychologie i fyzického portrétu. Až na dřev zobrazované emoce, které herci ve svých postavách akcentují, přitom neukazují jen virtuozitu interpretů, ale zejména odkazují

⁷⁰⁰ BURSOV, Boris Ivanovič. *Dostojevskij a jeho svět*. 1. vyd. Praha, 1978, s. 187.

⁷⁰¹ TOMÁŠ, Jiří. Dostojevského *Idiot* v rozhlase. *Rudé právo*. 13. 12. 1982, roč. 63, č. 295, s. 5.

⁷⁰² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 17.

k nutnosti prožitku, s nímž je recepcce Dostojevského díla spojena: „*Dostojevskij nevysílá žádné posly, k Dostojevskému vede jen a jen prožitek.*“⁷⁰³

Sémantická kvalita ticha v režii Josefa Melče dokumentuje fundamentální povahu tohoto zvukového prostředku v dramatickém uměleckém díle. Ticho není pasivně existující substancí, která je pouze přítomná, naopak je záměrně vytvářeno, režijně komponováno. Jeho sémantická hodnota vyplývá z kompozičního rámce, konkrétního využití v dramatické situaci. Ivo Bláha poukazuje v souvislosti s filmovým tichem na fakt, že „*přesnou hranici mezi zvukem a tichem nelze stanovit.*“⁷⁰⁴ Tentýž princip platí u rozhlasového díla, neboť také rozhlas, stejně jako film, vychází z technologického principu natáčení, stříhové organizace, kterou režisér vede k záměrné stylizaci složek. Ticho se tak ve filmu i v rozhlase stává „*tichem relativním*“⁷⁰⁵, jelikož není nahodilé, má pevné místo ve zvukové struktuře inscenace. Na příkladu Melčovy režie *Idiota* lze ověřit, do jaké míry může být ticho zapojováno do přímých sémantických vztahů s mluveným slovem, jak ovlivňuje temporytmus inscenace a narativ.

Natáčení v detailech, které Melč často používá, se dostává ke zdrojům herecké tvorby. Akcentuje každý nádech, a proto na herce klade nárok z hlediska přesnosti výrazu, technické připravenosti a flexibility zapojování výrazových prostředků. Znaková hodnota každé složky herecké postavy získává v detailech zvláště důležitou funkci: herec i prostřednictvím nenápadných gest – např. v dechových záchvěvech – sémantizuje emocionální rozpoložení postavy. Zvuková struktura zaměřením na slovo a ticho sice ztrácí na prostorové perspektivnosti a vrstevnatosti, jaké umožňuje zapojení dalších zvukových plánů (viděli jsme to na příkladu Horčičkova komponování dialogů na pozadí válečné bitvy ve *Vojně a míru*), na druhou stranu však zvyšuje dynamiku herecké akce, vyzdvihuje konkrétní aspekty předlohy i podstatu Dostojevského světa. Melčova dlouhodobá koncepce komponovat slovo v tichu a tímto spojením dosahovat maximální sdělovací přesnosti se v dramaturgických Dostojevského prokazuje jako účinná cesta k jádru autorova díla, myšlenkovému poselství románu.⁷⁰⁶ Dramaturg Rudolf Matys v souvislosti s Melčovou

⁷⁰³ ZWEIG, Stefan. *Tři mistři: Balzac, Dickens, Dostojevskij*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1997, s. 73.

⁷⁰⁴ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 53.

⁷⁰⁵ Tamtéž.

⁷⁰⁶ Viz komentář Aleny Štěrbové: „*Zvolený režijní postup, typický pro Melčovu tvorbu, a vnitřně přesvědčivé herecké projevy interpretů korespondují s Dostojevského úsilím o hlubinnou analýzu lidské duše a mezilidských vztahů.*“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání*.

režijní metodou zdůrazňuje, že „*podstatné, 'netlachavé' slovo je vždycky podmíněno a 'podsklepeno' tichem, z něj vyrůstá a do něj se zas vrací.*“⁷⁰⁷ Obsah slova, jeho významová vrstevnatost se v takto obnaženém tvaru stává specifickým východiskem k rozhlasovému zpracování prozaické látky, kdy dominantním zprostředkovatelem textu je herec.

In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 59.

⁷⁰⁷ JESŮTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů.* 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 86.

KOMPARACE REŽIJNÍCH STYLŮ

Mám-li na tomto místě shrnout metody práce dvou režisérů tak výrazných, originálních a odlišných jako v případě režisérů Jiřího Horčičky a Josefa Melče, je zapotřebí nejprve stanovit kritéria komparace, která budou předmětem hodnocení. V návaznosti na podrobně vypracované profily obou režisérů a předchozí analýzy čtyř vrcholných inscenací budu v následující komparaci sledovat tato kritéria: 1) Typologie látek a způsob textové úpravy; 2) Zvuková koncepce a struktura zvukových složek; 3) Vedení herců. Z reflexe těchto tří klíčových kritérií můžeme vyvozovat nejen podobnosti a odlišnosti dvou režijních rukopisů, ale průběžně také charakterizovat režijní metodu každého z režisérů. Kapitola však není pouhou komparací. Snaží se sumarizovat i poznatky, které analýzám předcházely a srozumitelně aplikovat teoretické úvahy, jež daly celému výzkumu rámeček. Bez charakteristiky dramaturgické práce s epickými literárními předlohami by nebylo možné dobře charakterizovat hereckou práci na postavách, bez analýzy zvukové složky inscenací se nelze dobrat stylové podstaty režie.

Typologie látek a způsob dramaturgizace

Inscenace byly k analýze vybrány po pečlivém zvážení. Úmyslně jsem zvolil tituly vzniklé v časové blízkosti, v jednom konkrétním dramaturgickém rámci, jakkoli se inscenace liší z hlediska metody natáčení nejen mezi oběma režiséry, ale také v rámci tvorby každého z nich. Rozdíly v inscenačním pojetí dokládají variabilitu režijních přístupů, schopnost tvůrců přizpůsobit koncepci konkrétní typologii předlohy, zároveň přitom vytvářet dlouhodobý tvůrčí rukopis typickým zacházením s jednotlivými složkami, především složkou hereckou. Zatímco Horčičkova *Vojna a mír* disponuje vrstevnatou strukturou zvukového řešení v dlouhých záběrech, v *Tichém Donu* tentýž režisér nahrazuje epický rámeček předlohy stříhovou segmentací a náznakovým komponováním jednotlivých dějových zvrátů. Obě inscenace spojuje výrazný časoprostorový rámeček, stereofonní zvukově-hudební vrstevnatost a hluboká perspektivita zvukových plánů. Horčičkovo rozhodnutí dramaturgizovat v krátkém čase dvě tak rozsáhlé prozaické předlohy, jejichž žánrové ukotvení spočívá především v popisných epických pasážích a historickém kontextu, svědčí o režisérově snaze prohlubovat možnosti auditivní realizace směrem k zachycování dějových poloh, jimž se tvůrci dříve vyhýbali, neboť se zdály rozhlasově nesdělitelné. Obě inscenace obsahují

několik desítek postav, řadu dílčích dějových linií, časoprostorových perspektiv a příběhových vrstev, které posluchač vnímá současně.

V kontrastu k této Horčičkově koncepci stojí v přítomné práci dvě Melčovy dramatizace vrcholných románů F. M. Dostojevského. Ty byly vybrány jednak pro režiséruv silný vztah k tomuto autorovi, akcentaci duchovního ukotvení Melčovy tvorby, ale také pro různou dramaturgickou genezi. Zatímco *Idiot* je strukturován do dvou hodinových dílů jako semknutá komorní inscenace, *Zločin a trest* sestává z dvanácti dílů (byl produkován nikoli Oddělením rozhlasových her, ale Literární redakcí jako dramatizovaná četba na pokračování). Tyto odlišné dramaturgické půdorysy předznamenávají také inscenační diferenciaci obou nahrávek, jež ovšem řada kompozičních postupů spojuje. Hovořím především o výrazně expresivní fixaci postav a emocionální dynamice, které jsou pro obě nahrávky typické. Žánr dramatizované četby obvykle nedisponuje expresivní hereckou akcí, naopak přednes interpretů spíše slouží textové předloze a zachovává tlumenější výrazové prostředky. Melč však natočil *Zločin a trest* v mimořádně sugestivním výrazovém provedení. Prosadil zde svůj pevný režijní rukopis, jenž vždy akcentuje především obsah slova komponovaného v tichu, sdělovaného v expresivní dramatické formě. Stylizace obou nahrávek vystihuje Melčův režijní styl v různých variantách úprav díla téhož autora. Společný autorský subjekt zde není překážkou rozdílné inscenační praxe, diferencovaného režijního přístupu. Melč obě kompoziční polohy – žánr inscenace i dramatizované četby – natáčí v různé režijně-interpretační škále. Dramatizace Dostojevského kladou do popředí zájmu stěžejní dějový motiv, ostatní postavy jednájí ve vztahu k ústřední zápletce, nerozvíjejí tolik jiné, dílčí dějové perspektivy. Melčovy inscenace spojuje silná psychologizace a niternost předloh, které byly východiskem i pro jeho expresivní režie.

Pro režiséry Horčičku i Melče platí, že ačkoli prozaické romány transponovali do nového znakového systému a ozvláštnili literární díla zvukovou realizací, nikdy nepopřeli tvůrčí východiska ani ideje předloh. Jejich dramatizace naopak auditivní dramatickou cestou zdůraznily kvality textové předlohy a povýšily ji přitom o zvukově-herecké interpretační umění. Literární teoretik Jan Lopatka stanovil, že adaptátor literárního díla nesmí překročit tvůrčí princip předlohy.⁷⁰⁸ Lopatka hovoří o nutnosti „objektivace“ jako o specifickém přínosu dramatizátora, který by neměl potlačit vlastní specifikum předlohy, ale naopak ji ozvláštnit a adaptovat do nového znakového a uměleckého jazyka. Rozhlasová dramatizace

⁷⁰⁸ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. I. [díl]*, Četba. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 63.

epiky sice upouští od epické struktury předlohy, nicméně ji transponuje do odlišných, specificky rozhlasových výrazových prostředků. Horčíčka i Melč ve svých dramatinizacích vycházeli z textových úprav blízkých spolupracovníků; koncepce dramatinizací byly předurčeny režijními rukopisy tvůrců. Melč hovoří o „stylu realizace“, čímž myslí „vědomý, poučený výběr přesných výrazových prostředků, jimiž režisér hodlá neadekvátněji realizovat sloh, styl autorů.“⁷⁰⁹

Již dříve jsem psal o tom, že podle Jana Lopatky zůstává pro dramatinizátory zásadním úkolem především nalezení adekvátní míry odvahy a výraznosti. Lopatka apeluje na tvůrčí invenci adaptátorů, odkazuje k nutnosti hledat kreativní auditivní řešení pro literární textový předobraz. Pojem objektivace se jeví jako klíčový pro fixaci nového specifického ztvárnění. Důležitá je přitom individualizovaná jedinečnost každého dramatinizačního procesu: dramatinizátor musí brát ohled na vlastnosti předlohy a úpravu provést tak, aby zůstala zachována podstata předlohy, její tvůrčí princip ve smyslu ideově-uměleckého ukotvení díla.

Jedna z premis této práce stanovila, že okolo herece se organizují ostatní zvukové složky inscenace, jinými slovy – herecká složka je přirozenou dominantou rozhlasové inscenace. Z analýz vidíme, že jak Jiří Horčíčka, tak Josef Melč koncipují své inscenace okolo herecké akce. Zvláště patrný je tento postup v Melčových inscenacích, které bytostně zdůrazňují význam slova řečeného v tichu. Ale také Horčíčkovy režie strukturují zvukovou kompozici kolem herecké složky, ačkoli u Horčíčky zvukově-hudební vrstvy získávají sémanticky i dějově důležitou funkci. Jejich pozice v inscenaci však působí dostředivě vůči herectví, nikoli obráceně – herectví se neupíná ke zvukové kulise. Zvukový design významově obohacuje mluvené slovo, staví se vůči němu do kontrastu, jindy jej zdůrazňuje. Důležitá je zde právě pozice složek: herecká složka je dominantou, má centrální pozici.

Tento princip se stává východiskem pro režiséra, který předlohu vypráví prostřednictvím postav/herecké interpretace. Díky tomu ovšem herci právě v dramatinizacích látek jako *Vojna a mír* nebo *Idiot* získávají rozsáhlý prostor pro vlastní interpretační kreativitu. Mají totiž k dispozici postavy hluboké psychologie, značného dramatického oblouku a vnitřní dynamiky. Té herec v rozhlase dosahuje především využitím hlasu s akcentem na jazykové znaky, které Veltruský nazírá jako samostatnou důležitou složku

⁷⁰⁹ „Jsem přesvědčen, že styl je integrální součástí struktury díla, že to není jen jakési koření, které může být a nemusí; když řeknu, že slovní materiál je krev díla, pak styl je krevní skupina. To je něco, co je přímo obsaženo v samotné podstatě dobrého díla literárního. Styl nemůže nebýt.“ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 33.

vstupující do dialektického napětí s každou další složkou uměleckého artefaktu: „*Co se týče jazykových znaků, nápadná hmotnost herectví má tendenci zasahovat do nepatrných pout mezi jejich významem a smysly vnímatelným materiálem, a tím i do jejich schopností vykouzlit ty nejkomplicovanější vztahy mezi významy. Zároveň však herec dodává váhy a síly jazyku, který vyslovuje, a naopak z něj získává schopnost sdělovat neobyčejně pružné a jemné, ale přesto přesné významy.*“⁷¹⁰ V analýzách jsem prokázal, že Veltruského premisa o ovlivňování a kombinaci složek je typickým principem strukturního vztahu složek rozhlasové inscenace.

Herci ozvláštňují text specifickým výrazovým provedením, expresivitou, stylizací, kterými vstupují do určitých pozic vůči zvuku, hudbě, tichu. Režisér scény úmyslně strukturuje tak, aby výsledný sémantický vztah mezi složkami vytvářel potřebný emočně-výrazový obraz, zároveň těmito obrazy a způsobem jejich stříhového řetězení vytváří narativ a především temporytmus inscenace: „*Vše, co se odehrává během představení, se takřkajíc točí kolem herce. Právě jeho prostřednictvím dostávají ostatní složky svou divadelní funkci a význam.*“⁷¹¹ Veltruského teze vychází ze skutečnosti, že divadelní herec je na rozdíl od ostatních složek skutečným, živým aktérem dramatu. V rozhlase tento princip komplikuje absence vizuální složky vnímání i technologie natáčení: herci posluchačům jednání zpravidla nesdělují v živém přenosu. To však nic nemění na dominantní roli herce uvnitř struktury zvukových složek, jeho myšlené přítomnosti v centru posluchačovy pozornosti.

V kapitole o adaptačních mechanismech jsem podrobně doložil, že proces drammatizace epických předloh představuje několik fází strukturace textu, podle nichž můžeme výsledný tvar díla vnímat: neočividnější změnou textové předlohy vůči scénáři je dialogizace textu, která prózu strukturuje do dialogů či monologů. Vynechává tak popisná místa, lyrická intermezza, jimiž v románech autor lyrizuje, drammatizuje či jinak ozvláštňuje vyprávění. V rozhlase lze podobné pasáže transponovat do partu vypravěče, chóru, explicitního komentáře jednající postavy.

Analyzoval jsem čtyři vybraná vrcholná rozhlasová díla, která s postavou vypravěče pracují, každá ovšem naprosto odlišně. Vypravěč v inscenacích získává několik funkcí, zaujímá různou důležitost z hlediska narace, psychologizace postav, aktivního jednání, stříhové skladby. Melčův vypravěč ve *Zločinu a trestu* (Eduard Cupák) dosahuje neobvykle expresivních poloh, velikost jeho role odpovídá hlavní postavě inscenace. Ze všech vypravěčských partů je právě vypravěč ve *Zločinu a trestu* nejvýrazněji stylizován, v průběhu

⁷¹⁰ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 19.

⁷¹¹ Tamtéž, s. 20.

dramatizované četby se proměňuje jeho funkce i způsob hereckého ztvárnění. Neobvyklým dramaturgicko-režijním řešením je především využití vypravěče jako alter-ega hlavní postavy. V *Idiotovi* vypravěč (Radovan Lukavský) zaujímá jen zcela formální funkci (pronáší prolog a epilog), není hybatelem děje, ani neovlivňuje jednání postav. Horčičkovy vypravěče (v obou případech Luděk Munzar) charakterizuje režisérovo zvukově experimentální hledačství. Horčička vypravěče exponuje do centrálního bodu, vypravěčův hlas slyšíme vždy v nezkrácené podobě. Vypravěč má u Horčičky informativní funkci, z hlediska adaptace působí jako středobod mezi postavami, reprodukuje zásadní fakta o vývoji příběhu, změnách času a místa děje. Zároveň Horčička na postavě vypravěče ukazuje možnosti časoprostorového pohybu, stříhové segmentace, pomocí níž vytváří narativ inscenace. Horčička vypravěče obvykle neinscenuje v expresivních hereckých polohách, ačkoli například v *Americké tragédii* (1986) používá vypravěče (Viktor Preiss) jako průvodce – vnitřní hlas hlavního hrdiny a postavu komponuje ve stylizovanější poloze.

V kapitole věnující se teorii dramatizace poukazují na několik teoretických koncepcí. Režijní vize Jiřího Horčičky vycházela z dramatizací tvůrčího týmu Jaroslavy a Jana Strejčkových, kteří prozaické předlohy komponovali s vědomím Horčičkova záměru natočit scénáře stereofonní metodou. Stereofonie se stala klíčovým prostředkem úpravy. Strejčkovi nabídli Horčičkovi vrstevnaté dramaticko-epické textové partitury, jež režisér realizoval do podoby plastických zvukově-hudebních pláten. Zvuková řešení Horčičkových inscenací zachovávají epickou kostru předloh právě vytvářením monumentálních zvukově-hudebních obrazů, které tímto způsobem ztvárňují Tolstého či Šolochovovy mnohastránkové popisné pasáže. Horčička plně využil specificky rozhlasové možnosti stříhově komponovat několik paralelních dějových motivů, čímž dosáhl výrazné vrstevnatosti vyprávění.⁷¹²

Melčovy režijní koncepce naproti tomu vycházejí z maximálního zhutnění významových aspektů Dostojevského románů. Primárním východiskem byla Melčovi psychologie postav a dramatický konflikt, které akcentoval v hereckých partech. Jejich silná dynamika činí ze *Zločinu a trestu* žánrově vyhraněný dramatický tvar, který i přes značný rozsah podstatně neslevuje z koncentrace výrazové expresivity. Ta se soustředí do postav Raskolnikova a vypravěče, který zde zaujímá netypickou interpretační polohu: dynamizuje Raskolnikovovo jednání, vnitřní pohnutky, explikuje duchovní i fyzické rozpoložení postavy. *Zločin a trest* se tak vymyká nejen běžnému typu žánrové produkce dramatizované četby

⁷¹² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 79.

na pokračování, ale také jiným Melčovým četbám – např. *Oblomovovi* (1979) nebo *Uraženým a poníženým* (1989), kde režisér postupoval cestou mírnější stylizace i výrazové exprese a vypravěč zastával především narativní funkci. Dramatizátoři, Anna Smetanová u *Zločinu a trestu* a Jan Strejček u *Idiota*, vyšli Melčově záměru vstříc, když obě vrcholné dramatizace strukturovali především do konfliktních monologických a dialogických pasáží, v nichž vynikají psychologické tenze postav.

U všech čtyř dramatizací přistoupili úpravci samozřejmě ke krácení předloh, ani v jednom z případů však tato redukce neuškodila smyslu ani dějové autenticitě děl. Vynechávány byly zejména popisné pasáže, jež rozhlas zachytí v kvantitativně kratších, avšak dramaticky nosných obrazech: dialogem, monologem vypravěče, zvukově-hudební koláží, nebo kombinací těchto inscenačních variant. Z hlediska dialogů dochází k nejvyšší stylizaci jazyka v Horčíčkově *Tichém Donu*. Inscenace se totiž od ostatních liší principem stříhové narace. Jednotlivé situace dramatizátoři komponovali do scénosledu, v jehož rámci se často mění prostor děje, dílčí dějové motivy se odehrávají více náznakově, proto také stylizace řeči musí odpovídat jednoznačnému obsahovému i emočnímu sdělení dialogů. Obecně však lze říci, že jazyk všech scénářů má realistickou povahu, není stylizován ve smyslu básnického nebo deklamačního gesta. Dialogy odpovídají realismu konfliktů, slouží smyslu díla. Expresivitu dialogů nevytváří jejich textová fixace, nýbrž herecké ztvárnění.

Všechna čtyři díla jsou strukturována okolo mužských hlavních hrdinů, jejich osudy sledujeme stále v popředí děje, směřuje k nim narativ inscenace. Horčíčka i Melč přitom zpravidla vytvářejí antagonistické napětí mezi dvěma mužskými postavami: mám tím na mysli výrazovou odlišnost interpretace i dramatický konflikt mezi postavami. Ve *Vojně a míru* klade Jiří Horčíčka vedle sebe dvě zcela opačně profilované osobnosti, Andreje Bolkonského (Viktor Preiss) a Pierra Bezuchova (Eduard Cupák), v *Tichém Donu* stojí proti Grigoriji Melechovovi Štěpán Astachov (Vladimír Brabec). V *Idiotovi* konfrontuje Josef Melč lyrického Myškina s výrazově expresivním Rogožinem (Václav Postránecký). Zvláštní kompoziční výjimku spatřuji ve struktuře postav *Zločinu a trestu*. Přirozeným Raskolnikovovým antagonistou je sice především vyšetřující soudce Porfirij Petrovič (Rudolf Hrušínský), kompozičně zásadnější roli však tvoří vypravěč (Eduard Cupák). Ten zastupuje stejné hledisko jednání jako Raskolnikov, je jeho alter egem, avšak právě vnitřní střety postavy, zachycované ve dvou hereckých provedeníh, představují ústřední princip dynamiky postav *Zločinu a trestu*. Ženské postavy mají v rámci proporcionality podstatně menší prostor, jejich úloha se vztahuje především k mužským postavám. Ženské hrdinky

symbolizují obvykle lyrickou polohu inscenací. Výjimku tvoří postava Nastasji Filipovny v *Idiotovi*, která je z inscenačního hlediska nejvýraznější postavou ženskou postavou sledovaných titulů a jejíž part je založen zejména na dramatické a expresivní poloze. Dramaticky akcentovanou postavou je také Axinja v *Tichém Donu*, avšak Nastasja a Marie (*Vojna a mír*), Natalie (*Tichý Don*), Soňa (*Zločin a trest*) nebo Aglaja (*Idiot*) představují lyricky konturované postavy, jejichž motivace jednání se odvíjejí především od vztahu k hlavní postavě.

Přestože scénáře dramatizací nepsali samotní režiséři, režijní koncepce našla realizační shodu díky precizním textovým úpravám, které předem počítaly s odpovídajícím zvukovým nastudováním. Dramatizátoři věděli, kdo bude jejich scénář realizovat, a podle režijního záměru rovněž upravovali příslušné prozaické předlohy.

Zvuková koncepce, struktura zvukových složek

Na základě předchozího odhalení diferenciací dramatizačního mechanismu lze vyvozovat také odlišnosti zvukového řešení. Horčička s Melčem pracovali zcela opačným způsobem. Podotýkám přitom, že předkládané teze nevyvozují pouze z analýz, ale z podstatně širšího spektra inscenací obou režisérů, z nichž některé v práci podrobněji zmiňuji, jiných se dotýkám jen obrysově. V jednotlivých analýzách jsem na konkrétních ukázkách vybraných scén prokazoval, jak Horčička strukturuje složité zvukově-hudební vrstvy do vzájemné koincidence; naopak na paralelních ukázkách z inscenací Josefa Melče jsem ukazoval, jak Melč komponuje dramatické situace v dialogické či monologické expresi v tichu. Občasné hudební podkresy, zejména nervní smyčce, užívá Melč k sémantickému zdůraznění interpretační exprese, někdy také ve střízích pro rozvíjení atmosféry. Celkově však lze říci, že Melčovy inscenace vykazují maximální redukci zvukově-hudebních složek, odklon od zvukového narativu, stříhu apod. Alfou i omegou auditivního díla je Melčovi herec, hercovo slovo a pauza, do nichž koncentruje výrazové i významové napětí.⁷¹³ Ačkoli Jiří Horčička inscenuje herce v plastické struktuře zvukových složek jako součást rytmického celku, také on akcentuje hereckou složku jako dominantní. Herec je určujícím nositelem

⁷¹³ Viz charakteristiku Aleny Štěrbové: „Melčova promyšlená a citově bohatá režie se promítá do hereckého výkonu, jehož výraznost není podporována jen zvukem a hudební metaforou, ale také tichem, významotvornou pauzou.“ In STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 77.

jednání. Jak vidno, je tedy herecká složka dominantou oběma režisérům, byť způsob jejího komponování získává u obou diametrálně odlišný charakter.

Jan Czech konstatuje, že „každá rozhlasová inscenace musí mít velice účinný, dynamizující princip. U žádného výjevu, u žádné zvukové sekvence nelze setrvávat příliš dlouho, neboť posluchačova percepce je nasycena daleko dříve než u vizuálního vjemu.“⁷¹⁴ Režisér musí podle Czecha vytvářet stále nové podněty pro posluchačovu pozornost a udržovat dynamiku díla. Pro Josefa Melče je onou dynamizační jednotkou snímání postav, způsob psychologizace, jehož dosahuje různými cestami – ve *Zločinu a trestu* prostřednictvím vyprávěče, v *Idiotovi* dramatickými střety Myškina, Rogožina a Nastasji Filipovny. Pro Jiřího Horčičku představuje dynamika otázku strukturace zvukové kompozice, způsob sémantického zapojení zvukových složek do diferentních vztahů. Různé kombinace vzájemného působení zvukových složek, tedy kontrapunkt zvukové, hudební a herecké složky, které neustále dynamizují naraci i temporytmus inscenace, vytvářejí zvukově heterogenní scény. Herecká složka se ocitá ve významovém napětí s hudebně-zvukovými složkami, jejich hierarchie se stále proměňuje. S tím souvisí rozdílnost snímání postav, kdy například v inscenaci *Idiota* vidíme, že ve scénách, v nichž figuruje Myškin, se v závislosti na typologii postavy a její herecké interpretaci zpravidla zklidňuje tempo a celá scéna se lyrizuje. S nástupem Rogožina naopak roste napětí, stoupá emoční intenzita, podobně jako v přítomnosti Nastasji Filipovny. Tento režijní princip lze identifikovat také v Horčičkově *Vojně a míru*: scény s Natašou jsou výrazně lyrictější než například dialogy Andreje s otcem nebo s Pierrem Bezuchovem. Režijní vedení jistě souvisí s dějovými a charakterotvornými vrstvami předlohy i dramaturgie, která jednotlivé sémantické i výrazové segmenty rozprostírá do celku rozsáhlé inscenace. Režijním úkolem je každou rozličnou situaci či scénu zvukově individualizovat, ozřejmit její výlučnost i vztah k dalším scénám tak, aby děj plynule navazoval.

Horčičkova metoda zvukově-hudebního vyprávění přisuzuje zvláště důležitou funkci temporytmu. Horčička rozvíjel možnosti nakládání s tímto zásadním aspektem rozhlasové řeči variabilním způsobem hierarchizace zvukových složek. Režisér pracuje do značné míry jako hudební skladatel, který taktem skladby nechává rozeznít jednotlivé hráče orchestru (v rozhlase tedy herece i technický štáb) a organizuje jejich jednotlivé party tak, aby finální tvar na všech úrovních syntetizoval do sémantických a rytmických celků. Horčičkovi

⁷¹⁴ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 172.

se zvláště důležitou složkou v dramatinacích epiky stala hudební složka, již používá v rozmanitých funkcích a k posílení expresivity výrazu. Použití hudby zvyšuje epický akcent inscenací, zdůrazňuje témata a situace příběhu – typické je zapojování dramatické hudby v bitevních scénách ve *Vojně a míru* a v lyricko-epických narativních pasážích v *Tichém Donu*.

Podobně jako hudbu rozvíjí Horčička také způsob zapojování zvukových a ručových detailů⁷¹⁵ – exponuje exteriérové scény pomocí zvuků dusotu koňských kopyt; jindy zase prostor kozácké vesnice symbolizuje opakovanými záběry kokrhajících kohoutů, v přírodních scénériích akcentuje detaily šumění potoka, poryvů větru. Horčička říká, že realistický zvuk má také funkci orientační.⁷¹⁶ Prostorová dynamika vyniká nejvíce v plenérových scénách, například při jízdě vojáků na koních. Stereofonie umožnila Horčičkovi zvukové vrstvení a souběžné zachycování různých prostorových perspektiv, které se vzájemně někdy doplňují, jindy kontrastují. Horčička se v oblasti vytváření zvukových a hudebních efektů dlouhodobě opíral o spolupráci se zkušenými zvukovými mistry Jitkou Borkovcovou a Zdeňkem Škopánem i předními zvukovými techniky: Radislav Nikodém a Artur Šviha.

Ticho a pauzy snímá Horčička především pro ztlumení tempa nebo jeho zvláštní akcentaci, například v lyrických či introspektivních scénách – Andrejova agónie u Slavkova, Grigorijovy láskyplné monology o kozácké krajině. Horčičkův záměr rytmizovat zvukovou strukturu spojením všech složek si uvědomují také herci, hovoří o ní například Viktor Preiss: „*On byl precizní a už byl daleko dopředu připravený. Měl konstrukci, stavbu, do které dosazoval figury. A tu figuru vždycky dostal tam, kam potřeboval. /.../ Měl dramatickou stavbu, kterou naprosto profesionálně ovládal a kterou si za ta léta dokonale vystavěl. Měl jasný rukopis.*“⁷¹⁷ Herečka Hana Maciuchová dodává, že někdy „*Horčička pouštěl zkušební projekci i hercům, chtěl co nejdokonalejší tvar. A pečlivě zkoušel, což není dnes zvykem.*“⁷¹⁸ Ze slov Horčičkových herců je patrná režisérova snaha o preciznost, ale také tendence seznámit dopředu herce s plánem celé inscenační realizace, představit jim vlastní tvůrčí záměr tak, aby herci následně přesně splnili režijní požadavky.

⁷¹⁵ Například inscenaci *Let do nebezpečí* (1980) zahajuje Horčička okamžitou identifikací prostoru letištní haly: z amplionu zní výzvy hlasatelky, která sděluje cestujícím podrobnosti o odletech letadel. Inscenace *Motýlí smrt* (1993) je zase založena na telefonických rozhovorech ženy a muže, kteří se nikdy nesešli; když žena telefonuje z koupelny, poznáme tento prostor šploucháním vody ve vaně.

⁷¹⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 100.

⁷¹⁷ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

⁷¹⁸ Hana Maciuchová, osobní rozhovor s autorem, 21. března 2018.

Melčova koncepce nemá ambice zvukově-hudební rytmy, Melč vytváří rytmus především skrze hereckou akci a ticho. Je nasnadě, že Melčovo rytmizování má podstatně dramatičtější, niternější fundament: rytmus se týká především postav, nikoli dynamické prostorové akce. Rytmizace postav dosahuje Melč pečlivým vrstvením expresivních dialogů, sémantizací ticha a pauzy. Ticho působí u Melče jako rytmizační jednotka, ale i jako zdroj emocí, napětí, jako způsob narativního diskursu, jako faktor doplňující motivace postav. Tento přístup klade na herce odlišný nárok: vyžaduje silnější koncentraci na významovou kvalitu slova, nejen jeho eufonii, vnější výrazovou rytmiku a hudebnost. Dostojevského svět Melčovi v tomto ohledu konvenuje. Nejednoznačnost rozporuplných postav s problematickým morálním a duchovním vývojem zhmotňují herci v hlasovém jednání. Melč vytváří rytmus dominantně prostřednictvím herců, Horčička naopak prostřednictvím členitosti zvukové struktury. Melč více pracuje s detailním snímáním, je pro něj klíčovým nástrojem pro sémantiku herectví.

Způsobem vedení herců režisér výrazně ovlivňuje také rytmus inscenace. Vracím se k rytmu opakovaně, jelikož představuje klíčový nástroj, jímž režisér organizuje zvukovou kompozici. Czech vztahuje rytmus k integraci řeči rozhlasové inscenace, a vyvozuje proto z rytmu „*bezprostřední a závažné obsahové důsledky. Protože sémantika rytmu je založena převážně akusticky, proto jen v rozhlasové inscenaci nalézá rytmus tak univerzální použití.*“⁷¹⁹ Za „rytmického režiséra“ bývá kolegy⁷²⁰ i samotnými herci⁷²¹ označován zejména Jiří Horčička. Vede k tomu především režisérova schopnost zachovat linearitu zvukového vyprávění i v silně dynamizovaných a stříhem rozdělených scénách. Melčův rytmus vychází zejména z doznívání řečeného slova a sémantické pauzy, která zvyšuje intenzitu prožitku.

Důležitým faktem je, že rytmus herectví ovlivňuje také rytmus dalších složek a naopak. Například prudké stříhy nebo dramatická hudba mohou sémanticky rozvíjet hodnotu mluveného slova herce, jak o tom znovu nejvýstižněji pojednává Jan Czech: „*Rytmus má tendenci vtáhnout do své sféry, do okruhu svého působení ostatní složky rozhlasového vyjádření, je schopen spoluvytvářet třeba prostor rozhlasové inscenace, je výsostným dynamickým činitelem, má podstatný vliv na volbu rozhlasových vyjadřovacích*

⁷¹⁹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 171.

⁷²⁰ Hana Kofránková (30. září 2017), Rudolf Matys (2. července 2019), Jan Lorman (19. července 2019), osobní rozhovory s autorem.

⁷²¹ Viktor Preiss (4. října 2014), Daniela Kolářová (23. ledna 2018), Hana Maciuchová (21. března 2018), osobní rozhovory s autorem.

*prostředků, na jejich uspořádání, hierarchii, a dokonce na výběr jazykových prostředků. Rytmus dodává řeči srozumitelnost, racionalitu, působí jako motivační nebo charakterizační činitel, má integrační funkci, organizuje apod.*⁷²² Integrace výrazových prostředků odkazuje k hierarchii složek a potvrzuje funkci rytmu jako dynamického činitele, který do dominantní rytmické pozice obvykle staví herectví. Nejsou to však jen herci, kteří budují rytmus inscenace, herec koexistuje s ostatními zvukovými znaky jako jejich organická součást. Herecká složka přes silnou zvukovou stylizaci vystupuje do popředí zvukové kompozice. Herecký dialog, monolog nebo i davová scéna jsou oním ohniskem, okolo něž se seskupují další zvukové složky, které hereckou akci ilustrují.

Vedení herců

Vracím se zde opět k Jiřímu Veltruskému a jeho klasifikaci složek herecké postavy. Tak jako Veltruský rozděluje složky herecké postavy v divadle,⁷²³ disponuje podobnými složkami také herec rozhlasový. Herecké složky se v rozhlase redukuje na hlasové výrazové prostředky jako tónbr, intonační polohy nebo dechová škála. Na příkladech konkrétních scén vybraných interpretů jsem posuzoval, jak herci jednotlivé postavy realizují. Vycházel jsem přitom ze zásadní teze, že herce k jeho výkonu vede režisér. Svoboda interpretace vychází z invence protagonisty, který režisérem požadovaný tvar cizeluje vlastní výrazovou technikou. Způsob interpretace v širších souvislostech předurčuje typologie postavy, nicméně herecké provedení již záleží na samotném herci a režijní koncepci. Aspekty dialektického napětí mezi režisérem a hercem jako jeden z prvních formuloval Otakar Zich: *„Přiznaná svoboda režisérové tvorby je omezena ještě z druhé strany: zřetelem na výtvořiny herců. /.../ Režisér má právo žádat, aby se herci ve svém výkonu vesměs přizpůsobili jeho koncepci. To právo zajisté má – jinak by nevzniklo jednotné umělecké dílo – má však také povinnost, koncipovat dramatické dílo podle svých herců. Tento požadavek není dokonce žádným omezením jeho umělecké svobody; právě naopak je to čistě umělecký požadavek látkového stylu, závazný pro každého umělce.*⁷²⁴ Zichem stanovený vztah režiséra s hercem se zdá stále

⁷²² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 171-172.

⁷²³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 124-125.

⁷²⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 166.

platný; dokonce vede k myšlence, že bez splnění Zichových podmínek nemůže plnohodnotná režijně-herecká spolupráce vzniknout.

Při pohledu na režijní metody Jiřího Horčičky a Josefa Melče nacházíme základní rozdíl v přístupu k hercům a celkovému způsobu natáčení: Horčička přicházel do studia s „*hotovou inscenací*“⁷²⁵, kterou předem slyšel ve vlastní akustické představě; pro Melče byla práce ve studiu završením pečlivého analytického průzkumu, sběru informací a výkladů díla⁷²⁶. Melč se výsledku pracně dobíral, neustálým opakováním záběrů usiloval o nalezení dokonalého tvaru, v němž dominantou bylo řečené slovo. Režisér Jan Lorman tyto dvě techniky rozlišuje na „vnější“ a „vnitřní“ metodu natáčení: „vnější“ pojímá v Horčičkově stylu hereckou složku jako součást zvukové a rytmické jednoty inscenace, důraz je kladen na eufonii celku; „vnitřní“ odkazuje k Melčovu hledání ideální interpretace, jeho detailním režijním explikacím určeným hercům i technickým kolegům, kdy výsledek vzniká až po dlouhé práci v nalezení správného akustického tvaru.⁷²⁷

Zichův požadavek, aby režisér koncipoval dramatické dílo podle svých herců, odkazuje k choulostivé, obtížně reflektovatelné otázce vhodného obsazení. To určujícím způsobem předznamenává interpretační polohu inscenace – režisér může již samotným obsazením poodkrýt interpretační režijní záměr. Viděli jsme, že Horčička s Melčem pracovali v dlouhodobých režijně-hereckých týmech. Projevovali tak vedle snahy o konkrétní ideální nastudování také trvalejší koncepci, jež spoluvytvářela inscenační rukopis režisérů. Kapitola o normalizačním Československém rozhlasu ukázala, že obsazení bylo často výsledkem kompromisu, na druhé straně dávalo herecké možnosti i tvůrcům, kteří zažívali ze strany politického režimu nejružnější omezení. Výběr herců souvisí s typologií látek, naturelními dispozicemi interpretů a režijním záměrem: „*Režisér má při své tvorbě spolupracovat s hercem, nemá jeho práci předbíhat, ani brzdit. Herecké tvorbě je třeba pomáhat, kontrolovat ji, koordinovat, starat se, aby vyrůstala ze společného jádra hry.*“⁷²⁸ Rozhlasová koordinace herců začíná u čtených zkoušek. Horčička s Melčem čtené zkoušky využívali, právě na nich stanovovali způsob herecké koncepce. Pro oba režiséry bylo typické, že herci sdělili, jak si scénu představují, ale v samotném výrazovém ztvárnění ponechali hercům

⁷²⁵ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁷²⁶ Rudolf Matys, osobní rozhovor s autorem, 2. července 2019.

⁷²⁷ Jan Lorman, osobní rozhovor s autorem, 19. července 2019.

⁷²⁸ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978, s. 149.

volnost. Samozřejmě se vše natočilo vícekrát, pak režisér vybral nejlepší variantu,⁷²⁹ nebo spojil nejpřesněji interpretované repliky z různých verzí.

Zcela zásadní faktor výrazové volnosti, která sice musela splnit požadavek režijního záměru, ale ztvárnění přesto spočívalo především na hercově kreaci, se zdál výhodný pro obě strany. Režisérovu představu mohl herec obohatit vlastním interpretačním vkladem, a zároveň dostával svobodný prostor k promyšlenému vyjádření náročných monologů a dialogů. Zvuková mistryně Jitka Borkovcová charakterizuje přístup Jiřího Horčičky takto: „*Řekl, jaký chce výsledek. Jak se to udělá, jestli tam budou pauzy, nebudou pauzy, to nechával na hercích.*“⁷³⁰ Kreativita výrazu tedy spočívala na invenci herce. Výrazové ztvárnění se fixovalo na čtené zkoušce, kde herci předváděli konkrétní interpretační „verze“ – režisér si vybral tu ideální a pak k ní herce vedl při natáčení.⁷³¹ Přes relativní tvůrčí svobodu však herec vždy zůstává podřízen režisérově záměru, jak vyplývá ze slov Jiřího Horčičky: „*Myslím si, že interpret nikdy nemůže zviklat režiséra v samotné podstatě jeho výkladu, je-li režisér dobře připraven. Režisérova koncepce musí být přesná, ale musí připravit realizační varianty, k nimž dochází obvykle v živé aktivní spolupráci s hercem.*“⁷³² Horčičkova slova dokumentují stěžejní pozici režiséra v rozhlase. Herci své party natáčeli zpravidla bez znalosti zvukového pozadí, které ve výsledné inscenaci zní zároveň s jejich replikami. O to více záleželo na přesnosti interpretačního provedení. Do natočených hlasových partů se již zpravidla nezasahovalo ve smyslu ubírání či zvyšování hlasové intenzity či jiných deformací.⁷³³

Emancipaci herecké složky ovšem podmínila kvalita interpretů, bez jejichž talentu a výrazové flexibility by režiséři neměli možnost onu svobodu hercům poskytnout. Jan Hartl, Václav Postránecký a Jana Hlaváčová ztělesnili pod vedením Josefa Melče klíčové postavy Dostojevského vrcholných děl; Viktor Preiss, Eduard Cupák a opět Václav Postránecký vytvořili interpretačně náročné, výrazově diferencované ústřední postavy velkých epických románů L. N. Tolstého a M. Šolochova. Herci výrazným způsobem ovlivnili, podmínili

⁷²⁹ Jan Hartl uvádí příklad z natáčení *Idiota*: „*Jeden mnohastránkový, obtížný dialog v Idiotovi, dlouze a pečlivě nazkoušený, jsme s paní Hlaváčovou točili pětkrát, a teprve pak Josef příběhl z režie a sdělil nám, že už to začíná být ono.* [podtržení – Jan Hartl]“ HARTL, Jan. Vzpomínky na Josefa. In KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003, s. 22.

⁷³⁰ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

⁷³¹ Tamtéž.

⁷³² In LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963, s. 94.

⁷³³ Jitka Borkovcová, osobní rozhovor s autorem, 19. ledna 2018.

režijní koncepci i její realizační podobu.⁷³⁴ Interpretační škála Jana Hartla předznamenala lyricko-melancholický obraz knížete Myškina v *Idiotovi*, stejně jako by bez virtuózní dramatické exprese Eduarda Cupáka nevznikla konkretizace postavy vypravěče, jak ji Anna Smetanová dramaturgicky objevně vymezila ve scénáři *Zločinu a trestu*. Ani Andrej Bolkonskij by nemohl obsáhnout tak komplikovaný výrazový oblouk nebýt intonačních a dechových odstínění Viktora Preisse. Z ženských postav ztvárnila nejvýraznější úlohu Jana Hlaváčová jako sugestivní femme fatale Nastasja Filipovna v *Idiotovi*, zásadní roli měla také vášnivě temperamentní Axinja Růženy Merunkové v *Tichém Donu* a lyricky senzitivní Nataša Daniely Kolářové ve *Vojně a míru*.

Herecká individualizace však v akcentovaných inscenacích nekončí u ústředních postav, typická je naopak také ostrá profilace vedlejších postav, z nichž vyniká Jernekové Aglaja, Somrův Lebeděv či Hrušínského Ivolgin v *Idiotovi*, Hrušínského Porfirij Petrovič a Vinklárův Svidrigajlov ve *Zločinu a trestu*, Řandův otec Bolkonskij ve *Vojně a míru* nebo Somrův Pantělej Melechov v *Tichém Donu*. Typizace postav byla v rozsahu inscenací a počtu postav zásadní pro orientaci posluchačů, ale také pro hierarchizaci postav, jejich motivací a konfliktů. Horčička postavy často snímá v celcích, zvukově upozorňuje na jejich prostorové umístění a pohyb (scéna Andreje Bolkonského a Pierra Bezuchova u kulečníku z prvního dílu *Vojny a míru*). Melč pracuje více s detaily a s tím souvisejícím odhalováním dechové a hlasové frekvence – herci pod jeho vedením často používají gestických hlasových grimas, v rychlém tempu mění škálu intenzity z šepotu a pološepotu k deformovaným přeryvům, křiku (finále *Idiota* a Rogožinovy zanícené, přeexponované repliky).

Analýzy prokazují proměnlivost složek herecké postavy. Jednotlivé výrazové prostředky herce rozebírám na konkrétních ukázkách, abych demonstroval variabilitu jejich akcentace, dynamické interpretační zvraty i proměnlivost dominanty. Zatímco některé herecké party jsou založeny na výrazové strohosti (dominantní dikce a artikulace Rudolfa Hrušínského v roli Porfirije Petroviče ve *Zločinu a trestu*), jiné přímo překypují expresivní stylizací (Postráneckého Rogožin v *Idiotovi*). Velký význam má pro rozhlasového herce dech, sémantické nakládání s dechovou škálou, pomocí níž herci ztvárňují především emočně vypjaté situace (Preissův Andrej Bolkonskij ve *Vojně a míru*). Jednotlivé výrazové složky spolu neoddělitelně souvisí: například Jana Hlaváčová vytváří svou Nastasju Filipovnu

⁷³⁴ Josef Melč říká, že herec je prostředníkem, skrze nějž se uskutečňuje realizace autorovy představy. Autorem přitom Melč v kontextu rozhlasové inscenace rozumí režiséra. Viz PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31.

v *Idiotovi* zejména současným zapojováním dechové a intonační složky. Témbr, stojící na hraně mezi proměnlivou a stálou složkou, je klíčovým výrazovým prostředkem pro vypravěče, i když právě nakládání s ténbrem pochopitelně podmiňuje rovněž všechny ostatní herecké výkony.

Na dlouhém monologu Marmeladova ve *Zločinu a trestu* jsem ukazoval, jak Josef Somr na ploše jedné situace výrazově odstiňuje změny nálady, emocí postavy. Somr zapojuje řadu gestických detailů – úsměšky, lítostivé grimasy. Prudce mění rytmus řeči, pauzami člení monolog do nepravidelných větných úseků a vytváří tak rozkolísané tempo Marmeladovova projevu. Z žoviální výmluvnosti se monolog mění v sebemrškačský nářek a posléze sentimentální modlitbu. Tato výrazová diferenciací zároveň slouží k odhalování dalších dějových vrstev a témat díla. Interpretační ozvláštňení, jehož herec dosahuje, prokazuje možnost hereckého rozvíjení narativních motivů, konfliktů či motivací postavy. Ukázka reflektuje jeden ze způsobů hereckého obohacení režijního záměru. Režisér Melč vedl Somra ke specifickému provedení monologu, avšak právě až herec ve svém konkrétním ztvárnění vyjádřil vlastnosti postavy, výrazově ji exponoval do hierarchie ostatních postav díla.

Herecké rozvíjení režijního záměru se přitom netýká pouze jednajících postav, ale také vypravěče. Luděk Munzar u Jiřího Horčičky podobně jako Radovan Lukavský v *Idiotovi* nevytváří expresivně stylizovanou postavu, funkce vypravěče je zejména narativní, případně představuje zvukově inovativní scénické řešení (bitevní scény ve *Vojně a míru*). Z tohoto kompozičního modu se však vymyká vypravěč *Zločinu a trestu*, kde Eduard Cupák postavu povyšuje na dramaticky nosnou, výrazově bohatou figuru, která akcentuje psychologické zvraty hlavní postavy Raskolnikova. Zde můžeme v plném slova smyslu použít termínu herecký vypravěč, tedy vypravěč interpretačně stylizovaný, emočně drásavý, jenž je nositelem významových rovin i výrazové exprese. Výrazové možnosti vypravěčského partu mají kořeny ve specifické rozhlasové řeči, která zdůrazňuje obsahové i formální kvality mluveného slova: „...v podstatě rozhlasové inscenace a jejích vyjadřovacích prostředků tkví schopnost daleko více než v kterémkoliv jiném uměleckém systému ozvláštňovat, konkretizovat obecnost a abstraktnost jazyka. Řeč rozhlasové inscenace je nanejvýš stylizovanou mluvou se silným důrazem na rytmické a hudební kvality.“⁷³⁵

⁷³⁵ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 170.

Výrazová svébytnost postav je důležitá pro orientaci posluchače, režiséři usilují o vytvoření zřetelné hlasové individualizace. Ta vychází mimo jiné z vhodné synergie typologicky různorodých herců. Josefu Melčovi se taková individualizace podařila například ve *Zločinu a trestu*, který nabízí výrazně odlišné charaktery postav: emočně rozervaný Raskolnikov (Václav Postránecký), sebejistý Porfirij Petrovič (Rudolf Hrušínský), zhýralý alkoholik Marmeladov (Josef Somr), prostopášný Svidrigajlov (Josef Vinklář), ale také lyrické ženské postavy: Soňa (Klára Jerneková) či Raskolnikovova matka (Dana Medřická). Jiří Horčička podobně vymezil například postavy v *Otci Goriotovi*: idealistický a ctižádostivý Rastignac (Viktor Preiss), milující otec Goriot (Martin Růžek) a cynický galejník Vautrin (Miloš Nedbal). Všichni uvedení herci dokázali specifické charakteristiky postav akcentovat v hlasové interpretaci, vytvořili tak jasně profilované postavy zřetelných vlastností.

Sémanticky důležitým režijním zásahem do hereckého výrazu může být detail, který odhaluje fyziologii hlasu, odkrývá zdroje hercova mluvního projevu. Josef Melč užívá detailní snímání postav velmi často, některé inscenace jsou na detailech kompozičně založeny. Vyniká tak emoční charakteristika postav, kterou herci kromě hlasu zvýrazňují intenzivním zapojením dechové škály. Melčovy postavy jsou stále blízko expresivní stylizaci, akcentují především konflikty postav. U Horčičky jsou detaily méně častým jevem než u Melče, také zde však získávají důležitou funkci ve vybraných scénách, především v komorních dialozích a monolozích. Melč vede herce k psychologické kresbě postav, jeho cílem je niternost, vnitřní pravdivost hercova projevu. I při spolupráci s nejlepšími interprety Melč opakovaně zkoušel každou scénu, usiloval o dosažení co nejhlubších interpretačních poloh.⁷³⁶

Melčovy dramaturgie Dostojevského spojuje (přes různou formu zpracování) typologie emočně rozkolísaných postav, které v rámci děje nezaznamenávají tak rozsáhlý dramatický oblouk z hlediska stárnutí a fyzického vývoje, jejich osobnostní drama je však soustředěno do vnitřní antinomie, tenzí, které herci výrazově akcentují. Postavy jednájí v prudkých gestech, kumulují na malé ploše jediného slova či slabiky silné emoční napětí. Naopak postavy jako Andrej Bolkonskij, Pierre Bezuchov nebo Grigorij Melechov procházejí dlouhodobou proměnou, mění se jejich občanská i psychologická stanoviska, vztahy, motivace, modifikuje se jejich kompletní vnitřní ustrojení. I tyto postavy samozřejmě jednájí v okamžitých situacích a herci interpretují momentální psychofyzické stavy postav, odlišný je

⁷³⁶ Rudolf Matys odkazuje například na Melčovo vedení Rudolfa Hrušínského při natáčení *Urfausta* (1979), kdy herec nerad přistupoval ke stále opakovaným záběrům, v nichž Melč požadoval detailní nuancování výrazu.

však celkový oblouk postav, rozměr příběhu a jeho souvztažnost k historickým okolnostem, které Tolstoj a Šolochov pojednávají ve svých románech. Postavy existují na pozadí historických událostí, jsou symbolickými zástupci své doby. U Dostojevského je tomu naopak: v centru stojí postavy, situace doby a společenské události plynou (pokud jsou vůbec traktovány) na pozadí osudů postav. Tento kontrast předznamenává diferenci režijních přístupů, konvenuje naturelům obou režisérů: Horčička se skrze své režie profiluje jako tvůrčí osobnost dynamická, společensky extrovertní, jedná na širokém plátně; Melč se vztahuje především k nitru člověka, tematizuje jeho niterné bytí, morální a etický rozměr. Tam, kde Horčička usiluje o zvukově plastický obraz situace, soustředí se Melč na psychologii a prožívání postavy.

Dobře lze tuto tezi doložit na komparaci Melčova a Horčičkova *Tichého Donu*: Melč látku, již nemohl dokončit, akcentoval v existenciálním filozoficko-etickém pohledu na souboj člověka s neúprosným tokem dějin, Horčička stejnou předlohu natočil zejména prostřednictvím zvukové objektivace časoprostorového určení, zdůrazněním historické epochy, dynamickým střídáním válečné vřavy a intimních komorních scén. Tomu odpovídá také vedení herců – Melč postavy obohacuje o vnitřní sebekomentáře, nervní monology snímané v rychlém tempu, zdůrazňuje osudovost okamžiků, nenávratnost jednání. Horčičkova koncepce staví na dramatických dialozích/monolozích ve střihově jasně diferencovaných scénách, kdy herci v delších replikách jednájí v té stylizaci postavy, jak ji zachytil spisovatel – ozvláštňení spočívá především ve zvukově-hudební ambaláži, nikoli v herecké expresi. Oba přístupy vymezují značný prostor herci, jeho vlastní výrazové invenci, s níž ovlivňuje celkovou zvukovou koncepci díla. Také v rozhlase platí Veltruského teze, že jedna složka ovlivňuje druhou, rozvíjí její sémantickou hodnotu vlastním působením, složky jsou ve významovém napětí.

Jmenuji-li v komparaci výhradně čtyři vzorové inscenace/dramatizovanou četbu, jež byly v disertační práci předmětem samostatné analýzy, zobecňuji při jejich reflexi režijní a interpretační postupy, s nimiž režiséři pracovali dlouhodobě. Analýzy dokládají režijní koncepce tvůrců, přičemž zastihují oba režiséry ve stejném období a dramaturgické linii. Melčovo směřování ke zvukovému asketismu, důrazu na slovo a pauzu se projevovalo už v šedesátých letech, patrné je ale i v letech devadesátých (nejvíce v cyklu *Čtete Písmo* s Janem Hartlem v jediné roli); Horčičkova imaginativní zvukovost a rytmizace jsou stejně patrné z inscenací původních autorů v šedesátých letech (Aškenazyho *Bylo to na váš účet*) jako v projektech devadesátých let (např. Vedralova úprava Werfelových *Čtyřiceti dnů*).

Oba režiséři své koncepce cizelovali několik desítek let, Horčíčka se jako uznávaný režisér etabloval už v padesátých letech, Melč od poloviny šedesátých let. Několik generací herců, které oba režiséři v rozhlase „vychovali“, různou měrou spoluvytvářelo obraz moderního rozhlasového herectví: vrcholné herecké kreace českého rozhlasového umění nacházíme právě v Horčíčkových a Melčových inscenacích.

Herci, kteří oba režiséry spojovali, respektive stejně úspěšně vystupovali pod vedením obou režisérů, byli především Eduard Cupák, Václav Postránecký, Josef Somr, Rudolf Hrušínský, Viktor Preiss, Jana Hlaváčová nebo Jiří Adamíra. Václav Postránecký se objevuje ve všech čtyřech zkoumaných inscenacích (Kuragin ve *Vojně a míru*, Grigorij v *Tichém Donu*, Raskolnikov ve *Zločinu a trestu*, Rogožin v *Idiotovi*). Jeho postavy spojuje výrazná stylizace, často se pohybuje na hranici výrazové expresivity, polohy tónu se v různých pasážích inscenací výrazně liší. Přesto Postráneckého identifikujeme právě podle zabarvení hlasu, tónového tónu, který takto potvrzuje stálou podstatu složky.

Eduard Cupák ztvárnil pod vedením Jiřího Horčíčky i Josefa Melče řadu velkých postav. U Horčíčky například Bezuchova ve *Vojně a míru*, Höfgena v *Urmefistovi* nebo Piláta Pontského v *Mistrovi a Markétce*, u Josefa Melče Fausta v *Urfaustovi* nebo vypravěče ve *Zločinu a trestu*. Cupák symbolizuje herectví široké interpretační škály, rozmanitých výrazových prostředků, které dokázal na rozličných plochách a v různých žánrech uchopit vždy s ohledem na dramatický oblouk postavy. Cupákově vnitřně nervní i rytmicky múzické herectví symptomaticky překlenuje formální rozdíly režijních rukopisů: herec je obohacuje vlastní interpretační variabilitou. Na příkladu Eduarda Cupáka vidíme herce, jenž své schopnosti nejlépe projevil pod vedením přísně akusticky myslících režisérů, kteří interpretovu kvalitu dokázali využít v odpovídajících náročných rolích klasického prozaického i dramatického repertoáru.

Bylo by lákavé na příkladu režijního vedení vybraného herce jednoznačně zobecnit rozdíly a stanovit, jak konkrétní herec pracuje pod Jiřím Horčíčkou a jak pod Josefem Melčem, zda se hercova interpretace liší a v čem. Toto zobecnění by však vždy zůstalo neúplné a nepřesné, neboť z analýz je zřejmé, že herecké výrazové ztvárnění dosahuje i v rámci jediné inscenace značné dynamiky a souvisí především s charakterem postavy, žánrem a celkovou stylizací inscenace. Ačkoli tedy Melčovo vedení představuje pro herce na první pohled expresivnější interpretační polohy, nelze stoprocentně říci, že Horčíčka je režisérem méně expresivním. Z ukázek víme, že také v Horčíčkových inscenacích herci dosahují výrazně expresivních poloh, přestože se nejedná o jediný způsob hereckého projevu.

Rozdíly v režijních koncepcích herecké složky je proto nutné vyvozovat spíše z dlouhodobé režijní metody, výběru látek a především celkové organizace zvukové struktury, která režiséra charakterizuje rovněž v oblasti vedení herců. Režijně-herecké partnerství se nejen na příkladu Eduarda Cupáka ukazuje jako vzájemně obohacující vztah, kdy jedna složka ovlivňuje druhou.

Shrnutí

Horčičkova režijní metoda spočívá v promyšleně rytmizované jednotě několika zvukových složek, mezi nimiž dominantou zůstává herecká složka. Herecká složka podmiňuje ostatní zvukové složky. Horčička využívá širokou škálu zvukově-hudebních prostředků, experimentuje se zvukovou montáží a stylizuje prostor pomocí zvukových a hudebních detailů. Herecká akce u Horčičky vždy přísně podléhá celkové kompoziční struktuře. Proměny hloubky prostoru při snímání postav ukazují variabilní škálu režijních postupů; Horčička zachycuje herce v různé perspektivě, v různé míře expresivity. Ve spolupráci s dramaturgy předloh Horčička zásadně rozvinul rozhlasovou práci s vypravěčem, jehož učinil hybatelem děje, ale také osou časoprostorové orientace v příběhu a aktivním partnerem jednajících postav. Výrazným rysem Horčičkových režii je stereofonická koncepce, pomocí níž režisér buduje prostorovou perspektivu, zachycuje pohyb postav, dynamizuje naraci. Horčička pracuje s polyfonickou kompozicí, často do zvukové struktury zapojuje davové scény, sborové a chórové hlasy. Významným přínosem Horčičkovy režie je promyšlené sémantické užívání hudby a zvukových efektů, u nichž rozvíjí znakový charakter a klade je do různých sémantických asociací či kontrapunktů.

Melčova režijní metoda je založena takřka výlučně na práci s herci a na maximální redukci zvukově-hudebních složek. Melč vede herce k silně expresivní, stylizované interpretaci. Hojně využívá detailního snímání, klade důraz na řečené slovo obnažené v tichu. Absence zvukových efektů a hudby přispívá k soustředění na herecký projev, psychologii postav, konflikty a duchovní podstatu inscenované látky. Vůči Horčičkovu experimentování a zvukové výpravnosti se Melč vymezuje příklonem k vnitřnímu ztišení, hledání významů ve slovech komponovaných v tichu. Melčova tendence lyrizovat zvukové obrazy se projevuje v dlouhých monologích či dialozích. Vede herce k interpretační pravdivosti, detailní kresbě charakterů. Výrazným znakem Melčova rukopisu je hutný komorní rámec inscenace. Kompozice mluveného slova a ticha přispívá k meditativnosti inscenací, zdůrazňuje vnitřní

dynamiku děje. S tím souvisí sugestivní emocionální sevřenost inscenací, jež se odvíjejí zpravidla v pomalejším tempu než u Horčičky. Melč neusiluje o budování rozmáchlých dramatických oblouků na velké ploše, soustředí se na rozkrývání sémantiky textu a sledování pohnutek jednání, odrážejících se ve fyzickém prožívání postav; herectví se vyznačuje výrazným zapojováním dechové škály. Důležitým kompozičním aspektem je u Melče také ozvláštňení vypravěče, který se v některých případech (*Idiot*) stává expresivně stylizovanou postavou a aktivní součástí děje.

Analýzy režijních stylů i dílčí analýzy konkrétních scén ukazují, do jaké míry jsou režijní a herecká složka v rozhlase vzájemně podmíněny, jak jedna vychází z druhé. Režisér vede herce ke konkrétním interpretačním polohám, okolo herce komponuje ostatní zvukové složky. Pomocí herce vytváří vlastní režijní rukopis, jenž se odvíjí rovněž od dramaturgického způsobu nazírání na postavy a výběru typologicky vhodných herců, s nimiž režisér inscenační koncepci naplňuje. Hercova práce do značné míry závisí na režijních požadavcích, úkolem herce je naplnit režisérovu uměleckou vizi. Právě Horčička s Melčem však prokázali, že ponechání výrazové volnosti hercům může vést k mimořádně exponovaným interpretačním výkonům. Ty jednak slouží tvůrčímu záměru režiséra, specificky přitom ztvárňují charaktery postav, ale také nabízejí originální přínos v interpretační škále, jíž herec postavu obohacuje. Vzájemná podmíněnost obou složek vytváří jádro inscenačního pojetí, které dlouhodobou spoluprací režisérů s týmiž herci může vést k nuancovaným výsledkům. Právě dramaturgizace prozaických předloh takovou možnost potvrdily, jelikož romány jako *Vojna a mír* nebo *Idiot* disponují zvláště komplikovanými postavami složité psychologie a kladou tak značné nároky na herce. Analýzy prokázaly dominantní pozici herecké složky v rámci zvukové struktury rozhlasové inscenace. Dramaturgicko-režijní koncepcí zde stojí jako první krok auditivního nastudování, konkrétní herecké provedení jako krok druhý. Při analýze režijního stylu nelze ignorovat herectví, stejně tak při analýze herectví nutně vnímáme celkovou kompozici a režijní záměr. Tvůrčí souznění režie a herectví je určujícím aspektem rozhlasové inscenace.

Z **komparace** vyplývá, že oba režiséři pracovali v dramaturgicky příbuzných intencích, avšak přesto velmi odlišně. Společným jmenovatelem jejich metod je důraz na hereckou složku, která právě v adaptační dramaturgii získala nejvýsadnější postavení v celé dosavadní historii rozhlasové umělecké tvorby u nás. Režiséry nespojuje ideový, ani umělecký způsob práce, ba ani formální podobnosti režijních stylů. Pojítkem dvou odlišných koncepcí se zdá být originalita rukopisu a úsilí nalézat stále nové výrazové cesty rozhlasové inscenace. Tyto tendence se zpětným pohledem jeví o to cennější, že od nich

tvůrci neupustili ani v politicky nesnadných dobách, kdy oficiální tvůrčí doktrína inklinovala k jiným, než těmto vznešeným uměleckým cílům.

ZÁVĚR

Režiséři Jiří Horčíčka a Josef Melč spoluutvářeli estetiku československého a potažmo českého rozhlasového umění druhé poloviny 20. století. Jejich inscenace patří ke kánonu média, dodnes inspirují a zasahují posluchače svou moderností, zvukovým řešením či hereckou interpretací. Pro výzkum jsem zvolil období sedmdesátých a osmdesátých let, které v uměleckých oborech zdánlivě nepatřilo k tomu, v němž by vznikala stěžejní autorská díla. Při prvním letmém pohledu je tomu tak i v produkci Československého rozhlasu, který s nástupem normalizačních čistek a cenzurních opatření umlčel řadu předních autorů, režisérů, dramaturgů či herců. Se silou osobnosti však souvisí schopnost nalézat i v nepřejících dobách stále nové inscenační postupy, objevovat době navzdory progresivní cesty rozhlasové řeči. Tento poznatek dokládají kariéry Jiřího Horčíčky i Josefa Melče.

Vymezené téma bylo možné akcentovat různými způsoby, tvorba obou režisérů dosud nebyla uceleně akademicky reflektována. Jelikož strukturalistická metoda cílí primárně na umělecký artefakt, tedy dílo – znak, je přípustné, ba relevantní, zkoumat uměleckou osobnost – režiséra – právě skrze jeho dílo, tedy rozhlasovou inscenaci. Disertační práce metodologicky vychází ze strukturalistické teorie Jiřího Veltruského, jakkoli Veltruský své teoretické poznatky konstituoval v kontextu divadelní vědy. Veltruského koncepci bylo nutné revidovat tak, aby zůstala zachována proporcionalita Veltruského teoretického diskursu, aby však zároveň vyhověla specifickým požadavkům auditivního média. Veltruského strukturalismus a sémiotika představovaly pro tuto práci odpovídající teoretický i analytický aparát a možnosti, pomocí nichž lze k rozboru rozhlasového díla přistoupit a dobrat se konkrétních analytických závěrů. Strukturalismus a strukturální analýza jsou zde východiskem, nikoli nepřekročitelným dogmatem. Jakákoli metodologie musí prokázat svou užitečnost především v praktickém využití, vyznačit analytickou cestu, kterou se badatel vydá.

Revize přístupu Jiřího Veltruského a aplikace jeho divadelní teorie pro rozhlasové umění se prokázaly jako plně využitelný způsob, jak přistupovat k reflexi rozhlasového díla. Díky terminologii strukturalistické teorie se podařilo popsat zapojení složek v narativní struktuře a způsob jejich režijní organizace. Jelikož zkoumané téma dosud v české rozhlasové teorii podléhalo jen velmi nedostatečné reflexi, bylo jedním z úkolů disertační práce formulovat původní teoretické teze vztahující se především k možnostem analýzy rozhlasové

inscenace. Stěžejním východiskem práce se stala Veltruského studie *Příspěvek k sémiologii herectví*⁷³⁷, v níž autor formuloval objevnou koncepci klasifikace složek hereckého výkonu.

Veltruský říká, že veškeré jednání herce na scéně má znakový charakter, a rozvíjí tuto premisu v dílčích pozorováních. Sémiotika herectví přitom bytostně patří rovněž k rozhlasové herecké práci, právě v rozhlase herec znakově akcentuje emoce, stavy, fyzické i psychické rozpoložení postavy. Rozdílem mezi divadlem a rozhlasem je přitom výrazová škála, která v rozhlase přirozeně pomíjí vizuální složky, tedy pohybovou, mimickou, gestickou aj. Herec v rozhlase musí veškeré výrazové napětí soustředit do hlasu, kterým vytváří postavu a její dramatický oblouk. Oprávněnost sémiotického přístupu k analýze herectví mimo divadelní teorii ostatně prokázal už Jan Mukařovský, který provedl strukturální rozbor výkonu Charlieho Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta*.⁷³⁸

Provedené analýzy dokládají, že rozkrýváním sémantiky herectví v rozhlase lze identifikovat i jemně diferencované detaily jednání postav. Technicky disponovaný herec může hlasovým znázorněním dojít k plnokrevnému plastickému obrazu postavy. Jeho materiálem je hlas a dechová škála. Kromě analýzy herectví však Veltruského teorie předkládá rovněž inspirativní možnost rozboru inscenace. Klasifikace složek umožňuje pojmenovat zvukové prostředky, které se na kompozici inscenace podílí. Strukturální analýza následně reflektuje významové využití jednotlivých zvukových složek, jejich vztahy a hierarchizaci v rámci inscenace. Problematika revize divadelněvědné metodologie pro účely rozhlasového zkoumání je sama o sobě dostatečně složitá a rozsáhlá na to, aby dala vzniknout samostatné odborné práci. V rámci disertační práce jsem naznačil směr, kterým se další výzkum může vydat a podobným způsobem pojednat rozsáhlejší či alespoň odlišný výzkumný vzorek.

Při pohledu do pramenných a publikačních zdrojů, z nichž jsem v průběhu práce citoval, lze zjistit, že o Jiřím Horčičkovi vyšla ucelená monografie obsahující množství původních materiálů týkajících se režisérovy práce (včetně rozsáhlého rozhovoru o režisérově životě i tvůrčí metodě), publikována byla řada Horčičkových teoretických textů, rozhovorů, poznámek, kratších zamyšlení.⁷³⁹ Horčičkovy scénáře obsahují technické i věcné komentáře, máme k dispozici texty o Horčičkovi či spolupráci s ním – například texty

⁷³⁷ VELTRUSKÝ, Jiří. Příspěvek k sémiologii herectví. 1976. In *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*.

1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117-161.

⁷³⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturální rozbor hereckého zjevu. 1931. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 254-259.

⁷³⁹ Např. LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

Jaroslavy Strejčkové, Karla Högera ad. Naproti tomu o Josefu Melčovi toho víme o poznání méně. Neexistuje jediná odborná publikace, jež by se jeho dílu důkladně věnovala, velmi kusé jsou také analytické črty, případně rozbory Melčových nahrávek. Veřejnosti takřka nedostupné jsou zvukové záznamy Melčova hlasu,⁷⁴⁰ nedochovaly se režijní knihy, ani většina dalších pramenů.

Za množství podrobných informací o obou režisérech, okolnostech vzniku zkoumaných děl, ale také situaci v normalizačním rozhlasu vděčím několika pamětníkům akcentovaného období a aktérům konkrétních nahrávek. Jejich vzpomínky, názory a reflexe událostí se staly důležitým pramenem pro hutnější obraz doby i přehled o konkrétních aspektech tvůrčí práce. Primárním zdrojem pojednávajícím o provozním, personálním či dramaturgickém zázemí normalizačního rozhlasu byly především publikace rozhlasové historičky Evy Ješutové.

Nazíráme-li z dnešního hlediska rozhlasovou tvorbu sedmdesátých a osmdesátých let, ve srovnání se současnou produkcí se může zdát až neuvěřitelné, jaké množství umělecky špičkových děl vybraní tvůrci realizovali. Desítky, ba stovky inscenací a četeb literárních klasiků dodnes Český rozhlas pravidelně reprizuje. Jiří Horčička a Josef Melč se stali klíčovými režiséry této produkce, právě oni jsou podepsáni pod vrcholnými nahrávkami tohoto období. Tvůrčí koexistence herce s režisérem zde získala rozsáhlý prostor pro uplatnění vzájemné inspirace. Díky ní mohla vzniknout i tato disertační práce, která z různých variant výzkumného zaměření zvolila právě oblast dramaturgických epické literatury.

Dramaturgicko-režijní únik ke světové literární klasice umožnil Jiřímu Horčičkovi a Josefu Melčovi vymanit se z područí ideologické tvorby normalizační éry. Dramaturgové a režiséři tímto krokem ukázali možnou cestu, jak i v nesvobodných dobách nezmenšovat nároky na uměleckou práci a stále objevovat moderní postupy rozhlasové inscenace. Kromě hodnoty samotných rozhlasových artefaktů poskytl Horčička s Melčem v dané době také plnohodnotné tvůrčí zázemí hercům, kteří za normalizace museli účinkovat v často druhořadých úlohách v divadle, televizi i filmu. Propagandistické inscenace a seriály vyrovnávala prověřená literární díla, která zakazovaným hercům umožnila alespoň částečně nepromarnit nejlepší léta na periferii zájmu (Rudolf Hrušínský, Eduard Cupák).

⁷⁴⁰ Ojedinělé nahrávky jsou uloženy ve zvukovém archivu Českého rozhlasu. Jeden z mála existujících záznamů pochází ze soukromého archivu rozhlasového badatele Viléma Faltýnka. Vilém Faltýnek, rozhovor s Josefem Melčem, prosinec 2001. Soukromý archiv autora.

S přibývajícím lety po politické změně v roce 1989 se čím dál více obrušuje míra kritického náhledu na dramaturgické úlitby a konkrétní normalizační díla, která se z podivných důvodů především v televizi stále veřejně vysílají. Diváci a posluchači přestávají vnímat restrikce, jimž museli umělci čelit a jako „milou klasiku“ přijímají konjunkturální pořady, jichž se přitom řada protagonistů účastnila nerada a pouze z existenčního donucení. Oáza relativní umělecké svobody, kterou Horčička s Melčem pomyslně konstitovali, proto nesmí být přijímána jako samozřejmá tvůrčí cesta. Neúnavná snaha režisérů vzdorovat a nenechat se uvláčet uniformní režimní stejností by měla naopak sloužit jako memento dnešní čím dál častější ledabylosti a všudypřítomné inscenační fádnosti. Řada umělců, o nichž v práci hovořím, již zemřela. Mimo jiné také Jiří Horčička a Josef Melč. Jsem vděčný, že jsem se v rámci konzultací měl možnost setkávat s lidmi, kteří spoluvytvářeli díla, jež v čase přetrvala. Myslím nyní především na Rudolfa Matyse, jehož plachost a skromnost jsem zdolával tak dlouho, až mi odhalil alespoň část konkrétních vzpomínek na těžkosti a komplikace, jimž museli nepohodlní umělci čelit. Jejich práce zůstává dodnes inspirativní svou kvalitou, rozsahem i tvůrčí odvahou a vytrvalostí.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Kurzívu v textu užívám pro citace z odborné literatury, citace z osobních rozhovorů, názvy děl a ukázky ze scénářů, tučné písmo pak pro akcentaci důležitých terminologických pojmů, metodologických východisek či závěrů. Citace ze scénářů jsou doplněny o grafické značky, které označují vybrané výrazové interpretační detaily: tučně je zvýrazněn větný přízvuk, důraz v konkrétní replice; pomlčkami (-) je reflektováno frázování; vyznačuji také pauzu (|); do některých replik doplňuji emoční zabarvení promluv (vždy v hranatých závorkách a standardním písmem). Pokud je v citaci ze scénáře část textu ponechána v kurzívě a zároveň je oddělena lomítkem (/), znamená toto značení přesný přepis poznámky ze scénáře, nikoli mou vlastní interpretaci dané pasáže, proto se způsob přepisu liší od vlastních komentářů v hranatých závorkách. Texty scénářů přepisuji volně, nikoli v přesné grafické podobě, v jaké jsou uvedeny v původních materiálech. Členění textu bylo determinováno tehdejší technologií psaní na psacím stroji, který umožňoval při psaní scénářů kratší řádky. Ověřil jsem, že kromě tohoto čistě technického důvodu nemá původní členění textu jiný význam, proto se nedržím striktně přesné grafické podoby scénářů. Dodržení původního grafického členění by vedlo k výraznému navýšení rozsahu ukázek. Grafická přesnost by měla smysl u básnických textů nebo u textů, jejichž grafické uspořádání předurčuje rytmiku interpretace, případně jinak determinuje mluvní projev herců. Uvedený požadavek se však netýká stanoveného výzkumného vzorku, grafický tvar scénářů nijak nerozhodoval o konkrétním interpretačním provedení.⁷⁴¹ Při přepisu ukázek ze scénářů odkazuji v poznámce pod čarou vždy na konkrétní stranu scénáře, zároveň určuji díl i scénu inscenace, z níž ukázka pochází. Při grafickém znázornění zvukových vrstev (*Vojna a mír*, *Tichý Don*) uvádím značení stopáže v rámci inscenace. U citací z odborné literatury i pracovních scénářů vždy respektuji původní znění textu včetně interpunkce.

⁷⁴¹ Rudolf Matys, osobní korespondence s autorem.

PRAMENY

*Tvůrci, obsazení a datace analyzovaných dramaturgií*⁷⁴²

Vojna a mír

Autor: Lev Nikolajevič Tolstoj

Překlad: Tamara Sýkorová a Vilém Sýkora

Režie: Jiří Horčička

Dramatizace: Jaroslava Strejčková a Jan Strejček

Dramaturgie: Jaroslava Strejčková

Hudba: Vladimír Truc

Zvukový mistr: Jitka Borkovcová

Zvuková spolupráce: Artur Šviha, Radislav Nikodém

Záznam a střih: Alexandra Jeriová

Rok vzniku: 1978

Stopáž: 1. díl: 65 min., 2. díl: 59 min., 3. díl: 66 min., 4. díl: 60 min.

Oddělení rozhlasových her

Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

Obsazení: vypravěč – autor (Luděk Munzar), kníže Andrej Bolkonskij (Viktor Preiss), hrabě Pierre Bezuchov (Eduard Cupák), komtesa Nataša Rostovová (Daniela Kolářová), Líza, Andrejova žena (Carmen Mayerová), kníže Bolkonskij, Andrejův otec (Čestmír Řanda), kněžna Marie, Andrejova sestra (Jana Hlaváčová), hrabě Rostov (Zdeněk Martínek), hraběnka Rostovová, jeho žena (Jiřina Petrovická), Nikolaj Rostov, jejich syn (František Němec), kníže Kuragin (Miloš Nedbal), Helena, jeho dcera, Pierrova žena (Jorga Kotrbová), Anatol Kuragin, jeho syn (Václav Postránecký), Michail Kutuzov (Ota Sklenčka), Napoleon Bonaparte (Vladimír Ráž), maršál Soult/pobočník (Vladimír Bičík), Dolochov (Milan Mach), madame

⁷⁴² Informace o tvůrcích a kompletním obsazení přebírám z archivní databáze Českého rozhlasu AIS a specializované internetové stránky Panáček v říši mluveného slova (<http://mluveny.panacek.com/>).

Schererová (Nelly Gaierová), lékař (Jaromír Spal), sluha Alpatyč (Vladimír Huber), hrabě Rastopčin (Bohumil Švarc), kapitán (Jiří Pick), poručík (Vítězslav Jirsák), důstojník (Vladimír Čech), ruský zajatec (Oldřich Janovský), vojáci (Radislav Nikodém, Artur Šviha, Vítězslav Jirsák), francouzské hlasy (Jarmila Baxová, Alain Sliwinski), hlasy (Oldřich Janovský, Radislav Nikodém, Vítězslav Jirsák, Artur Šviha)

Tichý Don

Autor: Michail Alexandrovič Šoločov

Překlad: Vlastimil Borek a František Musil

Režie: Jiří Horčička

Dramatizace: Jaroslava Strejčková a Jan Strejček

Dramaturgie: Jaroslava Strejčková

Hudba: Vladimír Truc

Zvukový mistr: Jitka Borkovcová

Zvuková spolupráce: Libuše Podlešáková a Radislav Nikodém

Rok vzniku: 1982

Stopáž: 1. díl: 73 min., 2. díl: 69 min., 3. díl: 63 min., 4. díl: 64 min., 5. díl: 66 min., 6. díl: 74 min.

Oddělení rozhlasových her

Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

Obsazení: vypravěč (Luděk Munzar), Grigorij Melechov (Václav Postránecký), Pantělej Prokofjevič Melechov, jeho otec (Josef Somr), Vasilisa Iljinična, Grigorijova matka (Ludmila Roubíková), Petr Melechov, jejich starší syn (Petr Svojtka), Duněčka, jejich dcera (Ivanka Devátá), Axinja Astachovová (Růžena Merunková), Štěpán Astachov, její manžel (Vladimír Brabec), Natalie, Grigorijova žena (Jana Preissová), Miron Grigorjevič Koršunov, její otec (Bohumil Pastorek), děda Grišaka (Ladislav Pešek), Míša Koševoj (Ladislav Mrkvička), Darja, Petrova žena (Soňa Dvořáková), Miťka Koršunov (Miloš Hlavica), Kalmykov (František Němec), Josef Davydovič Stockmann (Josef Vinklář), Fomin (Čestmír Řanda), Čumakov (Marcel Vašinka), Fedor Podtělkov (Petr Haničinec), Christoňa (Jan Faltýnek), Davydka (Jaroslav Drbohlav), Jevgenij Nikolajevič Listnický (Petr Oliva), dohazovačka (Nina Popelíková), chór mužů (František Vicena, Milan Mach, Viktor Vrabec), chór žen (Miriam Kantorková, Ljuba Benešová, Bohumila Dolejšová), generál Krasnov (Jiří Adamíra), generál Fitzchalaurov (Miloš Nedbal), generál Kornilov (Josef Větrovec), generál Kaledin (Josef Langmiller), Prochor (Jaroslav Moučka), Šamil (Jaroslav Kepka), vyšetřující (Antonín Hardt), důstojník (Bohumil Švarc), lékař (Ilja Prachař), Ilja Mitrič Bunčuk (Petr Kostka, Karel

Urbánek), Ivan Alexejevič Kotljarov (Zdeněk Kutil), generál (František Hanus), Michail Krivošlykov (Jan Pohan), Kopylov (Miroslav Moravec), kozácký velitel (Ladislav Kazda), Andrej Garanže (Pavel Pípal), Ščeglov (Karel Hlušička), předseda schůze vojáků (Josef Velda), předseda revolučního výboru v Tatarsku (Bedřich Prokoš), 1. lékař (Oldřich Janovský), 2. lékař (Miroslav Zounar), děda Saška (Karel Houska), Drozdicha (Pavla Maršálková), anglický hlas (Fred Bunzel), hlas vojáka (Radislav Nikodém), Mišutka, Grigorijův syn (František Šulc), Poljuška, Grigorijova dcera (Šárka Krásová), hospodář (Jiří Mikota), sestra v nemocnici (Jorga Kotrbová), imitátor (Karel Oprich)

Zločin a trest

Autor: Fjodor Michajlovič Dostojevskij

Překlad: Jaroslav Hulák

Režie: Josef Melč

Dramatizace: Anna Smetanová

Odpovědná redaktorka: Dagmar Jaklová

Rok vzniku: 1981

Stopáž: 12 dílů (každý díl 24 – 31 min.)

Literární redakce

Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

Obsazení: vypravěč (Eduard Cupák), Raskolnikov (Václav Postránecký), jeho matka (Dana Medřická), Duňa, jeho sestra (Gabriela Vránová), Porfirij Petrovič (Rudolf Hrušínský), Marmeladov (Josef Somr), Soňa, jeho dcera (Klára Jerneková), Razumichin (Jaroslav Satoranský), Svidrigajlov (Josef Vinklář), Lužin (Vladimír Ráž), Zametov (Jiří Adamíra), stařena (Jiřina Štěpničková), Nastasja (Karolina Slunečková), Lebezjatinov (Jaroslav Kepka), Nikolaj (Jan Hartl), Koch (Oldřich Musil), Lizaveta (Radka Fidlerová), ochmelka (Jaroslav Moučka), student (Miroslav Masopust), Zosimov (Jan Přeučil), komisař (Radim Vašinka), komisař (František Hanus), Katěrina Ivanovna (Věra Kubánková), Amelie (Ludmila Vostrčilová), měšťan (Josef Chvalina), dělník (Petr Čepek), doktor (Vladimír Čech), kněz (Vladimír Huber), děvka (Simona Stašová), jiná děvka (Lenka Machoninová), dětský hlas (Blanka Zdichyncová), Dmitrij (Jiří Prager), voják (Jan Čenský), kočí, kramář, hlas otce (Karel Fořt), muž (Pavel Robin), muž (Ludvík Pozník)

Idiot

Autor: Fjodor Michajlovič Dostojevskij

Překlad: Tereza Silbernáglová

Režie: Josef Melč

Dramatizace: Jan Strejček

Dramaturgie: Pavel Minks

Hudba: Jiří Smutný

Rok vzniku: 1982

Stopáž: 1. díl: 57 min., 2. díl: 65 min.

Oddělení rozhlasových her

Hlavní redakce literárně dramatického vysílání

Obsazení: kníže Lev Nikolajevič Myškin (Jan Hartl), Parfen Rogožin (Václav Postránecký), Nastasja Filipovna (Jana Hlaváčová), generál Ivan Fjodorovič Jepančín (Martin Růžek), Lizaveta Prokofjevna, jeho žena (Ludmila Vostrčilová), Aglaja, jejich dcera (Klára Jerneková), Adéla, jejich dcera (Taťjana Medvecká), Lukjan Timofejevič Lebeděv (Josef Somr), generál Ardalion Alexandrovič Ivolgin (Rudolf Hrušínský), Gavriila Ardalionovič, zvaný Gaňa, jeho syn (Eduard Cupák), Varvara, jeho dcera (Růžena Merunková), Afanasij Ivanovič Tockij (Vladimír Ráž), vypravěč (Radovan Lukavský)

Orální historie, korespondence

Auditivní záznamy a přepisy rozhovorů jsou uloženy v osobním archivu autora

Viktor Preiss, herec, 4. října 2014 a 13. prosince 2016 v Praze

Daniela Kolářová, herečka, 23. ledna 2018 v Praze

Hana Maciuchová, herečka, 21. března 2018 v Olomouci

Hana Kofránková, režisérka, 2. prosince 2016 a 30. září 2017 v Praze

Jitka Borkovcová, zvuková mistryně, 19. ledna 2018 v Praze, osobní korespondence s autorem

Rudolf Matys, dramaturg, režisér, dramatik, teoretik, 2. a 19. července 2019 v Praze, osobní korespondence s autorem

Jan Lorman, režisér, 19. července 2019 v Praze

Jan Vedral, dramaturg, dramatik, teoretik, pedagog, 18. dubna 2016 a 22. ledna 2018 v Praze

Přemysl Rut, dramatik, teoretik, pedagog, 14. února 2019 v Praze

David Drozd, teatrolog, 17. ledna 2019 v Brně a 2. října 2019 v Olomouci

Eva Ješutová, vedoucí Archivu ČRo, historička, 8. ledna 2018 v Praze, osobní korespondence s autorem

Jiří Hubička, dramaturg, 10. ledna 2018 v Praze

Vilém Faltýnek, publicista, externí redaktor ČRo, 27. června 2019 v Praze

Pavel Kohout, dramatik, prozaik, básník, bývalý člen DRDS, osobní korespondence s autorem

Dagmar Jaklová, dramaturgyně, osobní korespondence s autorem

Přemysl Hnilička, publicista, historik, osobní korespondence s autorem

Profily tvůrců v databázi AIS Českého rozhlasu

Materiály dostupné v Archivním a programovém fondu Českého rozhlasu

Jiří Horčíčka

Josef Melč

Jaroslava Strejčková

Viktor Preiss

Archivní fondy – Osobní spisy

(Kartotéka dochovaných publikovaných článků, rozhovorů, recenzí, osobních materiálů)

Jiří Horčíčka

Josef Melč

Jaroslava Strejčková

Digitální kopie scénářů (chronologicky)

a) Jiří Horčíčka

Otec Goriot (1974)

Vojna a mír (1978)

Let do nebezpečí (1980)

Tichý Don (1982)

Hrabě Monte Cristo (1983)

Urmefisto (1987)

Mistr a Markétka (1987)

b) Josef Melč

Veliká nemoc (1964)

Dlouhá cesta (1964)

Modravá mlha (1964)

Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova (1970)

Oblomov (1979)

Zločin a trest (1981)

Idiot (1982)

Máj (1986)

Uražení a ponížení (1989)

Čteme Písmo, 1. díl (1993)

Bratři Karamazovovi (1998)

Kytice (2001)

BIBLIOGRAFIE

- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BANU, Georges. *Nepodrobený herec*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2016.
- BECK, Alan. *Radio acting*. London: A & C Black, 1997.
- BĚHAL, Rostislav, ed. *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1994.
- BERĎAJEV, Nikolaj Aleksandrovič. *Dostojevského pojetí světa*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 2000.
- BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, 1973.
- BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004.
- BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, 1940.
- BOJDA, Tomáš. Analýza metod rozhlasové herecké práce. *Svět rozhlasu*. 2018, č. 39-40, s. 60-62.
- BOJDA, Tomáš. *Rozhlasové herectví. Příkladová studie – Viktor Preiss*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2017.
- BOJDA, Tomáš. Viktor Preiss on the Radio – A Portrait of a Career. In HAIN, Milan (ed.). *Czech and Slovak Journal of Humanities: Theatralia et cinematographica*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1/2019, s. 75-92.
- BRANŽOVSKÝ, Josef. *Hledání rozhlasovosti*. 1. vyd. Praha: Čs. rozhlas, 1965.
- BRUŠÁK, Karel. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*. 1939, roč. 5, č. 2, s. 91-98.
- BURSOV, Boris Ivanovič. *Dostojevskij a jeho svět*. 1. vyd. Praha, 1978.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. 2. vyd. Praha: NAMU, 2016.
- CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009.
- CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. London: Routledge, 1994.
- CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999.
- CZECH, Jan. *Filozofie dramatu*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1991.
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.
- CZECH, Jan. Patos pravdy (Etická stránka problému dramatizace). *Dramatické umění*. 1. vyd. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1/1987, s. 14-17.

- CZECH, Jan. *Znění ticha: Filoz. esej o umění*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1994.
- ČECHOV, Michail Aleksandrovič. *Hercova cesta; O herecké technice*. 2. vyd. Praha: KANT, 2017.
- ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. 1. vyd. Praha, 1988.
- ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010.
- ČERNÝ, Václav. *Paměti 3: 1945-1972*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 1992.
- ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.
- ČUNDERLE, Michal. *O řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2012.
- DANEŠ, František a HRAŠE, Jiří, ed. *Mluvená próza i verš: o kultuře mluveného projevu*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2008.
- DIENSTBIER, Jiří a kol. *Srpen 1968*. 1. vyd. Praha: Práce, 1990.
- DISMAN, Miloslav. *Hovoří Praha: Vzpomínky na revoluční květnové dny v rozhlase*. 1. vyd. Praha, 1975.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. 1. vyd. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- DOSTOJEVSKÁ, Anna Grigorjevna. *Život s Dostojevským*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1981.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest*. 13. vyd. Praha: Svět sovětů, 1966.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Idiot*. 8. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1974.
- DROZD, David, ed., KAČER, Tomáš, ed. a SPARLING, Don, ed. *Theatre theory reader: Prague school writings*. First English edition. Prague: Karolinum Press, 2016.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004.
- EJCHENBAUM, Boris Michajlovič a KOSÁKOVÁ, Hana, ed. *Jak je udělán Gogolův plášť a jiné studie*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2012.
- ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, 2006.
- EXNER, Milan. *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského: osobnost a ontologická hodnota fikce*. 1. vyd. Liberec: Bor, 2013.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *O literatuře výpravné*. 1. vyd. Praha: Institut pro studium literatury, 2015.
- GROSSMAN, Jan a KLÍMA, Miloslav, ed. *Texty o divadle. Část 2*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000.
- GROSSMAN, Leonid Petrovič. *Hráč Dostojevskij*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1961.

- GRYGAR, Mojmír. *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. 1. vyd. Brno: Host, 1999.
- HALAS, Jan. Neměl jsem ambice pokračovat v otcově díle. In *Katolický týdeník*, 23/2005.
- HANÁČKOVÁ, Andrea. Autor v rozhlasovém dokumentu jako téma oboru radio studies. In *Přednášky o divadle a umění 2: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018, s. 363-370.
- HANÁČKOVÁ, Andrea a kol. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.
- HANÁČKOVÁ, Andrea a BOJDA, Tomáš. Silent Bergman Full of Words. In STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2019, roč. 22, č. 1, s. 45-60.
- HAND, Richard a TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook*. London: Continuum International Publishing Group, 2011.
- HAVEL, Miloslav. *Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu*. 1. vyd. Praha: Václav Petr, 1942.
- HAVEL, Václav a FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. 1. vyd. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012.
- HAVEL, Václav a kol. *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. 1. vyd. Praha: Academia, 2006.
- HAVRÁNEK, Bohuslav. Poznámky k padesátiletému jubileu rozhlasu a rozhlasové hry. *Slovo a slovesnost*. 1977, roč. 38, č. 2, s. 169.
- HAVRÁNEK, Bohuslav, ed. a MUKAŘOVSKÝ, Jan, ed. *Čtení o jazyce a poesii*. 1. vyd. Praha: Družstevní práce, 1942.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika. Sv. 2*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.
- HENKE, Josef. *Síla slova: o tak zvané sborové recitaci*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1963.
- HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, č. 6, s. 9-12.
- HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva a JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 2. vyd. Praha: Melantrich, 1983.
- HÖGEROVÁ, Eva, ed., KLOSOVÁ, Ljuba, ed. a JUSTL, Vladimír, ed. *Faustovské srdce Karla Högera*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994.
- HONZL, Jindřich a POKORNÝ, Jaroslav, ed. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920-1952*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1956.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991.

- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2009.
- HRAŠE, Jiří, ed. *Bílá místa rozhlasové historie: (příspěvky a svědectví k 60. letům v Československém rozhlase)*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.
- HRAŠE, Jiří, ed. *Čítanka statí o uměleckém přednesu: Výběr z odb. studií a článků o recitátorské práci*. 1. vyd. Praha, 1987.
- HRAŠE, Jiří, ed. *Mně sluchu dopřejte...!: sborník statí, dat a dokumentů o práci na hereckém monologu a dialogu*. 1. vyd. Praha: IPOS, 1997.
- HRAŠE, Jiří a HŮRKOVÁ, Jiřina. *Téma: promluva: třicet úvah dvaceti tří autorů*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006.
- HRAŠE, Jiří a MARŠÍK, Josef. *Václav Růt, rozhlas, 1936-1996. Sborník ze semináře*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1997.
- HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. 1. vyd. Praha: Academia, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- 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.
- HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění, 2008.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989.
- CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983.
- CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. *Vlasta Chramostová*. 3. vyd. Brno: Doplněk, 2011.
- JAKLOVÁ, Dagmar. Anna Smetanová. *Svět rozhlasu*. 2014, č. 31, s. 67-68.
- JAKOBSON, Roman. *Dialogy*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1995.
- JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Československý rozhlas na cestě k demokracii. Od perestrojky k svobodným volbám*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002.
- JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003.

- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008.
- JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1.
- JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání: [z oboru rozhlas, televize, film, scenáristika]*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
- JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1995.
- JUSTL, Vladimír. *Slovo a hlas /podruhé/*. [neprodejný tisk] Praha: Restaurace a jídelny, 1983.
- JUSTL, Vladimír. *Slyšet se navzájem: 60 hlasů o uměleckém přednesu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.
- KAČER, Miloslav a KOUŘIL, Miroslav (eds.). *Prolegomena scénografické encyklopedie. Část 6*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
- KARVAŠ, Peter. *Kapitolky o rozhlase: K problému rozhlasovej dramatiky*. Bratislava: Pravda, 1948.
- KARVAŠ, Peter. *Priestory v divadle a divadlo v priestore: K problematike svojrázu a špecifickosti div. umenia*. 1. vyd. Bratislava, 1984.
- KLÍMA, Ivan. *Moje šílené století II*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010.
- KLÍMA, Miloslav a DVOŘÁK, Jan, ed. *O dramaturgii*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2016.
- KLIPPERT, Werner. *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977.
- KLOSOVÁ, Ljuba a KOPÁČOVÁ, Ludmila. *České divadlo. 12, Jevištní řeč a jazyk dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 1990.
- KOHOUT, Pavel. *To byl můj život??* 1. vyd. Praha: Odeon, 2018.
- KOHOUT, Pavel. *Z deníku kontrarevolucionáře*. 4. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2014.
- KOLÁŘOVÁ, Bohuslava a HRAŠE, Jiří. *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2002*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2003.
- KONČELÍK, Jakub, VEČEŘA, Pavel a ORSÁG, Petr. *Dějiny českých médií 20. století*. 1. vyd. Praha: Portál, 2010.
- KÖPPOVÁ, Barbara a kol. *Dějiny českých médií v datech*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2003.
- KOSATÍK, Pavel. *Fenomém Kohout*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2001.
- KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940.

- KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena, ed. a KRAUS, Karel, ed. *Otomar Krejča - Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011.
- KRULEWITCH KINGSON, Walter a COWGILL, Rome. *Průručka rozhlasového herectví a režie*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- KUBÁLEK, Josef. *Odborník mluví v rozhlase*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1944.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2013.
- LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.
- LESŇÁK, Rudolf. *Umenie živého slova: (O hlasovej a rozhlasovej tvorbe)*. 1. vyd. Bratislava: VEDA, 1980.
- LOPATKA, Jan. Dramatizace. In *Studie a úvahy*. Praha: Čs. rozhlas, 1/1964, s. 54-58.
- LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl], Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- LOPATKA, Jan. *Předpoklady tvorby*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- LOPATKA, Jan. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. 2. vyd. Praha: Inverze, 1993.
- LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt. Monology o herectví*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Kultura mluveného slova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000.
- LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVCOVÁ, Marta, ed. a JUSTL, Vladimír, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2012.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. 1. vyd. Praha: SPN, 1978.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.
- MANN, Thomas, HON, Jan, ed. a ŘÍHA, Jakub, ed. *Konec měšťanské epochy: eseje o literatuře, hudbě a filozofii*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2008.
- MATYS, Rudolf. Anketa: Jaký byl váš nejsilnější zážitek z poslechu rozhlasu? *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 37.
- MATYS, Rudolf. „Jejich slovo bude učiněno větrem.“ In *Souvislosti*, 1/2009.
- MATYS, Rudolf. Kytice Josefa Melče. In *Týdeník Rozhlas*, 47/2010.
- MATYS, Rudolf. Meziprůzkum nejbližší šedesátce. In *Týdeník Rozhlas*, 3/1993.

- MATYS, Rudolf. Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů. *Svět rozhlasu*. 2004, č. 12, s. 22-27.
- MATYS, Rudolf. Slova v éteru. Rozhlas – drama – literatura. *Host*. 2006, roč. 22, č. 3, s. 32-42.
- MATYS, Rudolf. *Třináct Májů*. [nepublikovaná studie, podle níž vznikl rozhlasový pořad]. Osobní archiv autora.
- McLEISH, Robert a LINK, Jeff. *Radio production*. Sixth edition New York: Focal Press, 2016.
- MELČ, Josef. Scénická hudba a užití hudby v literárních pořadech. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 33-35.
- MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
- MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Tolstoj a Dostojevskij: život, tvorba, náboženství*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929.
- MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Tolstoj a Dostojevskij: život, tvorba, náboženství. II*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929.
- MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Tolstoj a Dostojevskij: Život, tvorba, náboženství. III*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1929.
- MICHALOVIČ, Peter a ZUSKA, Vlastimil. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009.
- MILDORF, Jarmila a TILL, Kinzel (eds.). *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2016.
- MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2015.
- MOHYLA, Otakar, ed. *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1968.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, CHVATÍK, Květoslav, ed. a SVOZIL, Bohumil, ed. *Cestami poetiky a estetiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl 1*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl 2*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie. II*. 1. vyd. Brno: Host, 2001.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky: Výbor z estetických prací z let 1931-1948*. 2. vyd. Praha, 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Umělecké dílo jako znak: z univerzitních přednášek 1936-1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- NAKONEČNÝ, Milan a SMITKA, Václav. Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her. In *Studie a úvahy*. Praha: Čs. rozhlas, 4/1963.
- NOVOTNÝ, Vladimír. Miška Šolochov = literární podvod století. In *Tvar*, 2/2013.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007.
- PACOVSKÝ, Jaroslav. *Na vlnách rozhlasu, (1923-1993)*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 1993.
- PAROLEK, Radegast. *F. M. Dostojevskij*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1964.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004.
- PERKNER, Stanislav. Od režiséra v rozhlase k rozhlasovému režisérovi. In *Rozhlasová práce*. Praha: Čs. rozhlas, 4/1982, s. 66-69.
- PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987.
- PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 2, Film a televize*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1988.
- PIVEC, Jan a kol. *Thespidova kára Jana Pivce*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.
- PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994.
- POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Brno: Ústav pro pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.
- POTUŽÁKOVÁ, Markéta. *Psáno ústy, čteno ušima: pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.
- POTUŽÁKOVÁ, Markéta, ed. a RUT, Přemysl, ed. *Téměř vždycky trapným dojmem: antologie textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu*. Praha: NAMU, 2018.
- PRAŽAN, Bronislav. Jiří Horčíčka: Vždy jsem měl rád určitost. In *Týdeník Rozhlas*, 21/2003.

- PREČAN, Vilém, ed. *Charta 77: 1977 – 1989: Od morální k demokratické revoluci: Dokumentace*. Scheinfeld: Čs. středisko nezávislé literatury, 1990.
- PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: Studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.
- PŘIDAL, Antonín a JEŘÁBKOVÁ, Olga, ed. *Lásky a lživce: Vzpomínky Antonína Přidala*. 1. vyd. Brno: B & P Publishing, 2018.
- PTÁČEK, Jaromír. Pod širákem rozhlasu III. In *Divadelní noviny*, 16/2002.
- PTÁČEK, Jaromír a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Nepromlčené případy Jaromíra Ptáčka*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- PYTLÍK, Radko. *F. M. Dostojevskij: život a dílo*. 1. vyd. Praha: Emporius, 2008.
- RAUCHOVÁ, Hana, ed. *Besedy o rozhlasové režii*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- ROLLAND, Romain. *Život L.N. Tolstého*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1932.
- RUT, Přemysl. *Parlando cantabile: od řeči ke zpěvu a zpět*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2017.
- RUT, Přemysl. *Pro rozhlas /i proti němu/*. 1. vyd. Praha: Brkola a NAMU, 2010.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- RŮT, Václav. Rozhlasová forma a rozhlasový posluchač. *Slovo a slovesnost*. 1936, roč. 2, č. 4, s. 223-225.
- RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém. K estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946.
- RŮŽIČKA, Daniel a ŠUSTEROVÁ-HORČIČKOVÁ, Jarmila. *Každý den jsem měla premiéru: příběh první televizní hlasatelky*. 1. vyd. Praha: JaS, 2014.
- ŘEZNIČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2018.
- SHINGLER, Martin a WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold Publishers, 1998.
- SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002.
- SCHWARZ-ČERVINKA, Josef. *Trpělivě obnošené tělo*. 1. vyd. Praha: Torst, 2003.
- SÍLOVÁ, Zuzana. *DISK a generace 1945: o Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006.
- SÍLOVÁ, Zuzana, ed. *Generace a kontinuita: k českému scénickému umění 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2009.
- SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999.

- SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. 1. vyd. Brno: Host, 2015.
- SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu*. 1. vyd. Praha: Host, 2018.
- SOLDÁN, Tomáš. *Rozhlasová režie Jiřího Horčičky*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011.
- SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Fr. Borový, 1940.
- STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.
- STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her*. 1981.
- In *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014*. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 4-17.
- STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Problémy dramaturgie pro rozhlas*. In *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: 1993, s. 6-13.
- SUCHAŘÍPOVÁ, Helena. *Jana Hlaváčová: Žena v množném čísle*. Praha: Achát, 1997.
- ŠALDA, F. X. *O předpokladech a povaze tvorby: Výbor z krit. díla*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- ŠIMON, Karel, ed. *Československý rozhlas na vlnách času*. 1. vyd. Praha: Čs. rozhlas, 1983.
- ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Lev Tolstoj*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1973.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Próza: [Úvahy a rozbory]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1978.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd. Praha: Akropolis, 2003.
- ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič. *Tichý Don: I-II*. 7. vyd. Praha: SNKLHU, 1953.
- ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič. *Tichý Don: III-IV*. 7. vyd. Praha: SNKLHU, 1953.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Na vrcholu tvůrčích sil. Jiří Horčička šedesátiletý. Dramatické umění, sv. 13*. 1. vyd. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 1987, s. 5-12.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1976.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění II*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová hra a umělecká kritika*. In *Umění a kritika*. 1. vyd. Brno: Blok, 1980, s. 177-181.

- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 53-60.
- ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 161-174.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. 1. vyd. Praha: Triáda, 2000.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír: 1*. 2. vyd. (v Odeonu) Praha: Odeon, 1969.
- TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír: 2*. 2. vyd. (v Odeonu) Praha: Odeon, 1969.
- TOMÁŠ, Jiří. Dostojevského Idiot v rozhlase. *Rudé právo*. 13. 12. 1982, roč. 63, č. 295, s. 5.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
- TYŇANOV, Jurij Nikolajevič. *Literární fakt*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988.
- VACULÍK, Ludvík. Dva tisíce slov. *Literární listy*. 27. 6. 1968, roč. 1, č. 18, s. 1, 3.
- VALTROVÁ, Marie. *Kronika rodu Hrušínských*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1994.
- VEDRAL, Jan. *Dramatik*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2017.
- VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2018.
- VEDRAL, Jan. Dramaturgie tvůrčí nebo producentská? *Dramatické umění*. 1. vyd. Praha: Svaz českých dramatických umělců, 3/1988, s. 63-66.
- VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu: dramaturgické eseje*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2015.
- VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.
- VEDRAL, Jan. *Nezáměrná tetralogie plus jedna nechtěná hra navíc: pět rozhlasových her*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2006.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vyd. Brno: Host, 2019.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla: Sborník studií*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VELTRUSKÝ, Jiří a VELTRUSKY, Jarmila F., ed. *An approach to the semiotics of theatre: with an afterword by Tomáš Hoskovec, and with a complete scholarly bibliography of the author*. First edition Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012.

- VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002.
- VINAŘ, Josef a DVOŘÁK, Jan, ed. *Herec je svou vlastní možností: poznámky o herectví*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2017.
- VODÁK, Jindřich. *Cestou*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1946.
- VODIČKA, Felix. *Struktura vývoje: studie literárněhistorické*. 2. vyd. Praha: Dauphin, 1998.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972. Dramaturgie v praxi*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1996.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Ejzenštejnovy lekce divadelní režie*. 1. vyd. Praha: SPN, 1987.
- VOSTRÝ, Jaroslav a SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví): s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU, 2009.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2009.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Úvod do studia režie a dramaturgie*. 1. vyd. Praha: SPN, 1988.
- VOSTRÝ, Jaroslav. Zvláštní umění. In *Sláva a bída herectví*. 1. vyd. Praha: KANT, 2013, s. 21-42.
- VOTAVOVÁ, Jarmila. *Stručný nástin historie Českého rozhlasu (příspěvek k 70. výročí)*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 1993.
- VOWINCKEL, Antje. *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.
- WEISSOVÁ, Lucie a WEINLICH, Karel. *Karel Weinlich – pokus o životopis*. 1. vyd. Praha: Radioservis, 2016.
- ZAHRÁDKA, Miroslav. *Michail Šolochov: Motivy – kompozice – styl*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1975.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986.
- ZWEIG, Stefan. *Tři mistři: Balzac, Dickens, Dostojevskij*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1997.
- ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. 1. vyd. Praha: Argo, 2014.
- ŽATEČKA, Zdeněk, ed. *Režisér v rozhlase*. Praha: Čs. rozhlas, 1980.

PŘÍLOHY

Seznam zásadních rozhlasových inscenací a četeb Jiřího Horčičky a Josefa Melče ze 70. a 80. let (výběr)

Po jménu autora předlohy následuje název inscenace/dramatizované četby, jméno režiséra a rok vzniku

- ADÁMEK, Bohumil. *Salomena* (režie Josef Melč, 1986).
- BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot* (režie Jiří Horčička, 1974).
- BABEL, Isaak Emmanuelovič. *Marija* (režie Josef Melč, 1978).
- BASS, Eduard. *Cirkus Humberto* (režie Jiří Horčička, 1980).
- BRECHT, Bertolt. *Třigrošový román* (režie Jiří Horčička, 1976).
- BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* (režie Jiří Horčička, 1987).
- CASTLE, John a HAILEY, Arthur. *Let do nebezpečí* (režie Jiří Horčička, 1980).
- ČAPEK, Karel. *Krakatit* (režie Josef Melč, 1978).
- ČAPEK, Karel. *Továrna na Absolutno* (režie Jiří Horčička, 1988).
- ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos* (režie Jiří Horčička, 1975).
- ČAPEK-CHOD, Karel Matěj. *Turbína* (režie Josef Melč, 1984).
- DAUDET, Alphonse. *Tartarin z Tarasconu* (režie Jiří Horčička, 1985).
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Idiot* (režie Josef Melč, 1982).
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Uražení a ponížení* (režie Josef Melč, 1989).
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest* (režie Josef Melč, 1981).
- DREISER, Theodore. *Americká tragédie* (režie Jiří Horčička, 1986).
- DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Cristo* (režie Jiří Horčička, 1983).
- FRANCE, Anatole. *Ostrov tučňáků* (režie Jiří Horčička, 1977).
- FRANCE, Anatole. *Pan Bergeret v Paříži* (režie Josef Melč, 1989).
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Urfaust* (režie Josef Melč, 1979).

GOETHE, Johann Wolfgang. *Utrpení mladého Werthera* (režie Josef Melč, 1976).

GOGOL, Nikolaj Vasiljevič. *Revizor* (režie Jiří Horčička, 1972).

GONČAROV, Ivan Alexandrovič. *Oblomov* (režie Josef Melč, 1979).

GORKIJ, Maxim. *Zykovovi* (režie Josef Melč, 1976).

CHEVALLIER, Gabriel. *Zvonokosy* (režie Jiří Horčička, 1978).

MAJEROVÁ, Marie. *Siréna* (režie Josef Melč, 1977).

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen* (režie Jiří Horčička, 1978).

QUEEN, Ellery. *Město malérů* (režie Jiří Horčička, 1978).

RADZINSKIJ, Edvard. *Lunin aneb Smrt Žaka v přítomnosti Pána* (režie Jiří Horčička, 1987).

SCHNITZLER, Arthur. *Dokolečka dokola* (režie Josef Melč, 1978).

ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič. *Tichý Don* (režie Jiří Horčička, 1982).

ŠOLOCHOV, Michail Alexandrovič. *Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova* (režie Josef Melč, 1970).

ŠRÁMEK, Fráňa. *Stříbrný vítr* (režie Josef Melč, 1977).

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír* (režie Jiří Horčička, 1978).

TURGENĚV, Ivan Sergejevič. *V předvečer* (režie Josef Melč, 1973)

TYL, Josef Kajetán. *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (režie Jiří Horčička, 1980).

VANČURA, Vladislav. *Rozmarné léto* (režie Josef Melč, 1981).

VEDRAL, Jan. *Urmefisto* (režie Jiří Horčička, premiéra 1987).

VERNE, Jules. *Cesta kolem světa za osmdesát dní* (režie Jiří Horčička, 1986).

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Drahomíra* (režie Josef Melč, 1985).

WERFEL, Franz. *Verdi – román opery* (režie Josef Melč, 1983).

ZEYER, Julius. *Zelený vítěz* (režie Josef Melč, 1979).

Ukázky ze scénářů

a) Vojna a mír – scéna Andrejova zranění v bitvě u Slavkova: Andrejův lyrický monolog, komentáře vypravěče, náznaky režijního řešení zvukově-hudební kulisy. I. díl, 8. scéna, s. 43.

b) Tichý Don – úvodní scéna všech dílů s vyznačenou modifikací u dílů č. 3 a 5. Navazující promluvy částí chóru a vypravěče ukazují způsob epického rámování inscenace. I. díl, s. 3.

c) Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle zaznamenání Michaila Šolochova – scéna souboje mezi Grigorijem a Štěpánem, která je komponována do monologu Grigorije. Absence interpunkce ve scénáři. I. díl, 20. scéna, s. 56.

d) Zločin a trest – úvodní scéna dramatizované četby. Dokládá režijní metodu dvojí akcentace hlavní postavy – repliky vypravěče a Raskolnikova se vztahují k subjektivizaci postavy, různým způsobem exponují její expresivitu. I. díl, s. 2.

e) Idiot – úvodní scéna vytváří zvukový a emocionální kontrast mezi expresivní stylizovanou koláží hlasů, jež se Myškinovi promítají v mysli, a lyrickou impresivní snovostí Myškinova monologu. I. díl, 1. scéna, s. 4.

a) *Vojna a mír*

- 43 -

Hlas Utíkejte bratři, jsme ztraceni, je po všem!
/hudební podkres/
Autor A všechno se dává na útěk. V šílené panice se vzdou-
vají vlny utíkajících a padajících lidských těl.
/výstřely/
Velitel pluku padá. Praporečnickovi vypadla zástava
z ruky. A teď, teď má Andrej příležitost k hrdinš-
mu činu. Teď přišla jeho příležitost, jeho Toulon.
Zvedá prapor.
Andrej Vojáci! Za mnou! Kupředu vojáci! Hurááá!
/Hudba. Válečná vřava se změní v tichý mír/
Andrej Jak je to nebe vysoké! Nikdo nekřičí, neutíká, nikdo
nezabíjí. Ještě jsem neviděl takové nebe. Nesmírně
vysoké a nad ním je druhé a třetí. A ticho a světlo
a mír. Velký, slavnostní mír.
/konec hudby/
Autor Pět minut dokázal Andrej zdržet sto prchajících
vojáků, z nichž žádný nevšedl, za co bojuje. Pět
minut! Pak padl zasažen k zemi. Nikdo si toho ani
nevšiml. To byl Andrejův Toulon. To byl onen čin,
po kterém toužil.]
Napoleon Soulte! Podívejte se.
Krásná smrt, co?
Autor To řekl sám Napoleon a týká se to vás, Andreji.
Andrej Jak ubohý je ten člověk pod vysokým, nekonečným
nebem. Jak nicotná je lidská velikost.]

b) Tichý Don

Michail Šolochov: Tichý Don

Doplňěk k úvodnímu textu všech dílů

1. část chóru: Jsme beze jména. Jsme ti, kdo zabloudili,
kdo zkřížili cesty Grigorije Melechova
až do krve. Tráva překryla naše skutky,
pravda nás odsoudila.

2. část chóru: Jsme beze jména. Jsme ti, kdo vyšli
cestou Grigorije Melechova. Vedli jsme
ho, v slzách a krvi podpírali. Jsme ti,
kdo k cíli cesty došli.

Vypravěč: Budu vás provázet dlouhým příběhem, budu
vám vyprávět o tichém i rvavém proudu Donu,
o spletitých křižovatkách životní cesty
Grigorije Melechova.

Na konci svého putování se Grigorij zasta-
vil v čistém jarním jitru nad vesnicí, kde
se narodil. Dlouho hleděl přes řeku na
rodný dvůr... / pokr. text hry /

V dílu 3. a 5. se nepoužije pasáž pod čarou ----- / Na
konci svého putování atd /

c) *Zpráva o lásce a bloudění donského kozáka Grigorije Melechova podle
zaznamenání Michaila Šolochova*

- 61 -

ŠTĚPÁN
Dobře že jsi
tedy i s tebou
bych si chtěl
promluvit

H U D E B N Í M O T I V

AXINJU (volá) Grišoi! Uteč
Grišenko! Vždyť on tě
zabije

H U D E B N Í M O T I V

GRIGORIJ
Vidím z okna řádění
Štěpána Astachova a zkrvavenou tvář
Axinji aniž na cokoli pomyslím
přeběhnu dvorek přeskočím
zeď Teď tu tedy konečně
stojíme semí proti sobě
A že mi přijde na pomoc bratr
nakloveme ho z obou stran

H U D E B N Í M O T I V

Belha je se ze dvora
zhlédnu Axinju Stojí u vrátek
Pomyslím si To nejhorší
má už z sebou

H U D E B N Í M O T I V

d) *Zločin a trest*

- 2 -

Vypravěč: Šťastně proklouzl po schodech - bytná ho nespátřila. Byl u ní po krk zdlužen a bál se jí přijít na oči. Nebylo to však z bázně, spíše naopak. Žádná bytná mu nemohla nahnet strach. Ale má postávat na schodech, poslouchat ty její třesky, plesky, po kterých mu nic není, vykručovat se, smilovat a lhát?

Raskolnikov; He! /uchechtne se/ Chci se pustit do tak velké věci a bojím se pitčosti... Zajímavé... Čeho se lidé nejvíce bojí? Nového, nového kroku... nového slova... Tolik je v moci člověka a nenatáhne ruku ze zbabělosti... Žvaním... žvaním... Pro samé žvanění nic nedělám... Nebo naopak? Nic nedělám, proto žvaním...

/uákle/ Ale teď tak přece jdu! Proč? Copak jsem toho schopen?, Myslím to vážně?... He, he... ani trochu... To jen tak laškují se svou fantazií... jen si pohrávám...

Vypravěč: Na ulici bylo strašné vedro a dusno, tlačení, všude vápno, lešení, prach a ten přízračný letní puch Petrohradu. Z pucmoucích krbů vycházeli opilci, potkával je na každém kroku, přestože byl všední den.

V tváři mu na okamžik zacukalo záperem.

Mimochodem, byl to velmi hezký muž, tmavě plavý, s krásnými tmavými vlasy, vysoký, štíhlý, urostlý.

e) *Idiot*

-4-

Aglaja A proč se vám tolik líbí ta žena ?
Gaňa To vy jste vyžvanil, že se žením, vy idiote ?
Nastasja Upustil's mi kožich, co je tohle za idiota ?
Rogožin Jak tě nenávidím, kníže !
Myškin Parfene, nevěřím !!!

/ Předěl. V tichu a v jiném prostoru. /

Myškin Ta tma, ta tma... Ne, nerozsvěcujte. Někdo tu chodí. Nerozsvěcujte. Nohy mi neslouží. To ze strachu, já vím. ~~Ačkoliv ještě leccos nevím, ale budu vědět. Musím.~~ Hory, děti a to ticho nad vesnicí. Kde byla ta vesnice ? Kdy budeme v Petrohradě ? Jak ten vlak dlouho jede ! Jak je to těžké spojit dvě myšlenky. Musím do Petrohradu, do Petrohradu. *Ještě leccos nevím, ale budu vědět.* Teď už jsem zdrav a chci k lidem. Dlouho jsem nežil mezi lidmi. Jedu k lidem... k lidem...

/ V posledních větách vyjíždět zvuk jedoucího vlaku /

Rogožin Zima ?
Myškin Hrozná.
Rogožin To že jste spal.
Myškin Asi.
Rogožin Z ciziny ?
Myškin Ze Švýcarska.

Obrazová příloha



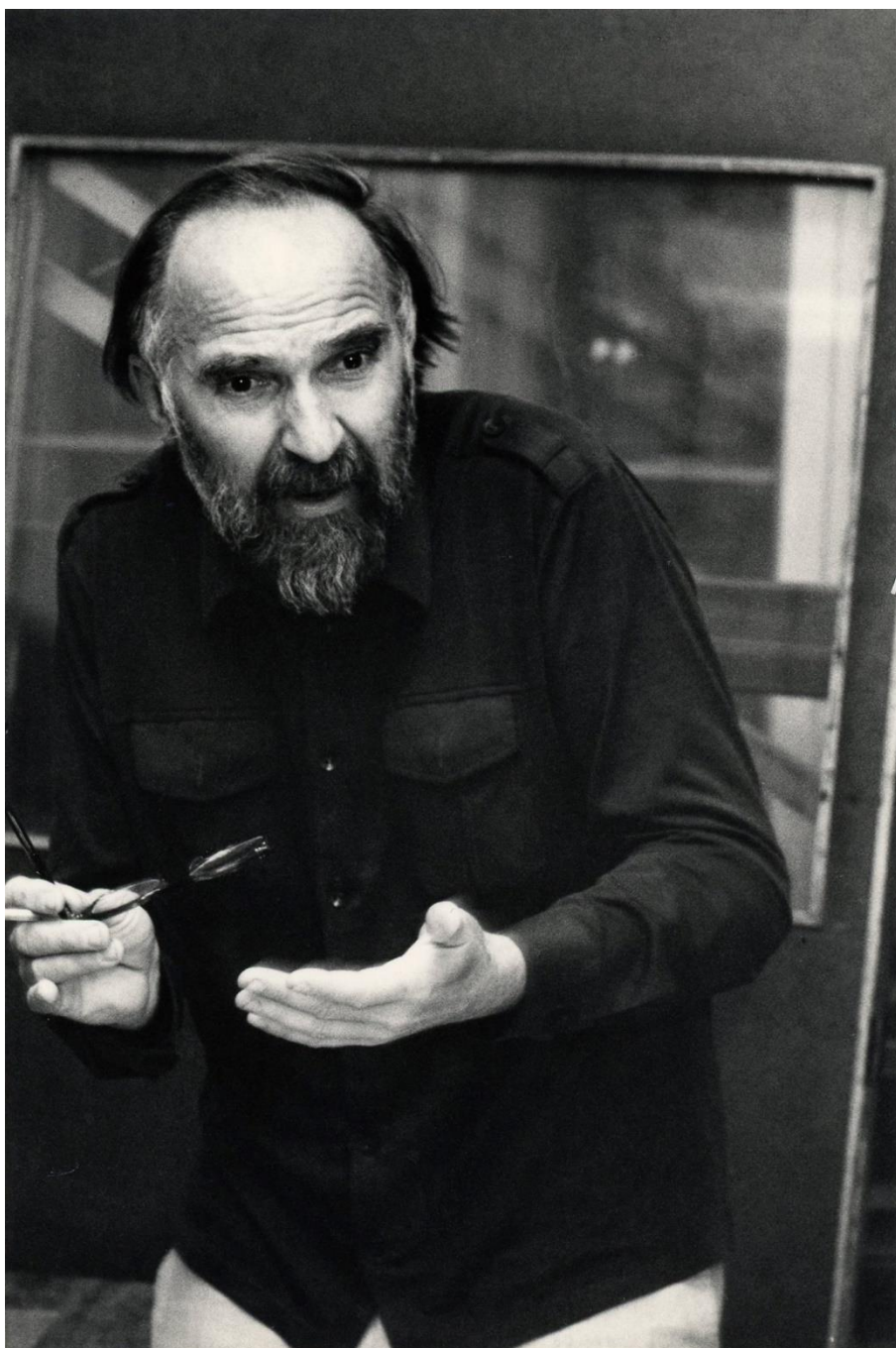
Obr. č. 1: Herec Eduard Cupák, režisér Jiří Horčička a zvuková mistryně Jítka Borkovcová,
vzadu režisér Josef Melč



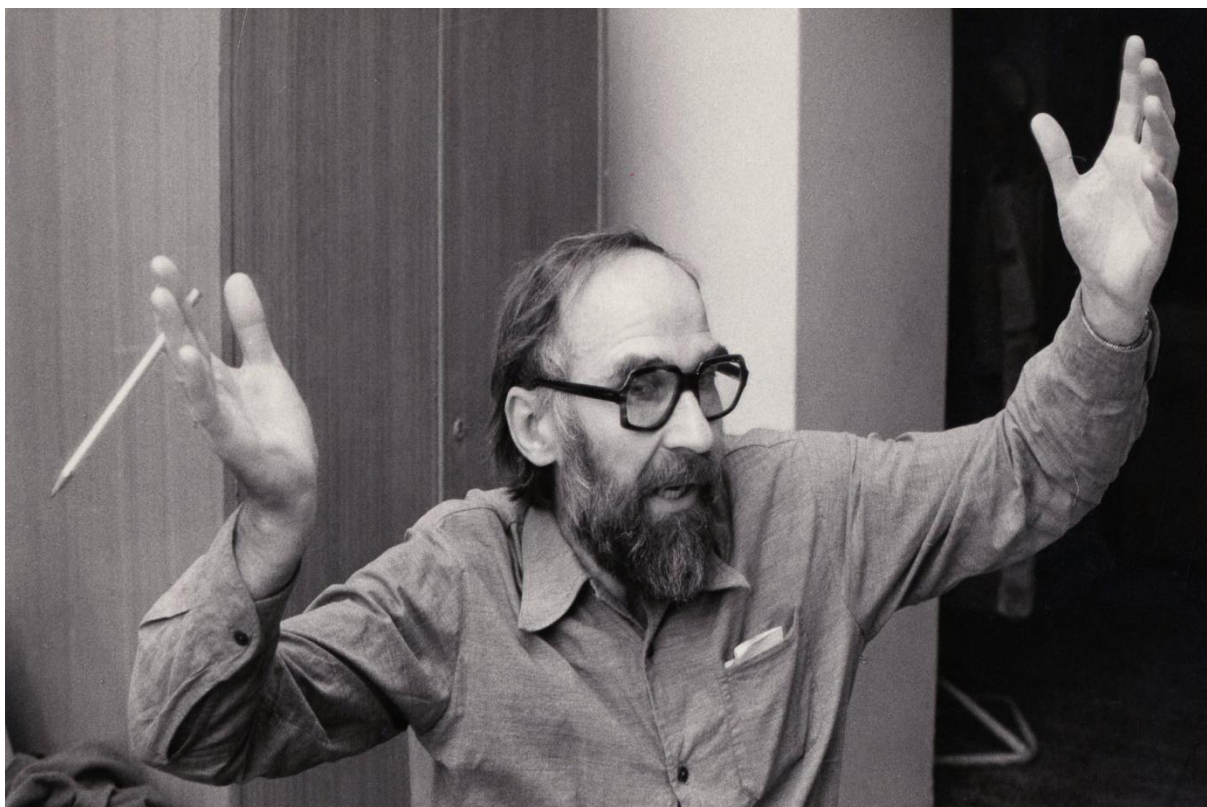
Obr. č. 2: Jaroslava Adamová, Daniela Kolářová a Rudolf Hrušínský při natáčení



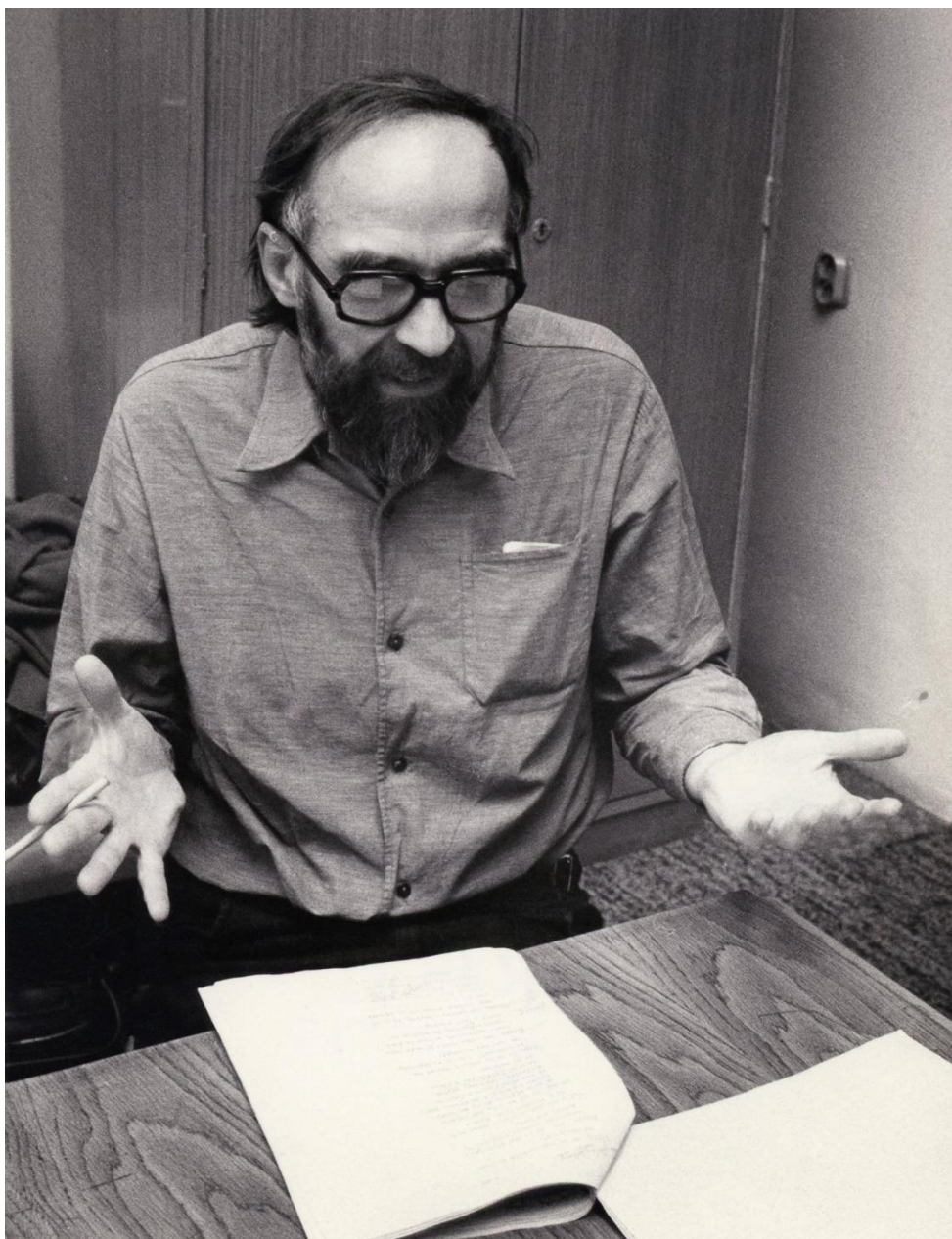
Obr. č. 3: Režirující Jiří Horčíčka na snímku z 80. let



Obr. č. 4: Josef Melč



Obr. č. 5: Režirující Josef Melč



Obr. č. 6: Josef Melč nad scénářem



Obr. č. 7: Dramaturgyně Jaroslava Strejčková



Obr. č. 8: Jiří Horčíčka při natáčení *Tichého Donu*



Obr. č. 9: Jiří Horčíčka s Danielou Kolářovou nad scénářem



Obr. č. 10: Jiří Horčička s Ludmilou Roubíkovou při natáčení *Tichého Donu*



Obr. č. 11: Jiří Horčíčka s Janou Preissovou při natáčení *Tichého Donu* (1)



Obr. č. 12: Jiří Horčíčka s Janou Preissovou při natáčení *Tichého Donu* (2)



Obr. č. 13: Jiří Horčíčka s Janou Preissovou při natáčení *Tichého Donu* (3)



Obr. č. 14: Josef Somr jako Pantělej Melechov při natáčení *Tichého Donu*



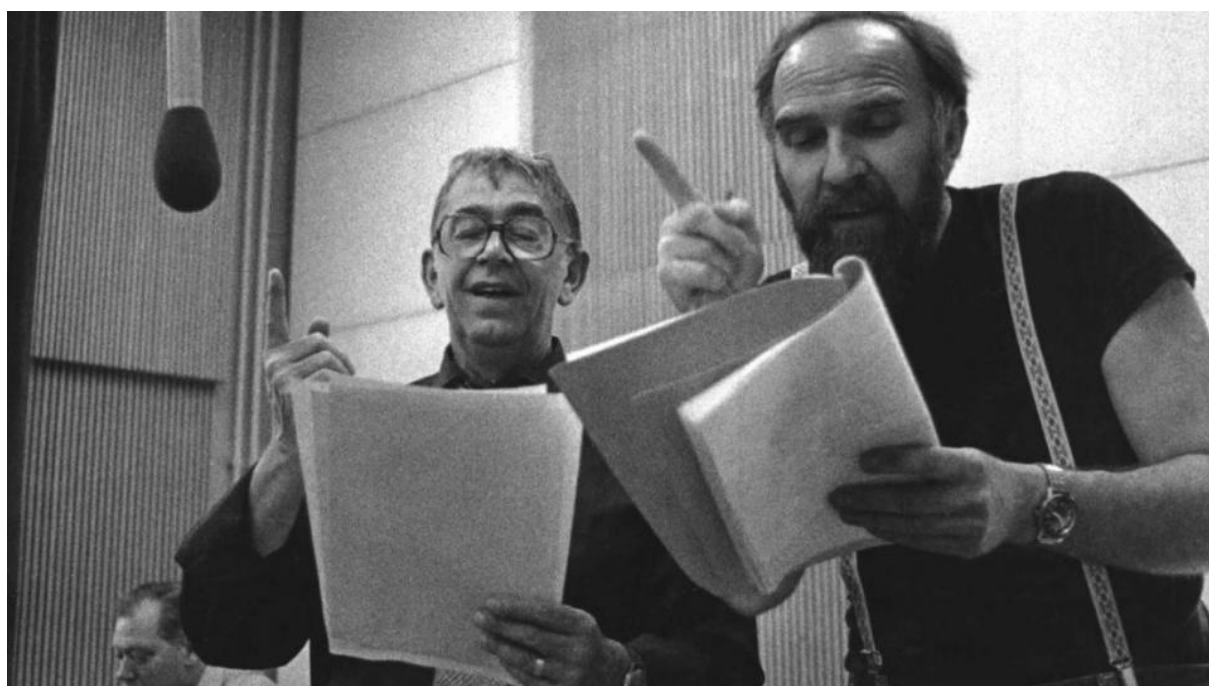
Obr. č. 15: Josef Melč s Milošem Kopeckým a Josefem Somrem při natáčení inscenace *Maryla* podle novely Aloise Jiráska (1985)



Obr. č. 16: Josef Melč s Danielou Kolářovou v rozhlasovém studiu



Obr. č. 17: Jiří Adamíra při interpretaci veršů Vladimír Holana ze sbírky *Bolest*
(režie Josef Melč, 1990)



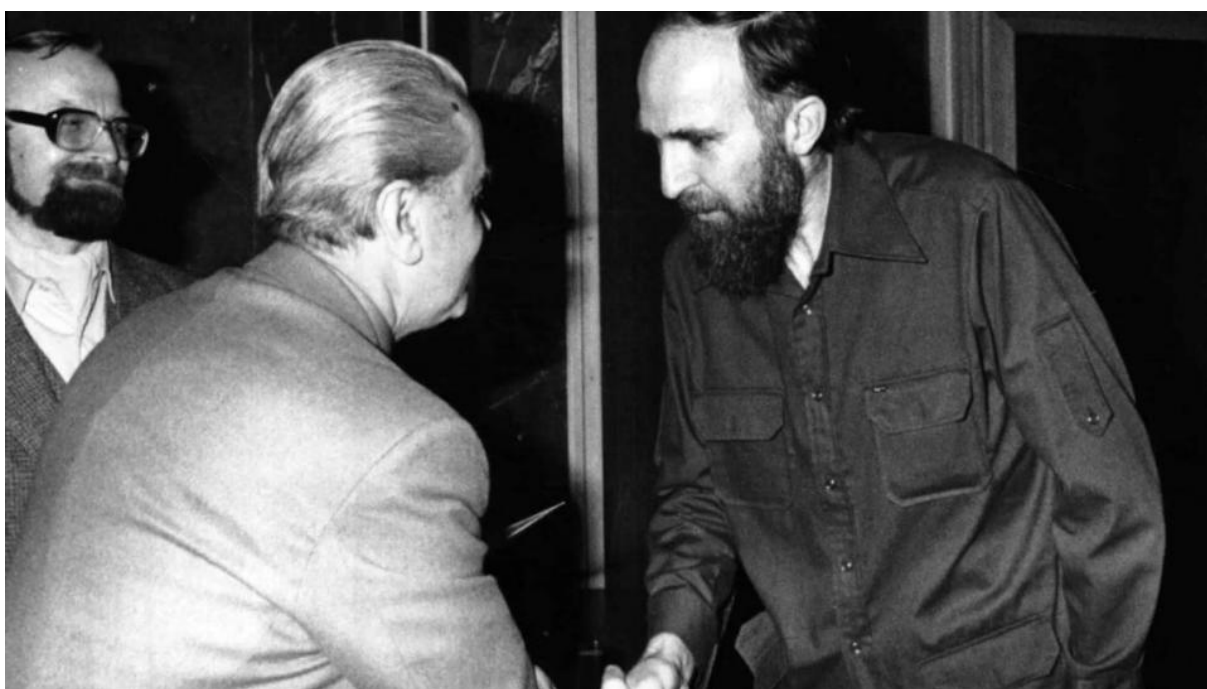
Obr. č. 18: Josef Melč a Vlastimil Brodský při natáčení



Obr. č. 19: Josef Melč a Ota Sklenčka při natáčení (1985)



Obr. č. 20: Josef Melč a bývalí rozhlasoví ředitelé Karel Hrabal a Karel Kvapil (1985)



Obr. č. 21: Josef Melč přebírá cenu od ředitele Karla Hrabala (1982)



Obr. č. 22: Josef Melč a herečka Věra Kubánková (1989)



Obr. č. 23: Josef Melč a Zdeněk Štěpánek (1963)



Obr. č. 24: Luděk Munzar při natáčení četby na pokračování *Outěchovice* podle knihy Jiřího Frejky (režie Josef Melč, 1979)



Obr. č. 25: Rudolf Hrušínský nad rozhlasovým scénářem (1982)



Obr. č. 26: Zvuková mistryně Jitka Borkovcová za mixážním pultem



Obr. č. 27: Jiří Horčíčka na snímku ze 40. let

*Prameny obrazové přílohy*⁷⁴³

Obr. č. 1: *Paměť národa: Jitka Borkovcová* [online].

Dostupné z <https://www.pametnaroda.cz/en/borkovcova-jitka-1936>

Obr. č. 2: *Paměť národa: Jitka Borkovcová* [online].

Dostupné z <https://www.pametnaroda.cz/en/borkovcova-jitka-1936>

Obr. č. 3: *Jeden den s... Jiřím Horčičkou* [online]. 2013 [cit. 2013-01-13].

Dostupné z <https://dvojka.rozhlas.cz/jeden-den-s-jirim-horcickou-7483613>

Obr. č. 7: *Mne totiž rozhlasová hra baví...* [online]. 2014 [cit. 2014-02-21].

Dostupné z <https://vltava.rozhlas.cz/mne-totiz-rozhlasova-hra-bavi-5035977>

Obr. č. 10: *Rozhlasový originál Horčička* [online]. 2015 [cit. 27/2015].

Dostupné z http://www.radioservis-as.cz/archiv15/27_15/27_porid.htm

Obr. č. 17: *Vladimír Holan: Bolest* [online]. 2017 [cit. 2017-10-28].

Dostupné z <https://vltava.rozhlas.cz/vladimir-holan-bolest-5999228>

Obr. č. 18, 19, 20, 21, 22, 23: *Jde o to transponovat duši...* [online]. 2015 [cit. 2015-01-22].

Dostupné z <https://temata.rozhlas.cz/jde-o-transponovat-dusi-7984331>

Obr. č. 24: *Radiotéka. Jiří Frejka: Outěchovice* [online].

Dostupné z https://www.radioteka.cz/detail/CRo_xml_12359763/Jiri-Frejka-Outechovice

Obr. č. 25: *AUDIO: Poslechněte si, jak hráli Cupák s Hrušínským Fausta a Mefista* [online].

2013 [cit. 2013-03-25]. Dostupné z https://www.idnes.cz/kultura/literatura/audio-cupak-a-hrusinsky-jako-faust-a-mefisto.A130325_124620_literatura_ob

Obr. č. 26: *Paměť národa: Jitka Borkovcová* [online].

Dostupné z <https://www.pametnaroda.cz/en/borkovcova-jitka-1936>

⁷⁴³ U některých fotografií nejsou uvedeny názvy inscenací či datum pořízení fotografie. Uvádím informace v té šíři, jaká je k dispozici na příslušných internetových adresách, resp. na originálech fotografií v archivu Týdeníku Rozhlas.

Obr. č. 27: *Legendární režisér Jiří Horčička by oslavil devadesátku* [online]. 2012 [cit. 2012-03-30]. Dostupné z <https://temata.rozhlas.cz/legendarni-reziser-jiri-horcicka-oslavil-devadesatku-7983931>

Obr. č. 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16: Archiv Týdeníku Rozhlas.

ABSTRAKT

Název práce: *Herec a režisér v rozhlasu*

Klíčová slova: herec, herectví, režie, rozhlasová inscenace, strukturalismus, sémiotika, rozhlasová dramaturgie, Jiří Horčička, Josef Melč, Jiří Veltruský, normalizace, Československý rozhlas

Disertační práce se zabývá problematikou rozhlasového herectví a rozhlasové režie. Obě tyto složky akcentuje ve vzájemné souvislosti a teoreticky reflektuje jejich tvůrčí podmíněnost při vzniku rozhlasové inscenace. Výzkum je soustředěn na tvorbu dvou významných českých rozhlasových režisérů: Jiřího Horčičky a Josefa Melče a jejich vrcholné inscenace vzniklé v období sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Práce metodologicky vychází ze strukturalistické teorie Jiřího Veltruského, jehož strukturální a sémiotickou teorii reviduje pro oblast rozhlasové teorie. Kromě Veltruského se výzkum opírá o stěžejní monografie českých rozhlasových teoretiků, především publikace Jana Czecha a Aleny Štěrbové, a také o teorii rozhlasové dramaturgie prózy Jana Lopatky.

Součástí práce je kontextuální vymezení období normalizace v Československém rozhlasu, akcentující zejména vynucené dramaturgické změny a jejich dopad na tvorbu vybraných režisérů. Jádrem výzkumu tvoří samostatné strukturální analýzy dvou vrcholných děl obou režisérů v žánru rozhlasové dramaturgie prozaické literární předlohy: *Vojny a míru* (1978) a *Tichého Donu* (1982) v případě Jiřího Horčičky a *Zločinu a trestu* (1981) a *Idiota* (1982) v případě Josefa Melče. Tvorbu režisérů přitom zkoumám v kontextu jejich dlouhodobé umělecké činnosti. Herectví i režijní koncepce jsou sledovány prostřednictvím detailních analýz klíčových scén jednotlivých inscenací. Analytické poznatky pak shrnuje závěrečná komparace režijních stylů Jiřího Horčičky a Josefa Melče. Výzkum odhaluje specifické způsoby režijní práce s herci, poukazuje na konkrétní režijní postupy. Analýzy hereckých výkonů se zaměřují na způsob výrazového ztvárnění vybraných situací. Kromě herectví akcentují analýzy také další složky zvukové struktury: zvuk, hudbu a ticho. Důležitými prameny analýz jsou digitalizované verze pracovních scénářů a osobní konzultace s pamětníky a tvůrci.

ABSTRACT

Title: *Actor and Director in Radio Drama*

Key words: actor, acting, directing, radio drama, structuralism, semiotics, radio dramatization, Jiří Horčička, Josef Melč, Jiří Veltruský, normalization, Czechoslovak radio

The dissertation deals with the problems of radio acting and radio directing. Both of these components are interrelated, in theory reflecting their creative role in the origin of radio drama. The research is focussed on the work of two important Czech radio directors: Jiří Horčička and Josef Melč and their best achievements dating back to the seventies and eighties twenties of the 20th century. Its methodology is based on the structuralist theory of Jiří Veltruský, whose structural and semiotic theory is applied to radio theory. Apart from Veltruský, the research is also grounded on the basic monographs by Czech radio theoreticians, in the first place on the publications by Jan Czech and Alena Štěrbová, and also on the theory of radio dramatization of fiction by Jan Lopatka.

The work includes a contextual outline of the period of the so-called „normalization“ in the Czechoslovak radio, with special stress on the politically enforced dramaturgic changes and their impact on the activities of the chosen directors. The heart of the research consists in independent structural analyses of both mentioned directors when dealing with two major works within the genre of radio dramatization, namely *Vojna a mír* (1978) and *Tichý Don* (1982) in case of Jiří Horčička, *Zločin a trest* (1981) and *Idiot* (1982) in case of Josef Melč. The work of both these directors is analyzed in the context of the long-term perspective of their artistic activity. The directing and acting conceptions are followed through detailed analyses of the crucial scenes of individual performances. The analytical findings are summed up in a comparison of the directing styles of Jiří Horčička and Josef Melč. The research reveals specific ways of directing and points to concrete directing procedures. The analysis of the acting component is concentrated on the way the selected scenes are expressed. Apart from acting, the analyses stress further acoustic components such as sound, music and silence. The dissertation also relies on digitalized versions of individual radio screenplays and personal consultations with surviving contemporaries and authors.