

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

***Krysař*, komparace divadelní inscenace
E. F. Buriana (1940) a rozhlasové
inscenace v režii Josefa Henkeho (1964),
případová studie**

Eliška Ferfecká

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia/Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Krysař, komparace divadelní inscenace E. F. Buriana (1940) a rozhlasové inscenace v režii Josefa Henkeho (1964), případová studie* vypracovala samostatně, za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

8. 5. 2024

.....
Eliška Ferfecká

Ráda bych touto cestou poděkovala Tomáši Bojdovi za jeho cenné rady, ochotu a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat svým rodičům za stálou podporu a své kamarádce Nikole Hájkové, která mě ke zpracování tématu nasměřovala.

OBSAH

Úvod	6
Kritika literatury a pramenů	9
Viktor Dyk a literárněvědné reflexe <i>Krysaře</i>	9
Emil František Burian a jeho dramaturgie.....	12
Josef Henke a rozhlasová inscenace	16
Strukturální teorie	19
Metodologie	20
Strukturalismus.....	20
Lyrická subjektivace v dramatu.....	22
Lyrická subjektivace v inscenačním řešení	24
Viktor Dyk a jeho <i>Krysař</i>	26
Viktor Dyk v osobním a politickém životě	26
Sémantická vrstevnatost <i>Krysaře</i>	30
<i>Krysař</i> E. F. Buriana	40
Dramaturgie k inscenaci z roku 1940.....	40
Inscenace <i>Krysař</i> v divadle D 40.....	49
<i>Krysař</i> Josefa Henkeho	54
Dramaturgie Josefa Henkeho a Zuzany Kočové	54
Rozhlasová inscenace Josefa Henkeho	58
Komparativní analýza inscenací	62
Závěr	67
Seznam použitých pramenů a literatury	69

Úvod

Novela Viktora Dyka *Krysař*¹ (1915) patří k nejčastěji interpretovaným prozaickým textům dvacátého století. Zabývalo se jí mnoho literárních teoretiků a kritiků, vyšlo o ní také několik diplomových prací. Tato práce na mnohé interpretační závěry naváže, rovněž je ale rozšíří o výklad tří inscenačních provedení: Emila Františka Buriana (1940, 1957) a Josefa Henkeho (1964). Burianovo nastudování bylo mnohokrát analyzováno a patří k významným dílům české avantgardy. Sám Burian se k dílu vrátil ještě na sklonku svého života, v roce 1957 inscenoval *Krysaře* znovu, v odlišném režijně-dramaturgickém zpracování. Henkeho rozhlasová inscenace takový ohlas nevzbudila, přesto však patří mezi důležité inscenace české rozhlasové tvorby šedesátých let. Obě nastudování spojuje jméno Emila Františka Buriana, s nímž Josef Henke v padesátých letech spolupracoval jako asistent režie.² Henke pro svou rozhlasovou inscenaci, kterou následně rozpracoval do tvaru rozhlasového scénáře, převzal Burianovu dramaturgii Dykovy novely.

Cílem práce je komparativní analýzou divadelní a rozhlasové inscenace *Krysaře* zachytit odlišnosti i společné znaky obou režijních zpracování literárního díla. Důraz bude kladen na režijní koncepci obou režisérů a způsob adaptační úpravy, s ohledem na specifika divadelního a rozhlasového média. Obě inscenace od sebe dělí také období jejich vzniku. Divadelní inscenace vznikla v období Protektorátu Čechy a Morava a její interpretace je tak rozšířená o politické a ideové konotace tehdejší společenské situace. To ovšem neplatí pro inscenaci Josefa Henkeho, která vznikla v šedesátých letech, soustředí se spíše na lyrickou a symbolickou dimenzi novely a zdůrazňuje tak dvě hlavní postavy: Krysaře a Seppa Jörgena. Součástí práce bude rovněž analýza kompoziční, motivické a filozofické koncepce Dykovy novely, bez jejíž znalosti by další rozkrývání textových úprav a režijních záměrů obou režisérů nebylo úplné.

¹ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016.

² JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 40.

Práci zahajuje průzkum odborné literatury a pramenů, a to jak těch, jež se vztahují k literární předloze, tak materiálů pojednávajících o divadelní a rozhlasové inscenaci. V následující kapitole analyzuji Dykův politický vývoj, který začíná hájením českých národních zájmů a silným individualismem, pokračuje však postupným zmírněním a mění je ve větší toleranci vůči katolické tradici. Svůj program směřuje zralý Dyk pozitivním směrem a kritizuje extrémní nacionalismus, ústící ve fašismus. Součástí kapitoly je také analýza Dykova *Krysaře*. Výklad novely opírám o literárněvědné publikace a studie. Zabývám se zejména jejím symbolickým charakterem, dialogičností a původem pověsti. Podstatné jsou také novoklasicistní motivy a inspirace Johannem Wolfgangem Goethem.

Zásadní součástí práce bude vymezení koncepce tzv. lyrické subjektivace, kterou v inscenacích Emila Františka Buriana zkoumal Bořivoj Srba. Stěžejní část práce zaujímá analýza režijní koncepce E. F. Buriana a Josefa Henkeho. Opírám se zde především o strukturálně orientované teoretiky, jejichž výzkum divadelní avantgardy a zejména režijní tvorby E. F. Buriana nabízí nejucelenější terminologický i metodologický aparát. Prvním z nich je strukturální estetik Jan Mukařovský, druhým teatrolog Bořivoj Srba. Analytickou část práce rozdělují do tří kapitol: 1) Analýza divadelní inscenace E. F. Buriana, 2) Analýza rozhlasové inscenace Josefa Henkeho a 3) Komparativní analýza obou inscenací. Burianovu inscenaci rekonstruuji na základě archivních materiálů a dobových kritik, Henkeho na základě dochovaného zvukového artefaktu. V obou případech budu zkoumat také text dramatisace, v němž tkví východisko následného režijního řešení. Komparativní perspektiva umožní sledovat specifika tvůrčího autorského pojetí každého režiséra a vnímat různé způsoby dramatické transpozice literárního díla.

Kvůli ediční srozumitelnosti bych zde ráda podotkla, jak jsem nakládala s některými zejména vlastními jmény či názvy, které bývají v případě *Krysaře* v odborných textech psány různě. Jedná se především o samotné jméno Krysař a název města Hameln. Viktor Dyk v novele s pojmenováními pracuje tak, že postavu Krysaře, ať už ve vypravěčově monologu či v dialogích, označuje malým písmenem „k“, kdežto E. F. Burian i Josef Henke pracují s pojmenováním velkým písmenem. V této práci se přikláním k interpretaci Buriana a Henkeho a k pojmenování postavy Krysaře velkým písmenem: jedná se o (dokonce hlavní) postavu jako všechny ostatní, označuji ji tedy velkým počátečním písmenem; malé uvádím pouze tam, kde se hovoří o profesi krysaře, nikoli o hrdinovi díla. V případě názvu města Hameln používá Dyk jen jednoho písmene „m“, Burian s Henkem užívají tvaru Hammeln.

Správný název města ale – i v německém originále – zní Hameln, tedy s jedním „m“, tudíž budu v práci používat tuto variantu.

Kritika literatury a pramenů

Kritiku literatury a pramenů můžeme rozdělit do čtyř tematických okruhů: první z nich představuje politický vývoj Viktora Dyka a literárněvědnou reflexi *Krysaře*, druhý materiály k dramatinaci a inscenaci E. F. Buriana, třetí prameny k rozhlasové inscenaci Josefa Henkeho, čtvrtý texty českých strukturalistů, jež využijí v analýzách obou nastudování.

Viktor Dyk a literárněvědné reflexe *Krysaře*

Dykova literární tvorba i politické angažmá byly předmětem mnoha akademických studií i několika monografií. Soubornou monografii, mapující Dykův život a dílo, napsal literární kritik a historik Jaroslav Med v roce 1988.³ Med v klasicky strukturované profilové biografii začíná Dykovým mládím a studii, počátky jeho tvorby, od nichž se dostává k období autorovy zralosti a jeho vrcholným prozaickým, dramatickým i básnickým dílům. Med nastiňuje základní analytické možnosti výkladu *Krysaře* jako jsou symbolismus, novoklasicistní prvky či proměna Dykova politického postoje, a zkoumá básnické kvality novely. Mapuje také Dykův vztah k mnoha generačním kolegům i soupeřům, například k významnému literárnímu kritikovi Františku Xaveru Šaldovi, který patřil k Dykovým hlasitým kritikům. Medova publikace je pro práci užitečná tím, že poskytuje základní orientaci v Dykově díle, jeho uměleckém vývoji, politickém obratu a symbolistních a novoklasicistních prvcích v jeho díle. Upozorňuje na další podnětné studie, například Zuzany Adamové *Pověst o krysaři*⁴ z roku 1968 nebo *Dvě dykovské marginálie*⁵ Jiřího Opelíka z roku 1974, které jsou obě podstatné pro analýzu samotné novely a její pochopení. Také nastiňují možná interpretační východiska obou režisérů.

Zmíněný F. X. Šalda se ve svých *Zápisnicích*⁶ (1991) k Dykovi vrací opakovaně. Více než o jeho díle však hovoří o jeho politickém postoji. Šaldova studie *Viktor Dyk, publicista*

³ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988.

⁴ ADAMOVÁ, Zuzana. *Pověst o krysaři*. In: *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 1, s. 63–71.

⁵ OPELÍK, Jiří. *Dvě dykovské marginálie*. In: *Česká literatura*. 1974, roč. 22, č. 1, s. 221–230.

⁶ ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník – ročník čtvrtý*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

politický, sice nabízí vhled do Dykova politického života, je však potřeba jej vnímat kriticky, jako subjektivně zbarvený. Šalda reprezentoval odlišnou politickou i názorovou skupinu, odlišné bylo i jeho vnímání umění a samotná umělecká tvorba. Jaroslav Med jejich vztah charakterizuje jako „hašteřivý“⁷; podobně ostré spory ovšem Šalda vedl s řadou jiných spisovatelů, například s Karlem Čapkem. Komplexnějším textem o Dykově politické kariéře a jeho postojích se ukázala být monografie literárního historika a spisovatele, signatáře Charty 77 a důležitého autora samizdatu Františka Kautmana *Naděje a úskali českého nacionalismu, Viktor Dyk v českém politickém životě*⁸ (1992). Publikace je podstatným doplněním monografie Jaroslava Meda, která se zabývá, jak píše Kautman, „Dykovým ideovým profilem a jeho integrálním nacionalismem [...] jen okrajově a zdrženlivě“.⁹ Publikace Jaroslava Meda a Františka Kautmana jsou pro práci důležité zejména díky pečlivému mapování Dykova politického života a díla. Propletení ideové a umělecké dimenze Dykovy tvorby je, jak vychází z rešerše literatury o něm vzniklé, nedílnou součástí většiny jeho děl, *Krysaře* nevyjímaje. Je proto nutné je elementárně pochopit, aby práce nebyla ochuzena o jednu ze zásadních interpretačních linií. *Krysař* totiž býval často čten jako klíč k Dykově politické i umělecké konfesi.

Existuje spojitost mezi Krysařem Viktora Dyka a Krysařem J. W. Goetha. Goethova balada *Der Rattenfänger*¹⁰ pochází z roku 1795 a má tři sloky. Upozorňuje na ni Zuzana Adamová ve studii publikované v *České literatuře*. V *Pověsti o krysaři*¹¹ (1968) říká, že Goethova báseň nevypráví pověst, ale vykresluje povahu muže „který kromě svého obdivuhodného řemesla provádí s čarovnou lehkostí i jiné zázračné věci. V těchto slokách lze dobře rozpoznat zárodky *Krysaře* Viktora Dyka.“¹² Studie je důležitá také proto, že se po vzoru Jana Mukařovského zabývá dialogičností novely, zachází ovšem mnohem dál. Prokazuje, že dialogičnost je přítomná již v samém ději pověsti. Dialogičnost pověsti i novely jsou důležitou součástí analýzy nejen Dykova *Krysaře*, ale především dramatizace E. F.

⁷ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988, s. 39.

⁸ KAUTMAN, František. *Naděje a úskali českého nacionalismu. Viktor Dyk v českém politickém životě*. Praha: Česká expedice, 1992.

⁹ KAUTMAN, František. *Naděje a úskali českého nacionalismu. Viktor Dyk v českém politickém životě*. Praha: Česká expedice, 1992, s. 51.

¹⁰ GOETHE, Johann Wolfgang. *Balady*. Praha: Garamond, 2019.

¹¹ ADAMOVI, Zuzana. Pověst o krysaři. In: *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 1, s. 63–71.

¹² ADAMOVI, Zuzana. Pověst o krysaři. In: *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 1, s. 65.

Buriana. Díky dialogické povaze díla mohl Burian využít většinu Dykovy novely a jednoduchým oddělením souvislého textu vytvořit dialogy i nové postavy.

Podnětnou studii o Dykově *Krysaři* publikoval v časopise *Česká literatura* také literární historik a teoretik Jiří Opelík. Ten se v článku *Dvě dykovské marginálie* zabývá novoklasicistními rysy novely, hovoří také o „objektivizované subjektivitě“ vyprávění, zvláště se pak zabývá postavami Krysaře a Seppa Jörgena, které vnímá jako komplementárně spojené, doslova jako „siamská dvojčata“.¹³ Podle Opelíka zosobňuje dvojice Krysaře a Seppa Jörgena přerod samotného básníka, tedy jeho politickou a uměleckou proměnu z „bořitele ve stavitele“. Opelíkovy teze využiji v analýzách režijní koncepce postav a k dalšímu zkoumání lyrické subjektivovanosti *Krysaře*.

¹³ OPELÍK, Jiří. Dvě dykovské marginálie. In: *Česká literatura*. 1974, roč. 22, č. 1, s. 229.

Emil František Burian a jeho dramaturgie

Rovněž o režijní tvorbě Emila Františka Buriana vzniklo hned několik akademických monografií a velké množství studií i recenzí. Obsáhlá monografie Jaroslava Kladivýho *E. F. Burian*¹⁴ (1982) podrobně shrnuje jednotlivá tvůrčí a s tím související životní období avantgardního divadelníka, v tomto smyslu z ní čerpám základní životopisné údaje. Publikace zahrnuje také analýzu Burianovy dramaturgie *Krysaře* z roku 1940, ta je však v zásadě totožná s analýzou brněnského teatrologa Bořivoje Srby z jeho monografie *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939-1941*¹⁵ (1980). Srbova analýza se od Kladivovy liší tím, že jednotlivé analytické postřehy, které jsou totožné s Kladivovými, detailněji rozpracovává, zejména je však psaná poučeným teatrologickým jazykem, s diferencovaným vnímáním Burianova uměleckého vývoje. Kladivova monografie si dává za cíl shrnout dosavadní informace a prameny o Burianovi: Kladivý s Burianem byli přátelé a v roce 1941 spolu byli uvězněni na Pankráci v nacistickém vězení.¹⁶ Kladivova publikace mapuje vývoj Burianovy tvůrčí činnosti v závislosti na době, ve které pracoval, proto v analýzách jednotlivých významných režii čerpá z referenční literatury odborníků, zejm. Srby, od něž přebírá vlastně celou kapitolu o *Krysaři*. Samotný Kladivův výklad je především životopisný, odborná stanoviska převážně přejímá od jiných badatelů.

Referenční literaturu o tvůrčí poetice E. F. Buriana představují dodnes knihy a studie brněnského teatrologa Bořivoje Srby. Z jeho výzkumů o Burianově divadle D využiji především publikaci *Poetické divadlo E. F. Buriana*¹⁷ (1971), která nabízí základní vhled do režijní poetiky, dramaturgických východisek a principu subjektivace na příkladových analýzách čtyř inscenací: *Máje* (Karel Hynek Mácha), *Procitnutí jara* (Frank Wedekind), *Evžena Oněgina* (Alexandr Sergejevič Puškin) a *Utrpení mladého Werthera* (Johann Wolfgang Goethe). Na těchto inscenacích Srba demonstruje principy poetického divadla jako základní režijní metody Emila Františka Buriana. O publikaci se podrobněji zmíním v následující kapitole, jejímž cílem bude detailně analyzovat Srbou navrženou metodu

¹⁴ KLADIVÝ, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

¹⁵ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.

¹⁶ BURIAN, Jan. *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*. Praha: Galén, 2012, s. 53-54.

¹⁷ SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1971.

subjektivace jako Burianův základní režijní princip. Metodu lyrické subjektivace dále využiji při analýze Burianovy dramaturgie *Krysaře*, ale i samotného inscenačního řešení tohoto díla.

Obraz divadelních inscenací E. F. Buriana musí dnešní badatel rekonstruovat z monografií Bořivoje Srby, dobových recenzí a programů Burianova divadla D. Videozáznam *Krysaře* se vzhledem k době vzniku inscenace nedochoval.¹⁸ Burian se k řadě svých předválečných inscenací vrátil v padesátých letech a jevištně je rekonstruoval. Mezi tyto inscenace patří také *Krysař*, kterého opět uvedl v roce 1957, nedlouho před svou smrtí v roce 1959. Novým nastudováním se zabývali Bořivoj Srba v publikaci *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*¹⁹ (2004) a Jan Kopecký v referátu *Krysař po letech sedmnácti*²⁰ (1957). Znovu uvedená inscenace se od té předválečné lišila důrazem na básnivost předlohy; připouštěla mnoho výkladů už proto, že postava Krysaře zde nebyla hořká a ironická, nýbrž působila mladistvě a přímočaře.²¹ Výrazná byla v této inscenaci také nová scénografická výprava výtvarníka Vladimíra Nývlt a způsob, jak Burian rozvinul práci se světlem a diaprojekcí.²² Stínovým a světelným obrazům v inscenaci se Srba věnuje v publikaci *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Je pro práci užitečná také díky soupisu jiných publikací a studií, které se věnují Burianově dramaturgii z roku 1940 i z roku 1957.

Souhrnná Srbova analýza z již zmíněné monografie *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941* zahrnuje způsob dramaturgie, zásahy nacistické cenzury do Burianovy dramaturgie *Krysaře*, charakteristiku postav, scénické ztvárnění, hudbu i hereckou práci. Nejpodstatnějším tématem je zde způsob dramaturgie, kterému je věnováno hned několik stran. Srba ovšem není jediný, kdo se věnuje Burianově způsobu dramaturgie. Významný estetik a literární teoretik, představitel strukturalismu Jan Mukařovský se ve své studii *Dialog a monolog*²³ zabývá tímtež. Na příkladu Burianovy dramaturgie ukazuje typické aspekty

¹⁸ Divadelní ústav zaznamenává inscenace až po roce 1945, Burianův *Krysař* byl uveden již v roce 1940.

¹⁹ SRBA, Bořivoj. *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

²⁰ KOPECKÝ, Jan. *Krysař po letech sedmnácti*. In: *Rudé právo*. 23. 2. 1957. Roč. 37, č. 54, s. 3.

²¹ Tamtéž.

²² SRBA, Bořivoj. *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004, s. 333.

²³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948.

Burianovy adaptační práce. Podle Mukařovského patří k dominantním adaptačním záměrům Burianův důraz na dialogickou povahu samotné novely, díky níž může scénicky využít téměř každý odstavec novely. Jednotlivé odstavce jsou uzavřené celky, dají se použít jako repliky postav, je třeba je jen drobně upravit. Takto Burian novelu dramatizoval.

Nelze opomenout ani studie samotného Buriana, které do sborníku *České divadlo: E. F. Burian a jeho program poetického divadla*²⁴ (1981) seřadil opět Bořivoj Srba. V nich se nachází cenné sebereflexivní vhledy režiséra do vlastní tvorby, zejména pak studie *Dynamické divadlo*, kde Burian popisuje své pojetí režijní práce, kterou vnímá jako syntetické umění, zahrnující všestranné nadání, včetně schopností hudebního skladatele. Cenným pramenem pro posouzení stylizace Burianova *Krysaře* představuje fragment z inscenace, zachycený na gramofonové desce²⁵ připojené ke čtyřsvazkovým *Dějínám českého divadla* (1946). Deska zachycuje zvukový průřez českých divadelních inscenací od antické tragédie přes operu po Shakespeara. Úvodní scénu prvního dílu Burianova *Krysaře* z roku 1940 je možné si poslechnout na záznamu čtvrtého CD. Zvukový záznam obsahuje pouhých pět minut a třináct vteřin, lze z něj proto vyčíst jen omezené množství informací, zejména stylizaci herectví – úryvek zachycuje dialog Krysaře a Agnes. Nahrávka dokládá Agnesinu dětskou živost a Krysařovu dutost některých prudkých promluv.

Scénografii Burianova *Krysaře* částečně přibližuje kniha Jaroslava Gillara *Miroslav Kouřil a scénografie D34/D41*²⁶ (1971). Gillar v knize mapuje výtvarnicko-architektonickou práci Burianova dlouhodobého scénografa z předválečných let. Ve spojitosti s inscenací *Krysaře* z roku 1940 si Gillar všimá, že scéna je tvořena „[...] v rembrandtovském světle“.²⁷ Scénografii se věnoval také Bořivoj Srba v publikaci *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana a Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Zdůraznil zejména použití diaprojekcí a jejich náladotvornou funkci, dále také úsporné scénografické řešení, jež umožnilo rychlý přesun mezi jednotlivými prostory děje.

²⁴ SRBA, Bořivoj. *České divadlo: Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

²⁵ BURIAN, Emil František. *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech [zvukový záznam na CD]*. [Úvodní scéna Burianovy inscenace z roku 1940, součást alba *Dějiny českého divadla*]. Praha: Supraphon, 1946.

²⁶ GILLAR, Jaroslav. *Miroslav Kouřil a scénografie D 34/D 41: studie divadelního prostoru*. Praha: Scénografický ústav, 1971.

²⁷ Tamtéž, s. 13.

Z recenzních ohlasů nabízejí nejcennější informace Josef Träger a výše zmíněný Jan Kopecký. Trägerův text *Dykův Krysař v dramatisaci E. F. Buriana*²⁸ vyšel v časopise Lumír v roce 1940. Popisuje, jak Burian pracuje s napětím a divákovým vnímáním času a jak komponuje hudbu. Zejména zmínka o práci s divákovým vnímáním času je většinou referátů opomíjená, Trägerův postřeh je tedy pro práci velmi cenný.

Podstatným pramenem pro tuto práci je scénář dramatisace, vydaný v roce 1946, *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech*.²⁹ Už z názvu jsou patrné některé dramatisační kroky, jako např. rozdělení předlohy na dvě části, nebo označení inscenace „jevištní básní“, tedy akcentace básnické kvality literárního díla. Ze scénáře vyplývají i poznámky k hereckým ztvárněním, jež dokreslují celkovou představu o herecké stylizaci postav a celé inscenace. Detailnější informace o nastudování lze získat z *Programu D40*³⁰ z 9. ledna 1940, který vydal sám Emil František Burian, ve svém divadle D připravoval všechny programy sám. Z krátkého úvodního textu Bohumila Nováka se dozvídáme základní informace o Dykově tvorbě a jejím jednotícím tématu, kterým je „moc přeludu nad člověkem“. Dále se dočteme o pověsti, ze které Dyk ve svém *Krysaři* vycházel, o lehkém náznaku středověkosti, které dílu ponechal, o Dykově povýšení postavy Krysaře na postavu typicky romantickou nebo o kouzelné básnické atmosféře celého díla. Novák se zmiňuje také o Burianově dramatisaci, režisérově tvůrčím instinktu, co se týče výběru předloh, ale také o důvěře, kterou v jevištní zpracování vkládá. Program sumarizuje také obsazení. Jako první postavu dramatisace uvedl Burian Seppa Jörgena (Václav Vaňátko), čímž napovídá, jakou postavu považoval za nejpodstatnější nejen Dyk, ale i Burian. Dále uvedl postavu Krysaře (Vladimír Šmeral), Agnes (Marie Burešová) a dalších. V dramatisaci se ale objevují i postavy, které v Dykově novele nevystupují či se jedná o němé role. Je to např. postava Studenta, Prvního a Druhého Hosta, Stínu či Dohazovačky. Scénograficky inscenaci připravil Miroslav Kouřil, kostýmy Nina Jirsíková, masky J. Linhart a osvětlovačem byli J. Mandaus a Z. Mareš.

²⁸ TRÄGER, Josef. Dykův Krysař v dramatisaci E. F. Buriana. In: *Lumír*. 1940, roč. 66, č. 4, s. 211–215.

²⁹ *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [divadelní dramatisace], divadlo D, dramatisace a režie Emil František Burian, 1946.

³⁰ BURIAN, Emil František – HOLAN, Vladimír. *Program D 40* [divadelní program]. Premiéra 9. 1. 1940. Praha: D 40, 1940.

Josef Henke a rozhlasová inscenace

Zatímco Emil František Burian je jednou z nejúplněji reflektovaných osobností českého divadla, množství materiálů o rozhlasovém režisérovi Josefu Henkem je podstatně menší. K dispozici máme několik studií, dílčích článků a diplomovou práci, ucelená monografie však publikována nebyla. O to podstatnějším zdrojem je Henkeho vlastní publikace *Síla slova*³¹ (1963), v níž režisér zaznamenal své zkušenosti ze spolupráce s Burianem v divadle D. Teoreticky pak promýšlel problematiku sborové a sólové recitace, která v jeho pojetí vycházela z Burianova voicebandu, zamýšlel se ale také nad kontrapunktem přednesu a hudby, hudbou samotnou a scénickou výpravou, která by kolektivní přednes podpořila. Všechny tyto aspekty režie, které v knize Henke definuje, tvoří zároveň klíčové aspekty režijní poetiky Emila Františka Buriana. Nejpodstatnějšími kapitolami textu jsou *Základní etapa* a *Režijní ztvárnění*, ve kterých rozhlasový režisér detailně popisuje etapy práce na kolektivním uměleckém přednesu, ale také kapitola *Kolektivní umělecký přednes a hudba*, v níž Henke zkoumá problematiku melodramatické formy přednesu. Jednou z etap je i práce režijní. Přestože kolektivní přednes představuje v šedesátých letech pro Henkeho jedno ze zásadních témat, v jeho režii *Krysaře* se objevuje jen minimálně. Je to dáno samou povahou dramatizace, ve které se příliš mnoho kolektivních scén nevyskytuje. Například v inscenaci hry Wolfganga Borcherta *Venku přede dveřmi*³² (1962) Henke kontrapunktu hudby a přednesu využívá ve scéně, kdy hlavní postava vojáka Beckmana, vracejícího se domů z války, popisuje nadřizenému svůj sen o zmrtvýchvstání vojáků. Scéna je podkreslena hrou na xylofon, která evokuje dětství a vyjadřuje hravost. V inscenaci se kontrapunkt objevuje hned několikrát. K práci se sólovým přednesem se vrátil v devadesátých letech v inscenaci Přidalovy *Pěnkavy s Loutnou*³³ (1990). V ní opět pracuje s kontrapunktem hudby a přednesu: tajemná hudba na středověký motiv je doplněna kejklířským polozpěvem obou hlavních postav. Josef Henke tak rozvíjel jednotlivé principy, které vytyčil jako podstatné ve své knize, i po období šedesátých let. Můžeme proto říci, že

³¹ HENKE, Josef. *Síla slova. O tak zvané sborové recitaci*. Praha: Mladá fronta, 1963.

³² *Venku přede dveřmi* [rozhlasová inscenace], Československý rozhlas, rozhlasová úprava Josef Henke, režie Josef Henke, 1962.

³³ *Pěnkava s Loutnou* [rozhlasová inscenace], Československý rozhlas, režie Josef Henke, 1990.

principy vycházející z Burianovy režijní poetiky zakomponoval do svého režijního stylu natrvalo.

V Centru pro výzkum performativity na Katedře divadelních a filmových studií Univerzity Palackého se nachází pozůstalost Josefa Henkeho, v níž jsou uloženy dokumenty týkající se historických událostí, Henkeho režijní práce, ale také osobní korespondence či například předvolání z KSC. Rovněž se zde nacházejí některé režijní knihy či rozhlasové a televizní scénáře s poznámkami režiséra, jako například *Pěnkava s Loutnou* Antonína Přídala. Mezi scénáři figuruje také televizní scénář připravované televizní inscenace nesoucí název *Krysař a Hammelnští*³⁴, je označen rokem 1992. Jedná se zjevně o nerealizovaný scénář, který se od Henkeho rozhlasové inscenace liší v práci s větším množstvím postav, ale shoduje se s ní v inspiraci jednotlivými dialogy z dramatisace E. F. Buriana *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech*. Podle Archivu České televize scénář nikdy nebyl přijat do výroby, Henkeho záměr tak dokumentuje pouze tato textová příprava inscenace.

Souhrnný text, mapující základní životní a tvůrčí milníky Josefa Henkeho, vyšel v kolektivní publikaci s názvem *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*³⁵ v roce 2008. Napsal jej nedávno zesnulý rozhlasový redaktor, básník a esejista Rudolf Matys, který s Henkem v rozhlase mnoho let spolupracoval.³⁶ Krátký biografický medailon neměl za cíl detailně analyzovat režisérovu tvorbu, Matys však přesto v krátkém textu hutně popisuje základní znaky Henkeho režijní poetiky, diferencuje jeho režijní tvorbu z časového i žánrového hlediska.

Na Rudolfa Matyse se ve své studii *Rozhlasový režisér Josef Henke*³⁷ (2021) odkazuje i Tomáš Bojda, který Henkeho tvorbu sumarizuje z hlediska jejího vývoje. Stanovuje tak klíčové rysy Henkeho režii a popisuje několik linií jeho tvorby v rozhlase v šedesátých a devadesátých letech, mezi něž patří např. inspirace Emilem Františkem Burianem, baladické a poetické hry Antonína Přídala, modelová a absurdní dramatika Friedricha Dürrenmatta

³⁴ *Krysař a Hammelnští* [televizní scénář], Česká televize, režie Josef Henke, 1992.

³⁵ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008.

³⁶ BOJDA, Tomáš. Za Rudolfem Matysem. In: *Panáček v říši mluveného slova*. 4. 9. 2023. Dostupné z: [Za Rudolfem Matysem | Panáček v říši mluveného slova \(panacek.com\)](https://panacek.com).

³⁷ BOJDA, Tomáš. *Rozhlasový režisér Josef Henke*. In: *Theatralia*. 2021, roč. 24, č. 1, s. 216–239.

a Samuela Becketta nebo dramatická podobenství Oldřicha Daňka. Zabývá se také obdobím Henkeho normalizační perzekuce: režisér byl na začátku sedmdesátých let z rozhlasu vyhozen, vrátil se až v roce 1990. Studie *Režisér syntetické kompozice*³⁸ (2021) Tatjany Lazorčákové se zabývá zejména málo reflektovaným Henkeho působením v činoherních a loutkových divadlech, obdobím Henkeho normalizačního útlaku a opět i vlivem E. F. Buriana, který podle Lazorčákové obohatil jeho vlastní režijní poetiku o „[...] metaforičnost, důraz na zvukovou kompozici a interpretační pravdivost“³⁹. Studie je jedním z podstatných zdrojů v uvažování nad vlivem Burianovy režie na svébytnou režijní poetiku Josefa Henkeho.

Henkeho rozhlasovou tvorbu šedesátých let zpracovala ve své diplomové práci *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*⁴⁰ (2010) Markéta Zajíčková. Ta v několika analýzách inscenací z tohoto období hledá společné znaky Henkeho režijní tvorby, zkoumá jej jako jednu z klíčových osobností rozhlasové režie šedesátých let a definuje jedinečné rysy jeho režijní práce. Souvislostem Henkeho režii s tvorbou E. F. Buriana se Zajíčková věnuje jen okrajově, podstatněji toto téma nerozvíjí.

Henkeho tvorba byla dále částečně zpracována v publikacích Jana Czecha *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*⁴¹ (1987) a Aleny Štěrbové *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*⁴² (1995), *Krysaři* se ale oba autoři blíže nevěnují. Alena Štěrbová patřila k pravidelným recenzentkám Henkeho režii, její kritiky vycházely jak v šedesátých, tak v devadesátých letech v odborném tisku. Analýzy Aleny Štěrbové nabízejí inspiraci pro analytické uvažování o Henkeho režijní tvorbě. Jednu z repríz *Krysaře* recenzovala také

³⁸ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Režisér syntetické kompozice (K divadelním režii Josefa Henkeho). In: *Theatralia*. 2021, roč. 24, č. 2, s. 143–159.

³⁹ Tamtéž, s.143.

⁴⁰ ZAJÍČKOVÁ, Markéta. *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

⁴¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987.

⁴² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

kritička Marie Boková⁴³, několik textů o Henkeho režijní tvorbě napsal kritik Přemysl Hnilička⁴⁴.

Strukturální teorie

Práce se primárně opírá o strukturálního estetika Jana Mukařovského a teatrologa Bořivoje Srba. Mukařovského studie *Dialog a monolog*⁴⁵ (1940) poskytuje náhled do dramatizační práce Emila Františka Buriana, popisuje Burianovo odhalení skryté dialogičnosti Dykova textu a zakomponování většiny replik v téměř neporušené formě. Vychází dále i z třetího dílu Mukařovského *Kapitol z české poetiky, Máchovské studie*⁴⁶ (1948), ve které analyzuje *Máj* Karla Hynka Máchy. Na *Máji* rozebírá způsob, jakým Mácha vystupuje z díla jako osobnost se svými představami o světě. Tuto myšlenku konkretizuje a rozpracovává Bořivoj Srba ve své publikaci *Poetické divadlo E. F. Buriana*⁴⁷ (1971) a nazývá ji **lyrickou subjektivací**. Definuje tak subjektivaci textové předlohy, ale i samotných inscenačních postupů. Kombinace strukturalismu Jana Mukařovského a lyrické subjektivace Bořivoje Srby se tak pro práci jeví jako výhodné teoretické východisko, neboť akcentuje stěžejní způsob Burianovy adaptační metody, jíž se inspiroval také Josef Henke. Od Mukařovského a Srby přejímám rovněž základní strukturální terminologii a hledisko zkoumání, jež dále rozpracuji v metodologické kapitole.

⁴³BOKOVÁ, Marie. Dlouhý a ironický stín vržený Krysařem... In: *Týdeník Rozhlas*. 21. 8. 2006, č. 35/2006.

⁴⁴HNILIČKA, Přemysl. ... jde chlapec a zpívá si svou písničku. Josefu Henkemu k 10. výročí úmrtí. In: *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2015*. Praha: SRT, 2016, s. 4-13.

⁴⁵MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948.

⁴⁶MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl III.: Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948.

⁴⁷SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1971.

Metodologie

Strukturalismus

Metodologicky se práce opírá o český strukturalismus, zejména pak o strukturální studie Jana Mukařovského. Mukařovského texty věnované divadlu D, Emilu Františku Burianovi a strukturálnímu chápání divadelního artefaktu přinesly dodnes podnětné teze, na něž v práci navazuje. Strukturální sémiotika vnímá divadelní i rozhlasovou inscenaci jako znak, tvůrcem znakové struktury je režisér. Každý znak se dále dělí na složky, každá složka nese vlastní významy. Zásadní atribut znakové struktury tvoří dynamický princip jejich uspořádání, který vyniká právě v inscenacích Emila Františka Buriana – už jsme připomínali jeho vlastní texty o pojetí divadla jako „dynamické akce“. Záměrná organizace znaků vytváří znakovou jednotu, slovy Jana Mukařovského „sémantické gesto“; režisér tímto způsobem vyznačuje celkový smysl díla. Umělecké dílo jako znak může ovšem nést více významů najednou, významy vyvstávají i ze vzájemných vztahů mezi jednotlivými složkami. Jednotlivé složky Mukařovský dělí na dvě skupiny: formální a obsahové (tematické). Obě skupiny složek jsou nositeli významu, tedy znaky.

V této práci komparativně analyzuji dvě inscenace, divadelní a rozhlasovou, které vzešly z jediné textové dramaturgie. Tu vytvořil Emil František Burian v roce 1940. Důležité proto bude pojmenovat specifické aspekty textové úpravy, prozkoumat problematiku její vhodnosti pro auditivní zpracování a také analyzovat způsob režijní konkretizace textu do výsledné inscenační podoby. Strukturální metoda mi pomůže ke stanovení a popsání jednotlivých složek, které budu následně mezi inscenacemi komparovat. Celkovou strukturu obou inscenací charakterizují s důrazem na režijní řešení, což znamená, že stanovím klíčovou složku či složky, které se nejvýrazněji podílejí na celkové koncepci inscenací. Kromě toho reflektuji především myšlenkové vyznění a způsob, jakým tohoto vyznění ten který režisér dosáhl. Ve strukturálních analýzách inscenací podrobně reflektuji způsoby herecké stylizace, narativní strukturu inscenací, hudební složku a také temporytmus inscenací. V případě Burianových jevištních inscenací pak také scénografii. Analýzy provádím po předchozí detailní rešeršní práci, z níž jsem stanovila několik tezí, které v dalších kapitolách ověřím. Dvě nejdůležitější z nich jsou obsaženy v textech Jana Mukařovského a Bořivoje Srby.

Od Jana Mukařovského přejímám strukturální chápání inscenace jako struktury znaků, ale také základní terminologický aparát strukturální sémiotiky, tedy pojmy jako dominantanta, složka, znak nebo funkce, které jsem popsala výše. Na Jana Mukařovského navazuje také Bořivoj Srba, který Mukařovského teze dále rozvíjí. Srba od Jana Mukařovského přebírá teorii „subjektu umělce“, kterou Mukařovský rozvinul ve své analýze *Máje* Karla Hynka Máchy. Srba ji dále rozpracoval a aplikoval pro komplexní výzkum režijní poetiky E. F. Buriana ve své knize *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Koncepti „lyrické subjektivace“ považuji za stěžejní metodologickou oporu pro vlastní analýzy, v následujících podkapitolách ji proto detailně specifikuji, a to jak v oblasti dramatické, tak inscenační. Lyrickou subjektivaci Srba považuje za východisko Burianovy vlastní režijní poetiky, domnívám se, že v patřičné modifikaci je také východiskem režie Josefa Henkeho. V tomto smyslu lze v lyrické subjektivaci spatřovat také základní mechanismus Burianovy adaptační úpravy. Strukturální hledisko zde tedy vstupuje ve funkční metodologický vztah s teorií adaptace. Kombinace obou metod, strukturalismu a adaptační teorie zosobněné v koncepci lyrické subjektivace, tvoří jádro mých analýz a považuji ji za nejvýhodnější metodologické hledisko pro zkoumání daného tématu.

Lyrická subjektivace v dramatu

Srba rozpracovává Mukařovského koncepci lyrické subjektivace a adaptuje ji pro výzkum dramatu. V dramatickém díle se podle Srby „[...] může subjekt autora [...] zpřítomnit dvěma způsoby“:

1. jako první osoba, postava vypravěče, „divákův průvodce hrou“

2. ve stylizaci celého díla, které autor koncipuje jako svou „osobní promluvu“.

Dále existují tři způsoby, jakými se může autor v dramatickém díle zpřítomnit jako „divákův průvodce hrou“. Prvním je vystoupit v rámci inscenace jako autorská postava v roli vypravěče, což je způsob neobvyklý, protože autor tak stojí před úkolem ztělesnit sebe jako dramatickou osobu stejně, jako dramatickou osobu „umělou“. Využívají toho jen „[...] umělci s dvojitým talentem, autorským i hereckým [...]“. Druhým způsobem je nechat se zastoupit postavou vypravěče, která má rysy autorovy osobnosti. „Jevištní předvedení této postavy je pak záležitostí vybraného herce, který má předpoklady povahový typ autorův herecky vystihnout.“ Třetím způsobem je jako u způsobu druhého nechat se na jevišti zastoupit vypravěčem, ale koncipovat tuto postavu jako samostatnou dramatickou osobu, zapadající do „[...] ducha a žánru hry a někdy též přímo do děje.“ Osobnost autora v ní přestává být rozeznatelná, postava vypravěče strhuje pozornost k sobě a „[...] předstírá, že ona je původcem všeho, co divák na jevišti vidí.“

Autor se může zpřítomnit v dramatu ještě jiným způsobem než v postavě vypravěče. Může koncipovat celé dílo „[...] epicky, jako obraz skutečnost ztvárňující jednak prostřednictvím předváděcích akcí, jednak prostřednictvím vyprávění.“ Epické divadlo má oproti dramatickému podle Srby tu výhodu, že umožňuje zobrazit utajené pohnutky postav, příčiny jejich chování nebo skutečnosti, které jsou postavám neznáme a nemohou o nich dramatickou akcí vypovídat. Srba však rovněž dodává, že lze výhodně kombinovat epický i dramatický princip. Dramatik pak zaujímá postoj vypravěče a snaží se slovy vypovědět některé události. Vyprávění prokládá dramatickými akcemi, monolog se mění v dialog dramatických osob.

Subjektivace dramatu nemůže být podle Srby provedena jen ve zpřítomnění autora v postavě vypravěče. Pro plnou subjektivaci je třeba udělat další dva kroky:

1) oslabit dějovou stránku díla, tedy „[...] uvolnit vazby jednotlivých motivů k postavám a strhnout je a připoutat k sobě,“

2) zvýraznit prvky básnických popisů, které mohou vyjadřovat autorovo subjektivní cítění.

Oslabit dějovou stránku díla lze tím, že se zruší dramatická naléhavost, která plyne ze zobrazování pouze nejdynamičtějších jednání postav mezi sebou. Opět existuje několik způsobů, jak toho dosáhnout. Autor může ztlumit konflikt mezi postavami a převést jej do „stadia epického klidu“, ve kterém konflikt postupně narůstá a dosahuje svého vrcholu. Oslabit činnost osob, které zobrazí jak při činnostech nejdramatičtějších, tak při těch méně podstatných. Nebo zařadit odbočení od hlavní dějové linie. Je možné oslabit děj jeho rozložením, „[...] porušením kauzální souvislosti událostí [...]“ a spojením podle asociací autora. Podstatné pro vyjádření autorova osobního cítění je uplatnění statických motivů. Statickými motivy zde Srba myslí „[...] okolnosti, příčiny a následky děje [...]“, ale také „[...] motivy úvahové, náladové, povahopisné [...]“. Právě skrze ně lze lépe než motivy dějovými vyjádřit autorovo subjektivní vnímání světa.⁴⁸

Dramatizaci *Krysaře* Emila Františka Buriana je výhodné nahlížet prostřednictvím Srbovy metody lyrické subjektivace, protože vede k odhalení režijního zásahu do původního díla. Detailní analýzou postav, narativní linie a vypravěče zjistíme, že Burian zvýraznil negativní vlastnosti postavy Krysaře, přidal do dramatizace repliky postavám, které v novele žádné slovo nemají, nebo změnil pořadí některých scén. Tím zajistil, že dominantní politická metafora romantického hrdiny, který svou touhou po ideálu zahubí celé město, vyvstane z dramatizace a z následné inscenace jako viditelné Burianovo poselství protektorátním divákům.

⁴⁸ Vše viz SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1971, s. 10, 11, 12, 15, 16.

Lyrická subjektivace v inscenačním řešení

Jak podotýká Bořivoj Srba, subjektivace na úrovni režijní práce je velmi podobná subjektivaci dramatu. Nicméně je třeba ji specifikovat, zejména pro nový vztah režiséra a dramatika, který počítá s dominantním postavením režiséra, jenž si drama přivlastňuje a stává se tak jediným autorem výsledného díla. Je rovněž třeba ji o některé aspekty rozšířit a doplnit, že takto znějící teorii subjektivace je možné vztahovat i na rozhlasové zpracování.

Osobou, která komponuje jevištní složky do celkové struktury a určuje jejich dominantní postavení, je režisér. On je „klíč k subjektivaci divadla.“⁴⁹ Není jím dramatik sám, protože stojí mimo „[...] strukturní kontext díla a nemá na jevištní realizaci své práce žádný vliv.“⁵⁰ Režisér je, řečeno se Srbou, v díle více přítomný, když nechává samostatně promluvit veškeré jevištní složky jako dekoraci, zvuk, světlo i hudbu, stejně tak jako nové prostředky jako film a reprodukci zvuku. V rozhlasové inscenaci jsou to složky následující: slovo, zvuk, hudba a ticho. Z této pozice může režisér dílo subjektivovat, dokonce i protichůdně vůči předloze.

Subjektivace na divadle si podle Srby žádá nové řešení vztahu mezi autorem a režisérem, protože v procesu přenosu znaků z tvůrce na diváka může být čitelný jen jediný subjekt. Na divadle to může být jen režisér, tudíž z jeho strany dochází k přivlastnění textu a autorova postavení. Režisér a autor předlohy sice „[...] splývají ve dvojediný autorský subjekt [...]“⁵¹ ale divák vnímá jako jediného tvůrce finálního tvaru režiséra. Stejně tak je tomu v případě rozhlasového dramatika a režiséra.

I v případě inscenačního řešení k subjektivaci vede „[...] oslabení dramatického charakteru díla a [...] vyzvednutí prvků epických a lyrických.“⁵² Prakticky to znamená výrazný příklon k metaforičnosti. Určujícím prvkem pro subjektivaci inscenace je opět epizace, jako tomu bylo u podmínek subjektivace dramatu. Dramatik má možnost integrovat sebe a své vidění světa přímo do textu, režisér je pak neviditelným, přesto sugestivním

⁴⁹ Tamtéž, s. 18.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Tamtéž, s. 22.

⁵² Tamtéž, s. 20.

činitelem. Režisér může provést epizaci tak, že „[...] rozruší vazbu některých, zejména statických motivů na postavy a upoutává je k sobě jako k pomyslnému subjektu, který je za vším, co se na scéně odehrává.“⁵³ Srba dále říká, že divák poznává nejen skutečnost, kterou režisér prostředkuje, ale také jeho samého jako člověka i tvůrce.

Inscenace budu v závěrečných kapitolách analyzovat strukturálně, pohlížet na ně budu jako na soubor složek, jejichž jednotlivé významy se spojují v jeden celkový význam, a tvoří tak výslednou myšlenkovou a tematickou koncepci celého díla. Rozhodujícím tvůrcem inscenací je osoba režiséra, který všem složkám dává vlastní svébytný řád a jehož prostřednictvím vyvstává z inscenace jednotný význam.

⁵³ Tamtéž.

Viktor Dyk a jeho *Krysař*

V této kapitole stručně nastíním Dykův osobní i politický život a analyzuji novelu *Krysař*, na jejímž vzniku se výrazně podílela proměna spisovatelova politického smýšlení. Zabývat se bude původem pověsti, její dialogičností, novoklasicistními motivy, symbolikou postav či inspirací Johannem Wolfgangem Goethem. Prozkoumám také, zda a v čem je novela vhodnou předlohou pro uplatnění subjektivačního inscenačního řešení.

Viktor Dyk v osobním a politickém životě

Jaroslav Med popsal ve své publikaci *Viktor Dyk* život a politický vývoj básníka a spisovatele podrobně, doplnění lze nalézt ve studii *Naděje a úskali českého nacionalismu* Františka Kautmana. Dětství a mládí prožil Dyk v Pšovce u Mělníka. Jeho otec byl mimo svou profesi hospodářského úředníka panství Lobkoviců vzdělaným člověkem a vlastnil obsáhlou knihovnu, ke které Dyk už v dětství vzhlížel. Z učení v obecné škole si odnesl zálibu v české historii, kterou v následujících letech do hloubky rozvíjel. Kromě otce jej ovlivnila také babička Marie Patrovská, u které bydlel při studiích na gymnáziu v Praze. Původem byla Němka, ale nekompromisně se hlásila k češtví a na Dyka působila především intelektuálně. Gymnaziální léta ovlivnila Dyka zejména politicky. Začal se zajímat o tzv. Omladinu a pod jejím vlivem se radikalizoval. Nemenší vliv na jeho radikalizaci měla literatura. Podle Dyka bylo potřeba zbavit se závislosti na Rakousko-uherské monarchii. Roku 1896 začíná jeho studium právnické fakulty na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze.

V devadesátých letech 19. století gradovala v české společnosti krize, jejíž podstatou byla nespokojenost s vídeňskou vládou. Zformovalo se pokrokářské hnutí, které se inspirovalo mladočeským liberalismem, realismem, sociální demokracií i literární dekadencí. Dyk byl do pokrokářského hnutí zapojen. Právě v tomto období se formoval základ Dykova politického uvažování. Myšlenka internacionalismu, převzatá od Františka Palackého, prosazující rovnost všech národů, se později stala součástí Dykova politického programu.

Dyk se také zajímal o sociální demokracii a politický realismus, neméně o jeho hlavního představitele T. G. Masaryka. Mezi nacionalismem a socialismem pro něj existovalo pojitko v podobě individualismu. Měl k Masarykovi kritický přístup. Obdivoval jeho kladení

národních zájmů nad zájmy lidské, byl přitahován jeho kritickým pohledem i snahou bourat falešné hodnoty měšťanů, kritizoval ale opojení lidí jeho osobností. „Dyk-individualista, toužící po revoltě a hledající mesiáše, našel u Masaryka jen racionalitu, která ho nemohla uspokojit [...]“⁵⁴

Dykovo pojetí nacionalismu bylo podle Františka Kautmana ovlivněno francouzskou kulturou a literaturou, zejména Victorem Hugem, kterého Dyk překládal. Kautman toto ovlivnění spatřuje v umírnění ostrého protikatolicismu, který byl podstatnou součástí českého nacionalismu. Za jeho obrat jej kritizuje Šalda, který odsuzuje neupřímnost Dykovy tak rychlé a důkladné změny.⁵⁵ Kautman změnu v jeho politickém myšlení charakterizuje jako mnohem pomalejší, důkladnější.

Dyk také prosazoval myšlenku jediného možného dosažení svobody, a to skrze vznik samostatného státu, v čemž se také s Masarykem neshodoval. Masaryk byl totiž až do počátku první světové války přesvědčen, že lze samostatný stát se svébytným kulturním vývojem vybudovat v rámci Rakouska-Uherska. Snažil se proto „otupit protiněmecké ostří“⁵⁶ a definovat „pozitivní národní program“⁵⁷, zatímco Dyk myšlenky prosazoval tvrdě: „[...] byl to kult titanismu, hrdosti, rytířství, který v souladu s vlastní romantickou povahou implantoval do svého nacionalismu.“⁵⁸ Dyk byl obžalován za napsání satirického protirakouského románu *Dobrodružství Alexeje Ivanoviče Kozulinova* a v průběhu první světové války vězněn ve Vídni za spojení s odbojářskou Maffií.

Národ Dyk chápal rasově a panslavisticky. Kládl důraz na jazykové a biologické aspekty národa, zároveň navázal na slovanskou myšlenku nadnárodní jednoty, která měla malým zemím vynahradit menší množství obyvatel. Legitimitu českého obyvatelstva obhajoval Dyk pomocí rukopisů, které měly dokládat dávný původ českého národa a jeho kultury. Národní zájmy pro něj byly dominantní, jako podřízené chápal zájmy stavovské,

⁵⁴ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988, s. 28.

⁵⁵ KAUTMAN, František. *Naděje a úskali českého nacionalismu. Viktor Dyk v českém politickém životě*. Praha: Česká expedice, 1992, s. 14; ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník – ročník čtvrtý*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 395.

⁵⁶ KAUTMAN, František. *Naděje a úskali českého nacionalismu. Viktor Dyk v českém politickém životě*. Praha: Česká expedice, 1992, s. 14.

⁵⁷ Tamtéž, s. 14.

⁵⁸ Tamtéž, s. 15.

sociální, třídní, stranické nebo náboženské. Jeho až přílišný nacionalismus byl mnohdy chápán negativně jako projev šovinismu, Dyk ale usiloval zejména o emancipaci národa a kultury. Svě přesvědčení projevoval na mnoha veřejných shromážděních, v rozsáhlé publicistice, politické poezii, a také v politické činnosti.

Po ukončení první světové války se básník stává senátorem a významným publicistou národně demokratické strany. Dyk spolu s integrálními nacionalisty považuje za nutnost vytvořit stát národní. Nepřijímá myšlenku státu, který by na svém území zaopatřoval více národností. Děje se tak i z důvodu hlasité a početné sudetoněmecké skupiny, která se hrdě hlásila ke svému národu. Začíná se ve svém pojetí vzdalovat i Masarykovi a jeho humanismu, vyčítá mu akademičnost a nedostatek politické důraznosti. Obává se o postavení Čechů, které není v té době v zákoně adekvátně vymezeno, a také nesdílí názor, že „[...] v novém státě a v nové evropské konstelaci přestali jsme být národem ohroženým [...]“.⁵⁹

Změna Dykova ostrého postoje se odehrává postupně. V poválečném období se mění jeho vztah ke katolické tradici – dříve ostrý kritik katolicismu je nyní jeho zastáncem, dokonce považuje za nutné katolickou, konkrétně svatováclavskou, tradici využít, pojímá ji jako tradici „státotvornou“. Příklon k tradicionalismu není jedinou změnou. Dyk se umírňuje i v kritice vůči nedostatkům pravice. Zůstává ale jeho obhajoba českého nacionalismu jako jednoho z předpokladů demokracie. Kritizuje extrémní a radikální nacionalismus v podobě fašismu, i když se v mládí přiklání k radikální Omladině. Nikdy, ani ve svém mládí, nebyl fašistou. Kautman zmiňuje, že byl krajním představitelem národní demokracie, jejíž součástí byla i fašistická menšina, ta se ale od strany brzy oddělila. Bohužel zanechala národně demokratické straně přítěž v podobě fašistické reputace.

Politická kariéra i osobní život Viktora Dyka končí v roce 1931, kdy umírá. Jeho vývoj v myšlení o věcech veřejných podrobně zachytili Jaroslav Med a František Kautman. V mládí se Dykovo myšlení vyznačovalo radikalismem. Nejvýrazněji hájil individualismus a národní rovnost. Velmi ostře se stavěl proti vídeňské vládě a toužil po samostatném státě, ve kterém by Češi nebyli utlačováni. Do nacionalismu se snažil otisknout svou romantickou povahu, touhu po revoltě a hrdinství.

⁵⁹ Tamtéž, s. 29.

První náznaky možného umírnění se začaly formovat v době, kdy Dyk překládal Victora Huga. Ovlivnil ho mimo jiné ve zmírnění kritiky vůči katolicismu. Později se umírňuje v kritice pravice, jeho program začíná nabírat pozitivní směr. I přesto dále varuje před rozrůstajícím se německým fašismem, není nadšen ani z ruského socialismu. Tato změna z radikála na umírněného nacionalistu, „niterný přerod z bojítele na stavitele“, jak ji popsal Jaroslav Med i sám Viktor Dyk, je zachycena v novele *Krysař*, a to v postavách Seppa Jörgena a Krysaře.

Sémantická vrstevnatost *Krysaře*

Novela vychází z pověsti o původu Sasů v Sedmíhradsku. Pověst sama je založena na reálné historické události, kterou ve své studii popisuje Zuzana Adamová, navazující na C. F. Feina, jenž se pokusil událost sestavit z mnoha spisů. Adamová dokládá, že ve 13. století patřilo město Hameln hrabatům z Eversteinu, později jej spravoval biskup Wittekind. Hrabě poštvál lid proti biskupovi, kvůli čemuž začala bitva. Hamelnští se postavili na stráž a na znamení blížící se armády zapískali na píšťalu. Biskup hamelnské porazil pod horou Koppel, mnohé obyvatele nechal biskup zajmout. Po propuštění je biskup poslal směrem na Sevenberg, název byl ale některými spisovateli, kteří tuto událost zachytili písemně, omylem pozměněn na Siebenbürgen, česky Sedmíhradsko. Tato událost podle Feina a Adamové vysvětluje vznik pověsti o usídlení Sasů, kteří se do Sedmíhradska dostali během 12. a 13. století.

Pověst o Krysaři, která se váže k původu Sasů v Sedmíhradsku, pochází rovněž ze 13. století. Krysař v ní za pomoci kouzelné píšťaly vymýtí všechny krysy z Hameln, ale nedostane za své služby zapláceno. Krysař se proto rozhodne svou píšťalou ovládnout obyvatele Hameln a zavést je k hoře Koppel, ze které se už nikdy nedostanou. Jsou odvedeni podzemím do Sedmíhradska, kde se usídlí.⁶⁰

Dyk není jediný, koho staroněmecká pověst zaujala. Motiv osoby, vyhánějící krysy pomocí píšťaly, se objevil např. u Františka Ladislava Čelakovského v písni *Cikánova píšťalka*, v básni Roberta Browninga *The Pied Piper of Hamelin* z roku 1845, v akvarelové malbě Hanuše Schwaigra z osmdesátých let devatenáctého století, ale také v baladě J. W. Goetha *Der Rattenfänger*, která inspirovala Dyka. Adamová upozorňuje, že zpracování mají přes své rozdílnosti jeden společný rys: „[...] symbol Krysaře jakožto představitele jakéhosi vyššího životního ideálu, protipólu obyčejnosti, symbol umělce proti šosáctví, symbol fantazie proti přizemnosti.“⁶¹

⁶⁰ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988, s. 151 a 152.

⁶¹ ADAMOVIČ, Zuzana. Pověst o krysaři. In: *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 1, s. 69.

Dalším inspiračním zdrojem, který odhalila Zuzana Adamová, byla Dykovi výše zmíněná balada J. W. Goetha *Der Rattenfänger*. Goethe se v ní nevěnuje pověsti, ale čistě postavě Krysaře. Dozvídáme se tak o něm, že je to sebevědomý zcestovalý muž, nikdo mu neodolá. Adamová usuzuje z básně také na Krysařovu lehkomyšlnost, se kterou provádí své řemeslo a svádí ženy. Podle Adamové jsou tyto vlastnosti těmi, ze kterých Dyk vytvořil postavu svého Krysaře. Dykův Krysař však vlastnosti jako zcestovalost a lehkomyšlnost doplňuje melancholií, prozíravostí a ironií. Jeho Krysař je spíše znaven z lidí a jejich nízkých vlastností, než že by jich využíval jako Krysař Goethův.

Balada nebyla Dykovi jedinou inspirací z Goethova díla. Do své novely vnesl rovněž pověst faustovskou. S magistrem Faustem z Wittenberka se Krysař setkává v šestnácté kapitole v krčmě U žíznavého člověka. Faustus mu předvádí svá „kouzla“, láká Krysaře, aby také využil kouzelné moci své píšťaly, a stal se tak „vládcem života a smrti“.⁶² Krysař však odolává. Soňa Fohlerová ve své bakalářské práci *Dykův Krysař a jeho dramatinizace* upozorňuje na to, že Dykovo využití této pověsti lze použít k určení času příběhu. Pro ni je jím 16. století, do kterého pověst o Faustovi patří.

Viktor Dyk původně vydával novelu po jednotlivých částech v časopise *Lumír*. Vycházela v letech 1911-1912 pod názvem *Pravdivý příběh o krysaři*. Jako celek byla poprvé vydána v roce 1915. Je členěná do 26 kapitol, které jsou krátké a označené pouze římskými číslicemi. Nemají žádný název. Děj je vystavěn chronologicky, jednotlivé události na sebe navazují lineárně. Úvod i závěr je otevřený, Dyk nechává prostor pro čtenáře a jejich fantazii.⁶³ Vševědoucí vypravěč se neúčastní děje, pouze jej pozoruje a informuje čtenáře. Fohlerová upozorňuje na vývoj v kompozici vyprávění: „Zatímco v několika prvních kapitolách převažuje strohý popis, postupně se stále častěji začínají objevovat dialogy a vnitřní monology jednotlivých postav a děj tak nabývá na dynamičnosti.“⁶⁴ Pracuje také s náznakem, události jsou často zamlčovány, situace naznačovány, motivace postav neznáme.

⁶² DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 80.

⁶³ FOHLEROVÁ, Soňa. *Dykův Krysař a jeho dramatinizace*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 20-27.

⁶⁴ Tamtéž, s. 22.

Na rozdíl od pověsti je novela propracovanější. Základní dějovou linku Krysaře, který se mstí za nevyplacenou odměnu, prohlubuje Dyk přidáním motivů a postav. Jedním z motivů je láska mezi ním a postavou Agnes, která jej zradí, když otěhotní s Kristianem, a zarmoutí, když spáchá sebevraždu. V *Krysaři* je Agnes krásnou mladou dívkou, nevinnou, jemnou a veselou, kterou „[...] nezdálo se nic lekat, hleděla s důvěřivým úsměvem do příštích dnů.“⁶⁵ Čtenář ví, kde Agnes bydlí, jaká je její matka, dokonce že má milence Kristiana. Po příchodu Krysaře Agnes zjišťuje, že nemiluje Kristiana, ale Krysaře.

Postava Krysaře zůstává oproti postavě Agnes zahalena tajemstvím. Sám Dyk ji hned v úvodu novely popisuje takto: „Muž, který takto mluvil, stál se vzpřímenou hlavou [...]. Hleděl na ni svýma temnými, pátravými očima. Byl vysoký a štíhlý, štíhlejší ještě ve svém přiléhavém sametovém kabátci a v úzkých nohavicích. Jeho ruce byly drobné a jemné jako ruce paní. Neměl při sobě ani zbraně, ani hole [...]. Svíral zato něco dlouhého a ozdobného [...]. Byla to píšťala cizokrajné práce [...].“⁶⁶ Krysař tedy působí jako cizinec už na první pohled, jeho povoláním lidé opovrhují, bojí se jej. A bojí se také jeho moci.

Novou postavou je oproti pověsti také rybář Sepp Jörgen, který v Dykově pojetí tvoří Krysařovo moudřejší alter ego. Krysař odchází spolu s měšťany do propasti, aby ulehčil svému svědomí. Rybář ale sebe a dítě nezabije skokem do propasti, protože mu bylo ublíženo a láká ho zvuk píšťaly. Upřednostní potřeby malého dítěte před svými a tím jej zachrání. S touto myšlenkou pracuje Jiří Opelík ve studii *Dvě dykovské marginálie*. Sepp Jörgen bývá podle něj interpretován jako „[...] absolutní protichůdce krysařův, přičemž hlavní znaky jeho odlišnosti se spatřují především v těžkopádnosti a pomalé chápavosti, v trpělivosti a vůbec odevzdanosti běžné realitě.“⁶⁷ Opelík ale upozorňuje, že tyto odlišnosti často zakrývají společné rysy dvou postav. Opomíjená je Seppova i Krysařova osamocenost, potřeba zpěvu, kterou Krysař realizuje prostřednictvím hry na píšťalu a rybář zpěvem drozda. Oba jsou považováni za eroticky přitažlivé, ovšem rybář jen v případě, že spí. Jörgen rovněž žije pro svůj sen, jako Krysař propadá moci ďábla, když udusí svého drozda. Rozhodující je však to, že rybář se rozhodne uposlechnout pláč dítěte před vábivým zvukem píšťaly a vidinou ráje.

⁶⁵ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 13.

⁶⁶ Tamtéž, s. 5.

⁶⁷ OPELÍK, Jiří. Dvě dykovské marginálie. In: *Česká literatura*. 1974, roč. 22, č. 1, s. 228.

I když se zvukem píšťaly bojuje a vypadá to, že se přikloní na stranu svých potřeb, nakonec odchází od propasti a jde hledat ženu, která dá dítěti napít, aby utišila jeho pláč.

Postavy Krysaře a Seppa Jörgena interpretuje Opelík jako „siamská dvojčata“. Jejich vývoj je pro něj „epickou objektivací autorovy vnitřní proměny“. S touto myšlenkou souzní také Jaroslav Med, který v této souvislosti zmiňuje další dvě Dykova díla: *Giuseppe Mora* (1911) a *Zmoudření Dona Quijota* (1911). Tato díla v kombinaci s *Krysařem* podle Meda konkretizují Dykův myšlenkový i niterný přerod. Bořitel Krysař podléhá snu o ráji a odchází do propasti spolu s nízkým měšťanstvem, stavitel Jörgen přemáhá svou touhu a zachrání tím jak sebe, tak nevinné dítě.

Dyk v této proměně dvou stěžejních postav dává najevo své nové pojetí rozporu snu a reality. Dříve pro něj uskutečnění snu znamenalo vytvořit jej mimo nízkou realitu, proti ní. V tu chvíli mohl realitu buď odmítnout, nebo ji zbořit. Po přerodu pro něj sen zůstává důležitý, ale „nesmí už [...] být absolutizován, nesmí pod sebou ztratit půdu každodenní reality, neboť realita má právo korigovat jej svými potřebami.“⁶⁸

Dykova niterná konverze je ale v novele „zašifrován do symbolu, který je velmi vzdálen autorovu subjektivnímu prožitku“,⁶⁹ jak o *Krysaři* píše Jaroslav Med. Toto „zašifrování“ autorova citění je zcela v souladu s rysy novoklasicismu, které se v novele hojně objevují. Jsou důvodem, proč se příběh odehrává v „mytickém bezčase“⁷⁰ a čas je měřen proměnami života hlavní postavy, proč máme jako čtenáři pocit, že postavy jednají podle „impulsů osudu“, nebo proč Dyk zvolil pro své dílo žánr novely.

Nelze opomenout ani symbolistní povahu celého díla, kterou analyzuje Fohlerová ve své bakalářské práci. Říká, že postavy, místa i předměty, které se v novele objevují, jsou pro Dyka důležité z hlediska symboliky. Mezi nejvýznamnější symboly řadí postavu Krysaře a Agnes, propast pod horou Koppel a Krysařovu píšťalu. Krysař je postavou ahasverovskou, která se, věčně nespokojená, toulá po světě. Agnes je jakožto mladá a krásná dívka pro Krysaře symbolem naděje, spatřuje v ní ryzost a čistotu. Propast symbolizuje zkázu, ale

⁶⁸ Tamtéž, s. 230.

⁶⁹ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988, s. 155.

⁷⁰ Tamtéž.

zároveň naději na lepší život. A konečně sama píšela je symbolem Krysařovy moci a jeho života.

Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog* upozorňuje v souvislosti s Dykovým *Krysařem* na zajímavou věc, a sice že Dykova novela a její monology v sobě ukrývají dialogičnost. Dokládá to na příkladu dramatizace E. F. Buriana, kterou budu zkoumat později. Skrytá dialogičnost se v Dykově novele objevuje díky hojnému využití vět hlavních, navzájem souřadných, spojováním vět slučovacími poměry i přesto, že „[...] jejich významový vztah je jiný než kopulativní [...]“.⁷¹ Monolog je rozdělen na vzájemně nezávislé významové celky, kopulativní⁷² spojení vět s jasným ironickým podtextem umožňuje více různých vyznění daných monologů.

Jako příklad lze uvést druhou kapitolu, v níž Dyk popisuje rodný dům Agnes: „Byl tu také dům s prejzovou střechou, starý a skrytý zelení kaštanů. Ale tento dům dovedl tak náhle zjasnět a otevřít se v slunci.“⁷³ V navazujícím odstavci se pak čtenář setká s matkou Agnes: „Matka krásné Agnes, žena znavená spíše nežli lety smutnými příběhy, na které vzpomínala s hrůzou a steskem, chvěla se zimomřivě a ploužila se domem jako stín. Slunce i světlo ji lekalo; prchala před ním jako noční pták.“⁷⁴ Jak můžeme vidět, Dyk využívá mnoho hlavních vět ve slučovací poměru, přičemž oba odstavce působí zcela samostatně a z hlediska narativu nezávisle, takže by se daly snadno oddělit od sebe, přesunout dějově na jiné místo.

Dále si Mukařovský všimá mnohých slovních obrátů v monologech, které mají hodnotící charakter. Jako příklad uvádí „[...] superlativ ‚nejslavnější a nejoblíbenější‘, spojka ‚ani‘ ve významu stupňovací (‚ani hlavy obce nepohrdaly‘), dále slova, která [...] obsahují odstín hodnocení, jako ‚závažný a rozhodný‘, ‚opatrní a rozšafní‘ a konečně i hodnotící přirovnání ‚co by se podobalo lásce asi tak, jako se vrabec podobá orlu.“⁷⁵ Tato hodnocení jsou kladná, na první pohled je v nich pro dialog chybějící polarita, ta je ale obsažena v hodnoceních skrytě. Kladná hodnocení jsou často myšlena ironicky. Mukařovský

⁷¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 148.

⁷² Slovo „kopulativní“ znamená v Mukařovského analýze „souřadný“.

⁷³ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 13.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948, s. 148.

říká, že právě kombinace souřadných vět a kladných a ironických hodnocení umožňuje přejmout monolog v podstatě v celku a zdramatizovat jej bez podstatných změn. Tedy rozdělit jej jako repliky jednotlivým postavám.

Na povahu dialogičnosti novely, které si všímá Jan Mukařovský, navazuje Zuzana Adamová v již výše zmíněné studii. Rozvádí ji ovšem a aplikuje na samotnou pověst. Podle Adamové není třeba se omezovat jen na jazykovou stránku díla, v samotné pověsti můžeme nalézt dramatický děj, vedoucí skrze ironizaci lakoty městských konšelů k dialogickému zpracování. Adamová dává do souvislosti s dialogickou povahou pověsti baladické zpracování Goethovo. V originálním znění totiž Goethe střídá subjekt a objekt v básnickém monologu, čímž docílí vzniku nepřímého dialogu, z něž se čtenář o postavě Krysaře dozví víc než z toho, co sama postava řekne. Navíc střídání subjektu a objektu podporuje žádoucí pocit tajemnosti postavy Krysaře. Je také docela dobře možné, že se Dyk dialogičností monologu inspiroval právě u Goetha. Nebyla by to jediná inspirace jeho dílem, jak jsem uvedla v začátku této podkapitoly.

Podle Bořivoje Srby není nutné, aby literární předloha inscenace byla pro subjektivační postup vhodná, je to však výhodou. Usnadňuje dramatičtému režisérovi práci. Mezi prvky, kterými se vyznačuje dílo vhodné pro subjektivaci, patří podle Srby romantická povaha textů, jejich koncentrace kolem individualit autorů, kteří v díle vystupují „[...] v úloze zjevného noetického prostředníka mezi zobrazovanou skutečností a čtenářem“⁷⁶ a strhávají pozornost od děje k sobě, „[...] k svému vnímání, hodnocení a prožívání světa.“⁷⁷ V takovém díle se můžeme setkat i s romantickým typem hrdiny, který není emocionálně vyrovnaný, aktivně jedná více „vnitřně“ a převažuje u něj subjektivní hodnocení nad objektivním, „nad rozumem cit“.⁷⁸

Dyk komponuje novelu tak, že podstatnou část tvoří popisy a stanoviska vypravěče. Nejlépe je to patrné na kapitolách, kde počtem stran převažuje vypravěčský monolog. Například kapitola číslo osm popisuje hospodu „U zízivého člověka“ na pěti a půl stranách, dialog se poprvé objevuje na konci sedmé strany a zní takto:

⁷⁶ SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1971, s. 27.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 29.

Krysař: „Jsem krysař, [...] a vykonal jsem smluvené dílo. Krysy odpluly dávno k moři, ale svých rýnských jsem dosud nedostal. [...]“

Strumm: „Především smlouva, o které mluvíte, není hotova a platná, poněvadž jedna ze stran smlouvajících se, totiž město Hameln, ovšem že byla jistě a právoplatně označena, naproti tomu strana, které by se mělo plniti [...] přesně a právoplatně uvedena není, ba v městě Hameln a okolí plně je neznáma. Ježto tudíž není jasně prokázáno, jste-li osobou, které by se mělo plniti, nezbývá než odročiti plnění až do té chvíle, kdy totožnost vaše s mužem, s kterým smlouva učiněna, jasně a právoplatně se prokáže. Ale také, kdyby se prokázala, nelze smlouvu považovat dle místních zvyklostí a obyčejů za hotovou, ježto neproněseno při ní rčení dle místních zvyklostí a obyčejů v Hameln nutné: K tomu mi dopomáhej bůh. Že je obvyklé a nutné toto rčení, o tom může město Hameln mnoho svědků vésti.“⁷⁹

V místech, které jsem nahradila výpustkou, se objevuje vypravěčův monolog. Mezi replikou Krysaře a krejčího Strumma se vyskytují dva odstavce monologu, ten je dokonce vložen přímo do repliky krejčího. Jak můžeme vidět na příkladu, počet stran, na kterých v osmé kapitole novely převažuje monolog, je větší než počet stran, u nichž převažuje dialog. Konkrétně je to poměr 7:4 Tato kapitola ovšem není jediná, jež obsahuje větší část monologických promluv. Patří k ní také kapitoly číslo devět, deset, jedenáct, patnáct, dvacet, dvacet pět a dvacet šest. Přestože je novela více monologická než dialogická, je možné ji drammatizovat, aniž by byla potřeba monologické části vypustit nebo nahradit.

Můžeme říci, že vypravěč je zde v pozici prostředníka, který vysvětluje a komentuje děj, čímž strhává pozornost čtenáře na sebe. Jedná se o jednu z možností projevu subjektivace v rámci tvorby postav, jak jsem ji popsala v kapitole *Metodologie*, v podkapitole *Lyrická subjektivace v dramatu*. Autor se nechává zastoupit vypravěčem a koncipuje jej jako samostatnou postavu, která ale stojí nad dějem i jednáním postav. Stojí mimo fikční svět i přesto, že jej různými způsoby popisuje a komentuje.

⁷⁹ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 38 a 39.

K dalším prvkům lyrické subjektivace v Dykově novele patří aktivizace postav prostřednictvím vnitřních monologů, které charakterizují jak psychické rozpoložení postav, tak prostředí, jehož jsou postavy součástí. „To má za následek, že obraz skutečnosti se silně zabarvuje účastí postavy, jejím pohledem na svět, prochází jakoby prizmatem její osobnosti.“⁸⁰ Díky tomu má čtenář dojem, že mu skutečnost prostředkuje postava, v tomto případě vypravěč, nikoli autor. Každá přímá řeč je kromě toho z obou stran obklopena vypravěčovým monologem, soudy a hodnoceními, které nad situacemi vynášejí. V rámci tohoto monologu se dozvídáme o rozpoložení postav, ale také například informace o prostředí, ve kterém se nacházejí. To můžeme vidět v kapitole číslo čtyři, ve které vypravěč popisuje postavu Kristiana, milence Agnes. Když Kristian říká, že se mu řemeslo Krysaře nezdá příliš vážené a Agnes mlčí, vypravěč toto mlčení hodnotí takto: „[...] Kristianovi se aspoň zdálo toto mlčení souhlasem. [...] dlouhý Kristian stále kolísal mezi úzkostí a nadějí.“⁸¹ Jinde zase popisuje přírodní scenérie města, například vrch Koppel: „Nad krásným hansovním městem Hameln, pýchou všech obyvatel, týčí se vrch Koppel, který jest jejich nemenší pýchou. [...] Stoupatí nutno sosnovým lesem, ztemnělým poněkud, a aniž by občané Hameln chápali, smutným.“⁸² Vypravěč tedy popisuje jak Kristianovo psychické naladění, tak město a jeho okolí. Vytváří tímto způsobem jednak psychologii, jednak evokacemi přírody i náladu.

Mezi další prvky lyrické subjektivace, které mimoděk popisuje například Jan Grossman ve studii s názvem *25 let světelného divadla*⁸³, Srba řadí mnohem přesnější charakteristiku postav lyricky subjektivované předlohy. Neshody mezi postavami neustále vzbuzují city a vzpomínky. Čtenář se setkává se sny postav, denními i nočními, s jejich útekem do své fantazie, s životem na hraně reality a snu. Srba dodává, že předlohy mají díky narušení objektivitě subjektivní charakter.

V novele můžeme nalézt mnoho rozporů, do kterých se dostává nejen postava Krysaře, ale i rybáře. Krysař se neshodne zejména s konšely města Hameln, kteří mu nechtějí vyplatit mzdu za vykonanou práci. Vzájemné napětí je citelné i mezi postavou Kristiana a Krysaře. Oba jsou milenci Agnes a narážejí na sebe, jeden druhým pohrdá, ale dávají si to

⁸⁰ SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1971, s. 28.

⁸¹ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 18.

⁸² Tamtéž, s. 19.

⁸³ SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1971.

najevo podprahově, s notnou ironií v jednotlivých promluvách. I postava rybáře se dostává do rozporů s některými jinými postavami a tato setkání v něm vzbuzují city, s nimiž si neví rady. Například v šesté kapitole se setkáváme s Lorou a Kätchen, dcerami dvou hamelnských obchodníků. Tyto mladé dámy se posmívají rybáři Seppu Jörgenovi, když spí. Připadá jim přitažlivý, ale jakmile se vzbudí, jeho mužské kouzlo přestane na dívky působit. Rybář se probouzí a slyší smích dívek, které se baví jeho pomalou chápavostí. Jörgen na výsměch reaguje až v noci, když stojí pod okny dívek. Rybář cítí nenávist a lásku zároveň, ze vzteku také usmrcuje svou jedinou radost – svého drozda. Na vzájemné neshody takto nereaguje jen rybář, ale i Krysař.

Denní i noční sny jsou přítomné jak u postavy Krysaře, tak u postav konšelů Strumma a Frosche. Krysařovým denním snem je například setkání s magistrem Faustem v hospodě. Noční sen Strumma a Frosche se týká Krysaře. Krysař je v něm d'áblem, který oběma mužům zadá nesplnitelnou zakázku a tím ohrozí jejich pověst. Denní sny se objevují na konci novely, když Krysař píšťalou vábí obyvatele Hameln. Matka Agnes při zvuku píšťaly vidí svou milovanou dceru, která ji vyzývá, aby šla, kam ji Krysař vede.

Nejvýraznějšími postavami, jež žijí na hraně reality a snu, jsou Krysař a Sepp Jörgen. Oba nejsou společností přijímáni, žijí na jejím okraji, a tak je logické, že častá samota vybízí k bohatému vystavění jejich vnitřního života. Krysař jednou rozmlouvá s Agnes, jindy zamyšleně hledí do propasti a vypadá to, že s ní mluví. Také čas místy vnímá jako věčnost, zejména když bdí nad duševně zraněnou Agnes po jejím přiznání nevěry. Rybář zapomínal na realitu ve chvílích, kdy se staral o svého drozda. Ten mu zpíval a Jörgen se usmíval, „[...] ukolébán zpěvem, a vše se na ubohého usmívalo. Ženy přicházely a líbaly ho.“⁸⁴ Grossmanovy poznatky tedy prohlubují znalost lyrické subjektivace Dykovy novely o rozpory mezi jednotlivými postavami, city a vzpomínkami, které se vyjevují prostřednictvím jednání postav, denními a nočními sny, jež postavy prožívají, a vůbec o rozporu života na hraně reality a snu.

V této kapitole jsem představila základní dějové a filozofické aspekty Dykovy novely. Zachytila jsem v ní také zásadní inspirační zdroje, původ pověsti i její jiná literární

⁸⁴ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 16.

zpracování, v nichž postava Krysaře disponuje stejnými či podobnými rysy jako v Dykově novele. Částečně jsem se dotkla také kompozice novely, její dialogičnosti vycházející z děje samotné pověsti, ale i prvků novoklasicismu a symbolismu. Důležitou součástí analýzy bylo také prokázat, proč je novela vhodná k dalšímu inscenačnímu zpracování metodou lyrické subjektivace, jak ji stanovil Bořivoj Srba, ba dokonce že sama odpovídá některým požadavkům této metody.

Krysař E. F. Buriana

Emil František Burian ve svém divadle D inscenoval *Krysaře* hned dvakrát: v roce 1940 a v roce 1957. Obě inscenace z divadla D pracovaly s odlišným vyzněním. Dominantou té z roku 1940 byla společensko-politická kritika kořenů nacismu a vůdce zaslepeného nenávisť vůči konšelům, který se mstí na nevinných lidech. Ve druhé převažovala básnivost textu a kritika kupectví a měšťáctví. Obě inscenace byly založeny na lyrické subjektivaci a promítala se v nich Burianova zkušenost se světem, ve kterém žil.

Dramatizace k inscenaci z roku 1940

Jak si všímá Jan Mukařovský ve své studii *Dialog a monolog*, Burian pracoval s novelou jinak, než bývá běžnou praxí. Nevyňal z předlohy pouze dialogy, ale dramatizoval text celý. Tedy jak monolog vypravěče, tak dialogy jednotlivých postav. Přejal dokonce velké množství textu v jeho původním znění. Mukařovský dále přibližuje poznatek o skryté dialogičnosti monologických pasáží Dykovy novely, se kterými Burian vědomě pracuje. Jedná se o Dykovo vyjadřování ve větách hlavních v souřadném poměru, o jednotlivé úseky na sobě nezávislých monologů nebo o hodnotící slova, kterými Dyk text ironizuje. To vše umožňuje Burianovi jednoduchým rozvolněním monologů a převzetím dialogů text dramatizovat. Vypravěčovy promluvy Burian přejal také v rámci scénických poznámek. Je to patrné například v páté scéně dramatizace, ve které Lora a Kätchen, krásné mladé dívky, obtěžují rybáře Jörgena, když spí:

Lora: [...] /Rozesměje se, i Kätchen se směje. /

Jörgen: /se probudí a dívá se tupě na obě dívky./

Kätchen a Lora: /se nehorázně smějí./

Jörgen: /vstává a dívá se na děvčata./

Kätchen: /smějíc se/ To přesahuje míru, Loro...

Lora: /ve smíchu/ Nebylo by radno dáti se spatřit v společnosti Seppa Jörgena, jehož směšnost vynikla tak náhle u bdícího. /odběhnou./

Jörgen: /se tupě dívá za nimi. Smích z dáli./⁸⁵

Tento dramatinovaný úryvek odpovídá textu novely na stranách dvacet čtyři a dvacet pět v kapitole šesté:

„Slova Lořina, končící dušeným smíchem, probudila spáče. Prvý okamžik hleděl naprosto nejistě, neuvědomiv si místa ani času. Zíral na rozechřáté tváře děvčat podivným, užaslým pohledem. To bylo příliš mnoho pro bujný rozmar dívek z Hameln. Vypukly v nehorázný smích, smích daleko slyšitelný, v zdravý, smyslný a překypující smích, smích ženy, která by ráda hřešila. Nechápatě a němě hleděl rybář na smíšky. Pak povstával pomalu a ještě všecek zahleděn na Kätchen a Loru. Ale to přesahovalo míru. Kätchen a Lora vzpomněly si náhle, že nebylo by radno dáti se spatřiti v společnosti Seppa Jörgena, jehož směšnost vynikla tak náhle u bdícího. Zmizely, dříve než Jörgen se mohl vzpamatovati. Ale ještě z dálky bylo možno slyšet jejich neukrotitelný smích. Sepp Jörgen stál a nechápal; bylo tomu tak vždycky.“⁸⁶

Z této ukázky můžeme vidět, že vypravěčův popis situace je částečně přejatý ve scénických poznámkách dramatinace. Jsou to zejména slova jako „smích, nehorázný smích, tupě se dívá za nimi a smích z dáli“, které odpovídají tomu, jak výjev popsal Dykův vypravěč. Burian měl možnost využít pro svou dramatinaci mnoho Dykem již předepsaných intonací, které se týkají emocí postav a z nich vycházejících gest, pohybů nebo hlasových změn. Na této ukázce můžeme také vidět, jak Burian pracoval s dialogizací monologických částí. Věta „Kätchen a Lora vzpomněly si náhle, že nebylo by radno dáti se spatřiti v společnosti Seppa Jörgena, jehož směšnost vynikla tak náhle u bdícího“, je v podstatě doslovně přejatá v dramatinaci, kde zní: „Nebylo by radno dáti se spatřit v společnosti Seppa Jörgena, jehož směšnost vynikla tak náhle u bdícího.“

⁸⁵ *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [divadelní dramatinace], divadlo D, dramatinace a režie Emil František Burian, 1946, s. 9.

⁸⁶DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 24-25.

Jak si všímá Lenka Jungmanová ve své studii *Proti paktu s ďáblem, čtyři inscenace Jana Kačera*,⁸⁷ E. F. Burian používá v dramatinaci *Krysaře* i jiné Dykovy básně. Je to konkrétně *Ptáku v kleci*⁸⁸ z Dykovy *Válečné tetralogie* (1949), která je přidaná jako replika rybáře Jörgena a jejím motivem je pták uzavřený v kleci, který se nemůže pořádně hýbat a stejně jako je Jörgen ve snech volný a ženy jej milují, tak i pták si ve snu létá naprosto svobodně. Druhou básně *Za krásné jarní noci*,⁸⁹ opět z *Válečné tetralogie*, přednáší Krysař, když jde v noci za Agnes domů. Básně tematizuje noční bloudění krajinou a bolestivé vzpomínky, které noc přináší. Srovnáme-li básně s odpovídající scénou novely, zjistíme, že vyznění básně koresponduje s vyzněním dané scény, protože v obou případech se setkáme s nočním bloumáním, jež je způsobeno emoční rozkolísaností.

Podstatný prvek celé dramatinace, jako i režijní práce Emila Františka Buriana, tvoří lyrická subjektivace, tedy autorský záměr, který se v rámci dramatinací a inscenací realizuje. Mezi prvky odkazující k subjektivaci podle Bořivoje Srby patří to, že se autor v textu nechává zastoupit vybranou postavou nebo postavami, které tlumočí jeho stanoviska. V rámci subjektivace se také pracuje s koncepcí díla jako epicko-dramatického tvaru, s oslabením dějové stránky díla a s vytvořením různých dějových odboček nebo zvýrazněním básnických popisů, statických motivů, nálad. Využití všech těchto prvků umožňuje v konečném důsledku ovlivnit vyznění nejen jednotlivých postav, ale i celého dramatu či inscenace, aniž by se autor výrazně odkláníl od charakteru předlohy.

Burian se v textu nechává zastoupit ne jednou, ale hned několika postavami. Jsou to jak postavy předepsané Dykem v novele, tak postavy úplně nové, Burianem vytvořené. Nově vytvořené postavy ovšem podléhají poetice a žánru hry, ničím nenarušují charakter dramatinace. Osoba autora v nich není rozeznatelná, čímž vytváří dojem, že původcem promluv a soudů je postava sama. Postavy tlumočící Burianova stanoviska stojí ve většině případů na okraji hlavní dramatické linie, takže mohou být považovány za pozorovatele s odstupem. Jedná se o postavy Černé Lízy, Konráda Rögera, Cizince, Prvního a Druhého hosta a Studenta. V jedné ze scén jsou to ale i Kätchen a Lora.

⁸⁷ VEDRAL, Jan a kol. *Vyvětráváme... Divadlo na Vinohradech za „normalizace“*. Praha: Pražská scéna, 2023, s. 275-277.

⁸⁸ DYK, Viktor. *Válečná tetralogie*. Praha: Československý spisovatel, 1949, s. 248.

⁸⁹ Tamtéž, s. 345.

V dramtizaci je takových lyricky subjektivovaných scén několik. Je to například osmá scéna, ve které Krysař přichází do hostince žádat koňšely o mzdu, kterou mu nevyplatili. Rozhovoru mezi Krysařem a koňšely předchází rozhovor dvou hostů s cizincem. Ten se sice o krčmu nezajímá, hosté však netečně vyprávějí dál. Chválí krčmu i jejího krčmáře Rögera, zmiňují se i o koňšeliích, kterých si celé město upřímně váží. Tyto promluvy dvou hostů nezní vůbec ironicky, jsou jednoduše vyjádřením úcty a uvádí čtenáře do poklidné a řádné reality města Hameln. Jako rušivý prvek je však vnímána postava Krysaře, kterého Röger nerad obsluhuje. Navíc se z rozhovoru hostů dozvíme, že Krysaře všichni považují za podivného a nejsou si jistí, jak se k němu mají chovat, neznají jeho původ ani neví, jestli je „směr jeho cesty správný“.⁹⁰ Dodávají, že je na něm něco podezřelého a že radní ukvapeně zavolali Krysaře a nabídli mu příliš vysokou cenu za vyhubení krys. Sumu, která je pro obec značná a bude ji postrádat. Krysař se od koňšelů dozví, že mu původně slíbenou sumu nevyplatí, nabízejí mu jinou odměnu, jakmile prokáže svou totožnost. Krysař reaguje nepřiměřeně agresivně, buší rukou do stolu a vyhrožuje, že brzy poznají, že je krysařem.

Celá scéna působí ve prospěch města Hameln a koňšelů, kteří nabízejí Krysaři různé varianty mzdy a jsou upřímně přesvědčeni, že se Krysaři podaří původ prokázat. Krysař se proti nim arogantně a neadekvátně vymezuje a vyhrožuje jim. K tomuto vnímání situace čtenáře přesvědčí právě rozhovor hostů a cizince, kteří Krysaře označují za podivného a opěvují město i jeho radní: říkají o nich, že jsou to slušní lidé a jen neuvážili sumu, kterou Krysaři slíbili. Tento rozhovor Prvního a Druhého hosta s Cizincem je klíčový ve vnímání celé situace, kterou Burian prostřednictvím postav interpretuje jako zcela opačnou, pokud ji srovnáme s Dykovou novelou. V ní se totiž nesetkáváme s upřímnými pochvalami koňšelů a města, ale cítíme z nich značnou dávku ironie. Koňšelé jsou arogantní a nechtějí vyplatit Krysaři mzdu, protože při uzavírání smlouvy nebyla splněna formule „K tomu mi dopomáhej bůh.“⁹¹ To je výsměch Krysaři a jeho práci, ten přesto reaguje střízlivě a upozorňuje na to, že to tak nenechá.

⁹⁰ *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [divadelní dramtizace], divadlo D, dramtizace a režie Emil František Burian, 1946.

⁹¹ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 39.

Charakter subjektivovaného dramatu může být epický, případně epicko-dramatický. Srba tím rozumí, že skutečnost je v případě epického dramatu interpretována prostřednictvím vyprávění, v případě epicko-dramatického prostřednictvím kombinace vyprávění a jednání. Vyprávění umožňuje zpřítomnit utajené pohnutky postav, příčiny jejich chování nebo skutečnosti, které jsou postavám neznámé a nemohou o nich vypovídat prostřednictvím jednání. Příkladem může být výše popsané vyprávění dvou hostů v hostinci, díky kterému si čtenář udělá představu o městě a o sociální hierarchii postav, ale také zjistí, proč nechtěli konšel vyplatit Krysaři slíbenou odměnu v plné výši. Rozhovor, který rozšiřuje čtenářovo vnímání situace, můžeme najít i ve scéně čtrnácté, kde se setkáváme s postavami stínů. Ty interpretují chování Krysaře a říkají o něm, že pronesl v hostinci „nepřiměřená slova“; zmiňují, že se opovážil jednat s konšely neuctivě. Říkají také, co se dělo v Hameln v době, kdy byl Krysař mimo město. Krysař v krčmě pohrozil poznáním jeho pravé identity a po jeho odchodu jedna z méně významných postav porodila dítě, které zanedlouho zemřelo. Po dvou dnech se, jak stíny popisují, město uklidnilo a na Krysařovy výhrůžky zapomnělo. Toto zapomnění je stíny interpretováno jako schopnost hamelnských rychle odpouštět. V novele je stejná situace, kdy hamelnští zapomínají na Krysaře, když odchází. Vypravěč ji ale pronáší a čtenář si ji interpretuje jako značně ironickou. Skrytou skutečností, která nebyla ztvárněna akcí, ale vyprávěním, je právě smrt dítěte jedné z postav v době nepřítomnosti Krysaře. Zároveň je očividné, že stíny ve svém vyprávění dávají smrt dítěte do souvislosti s Krysařovými slovy „Jsem Krysař a vy poznáte, že jím jsem. [...] Mějte se na pozoru“,⁹² které pronesl v hostinci. I ve čtrnácté scéně je snahou přimět čtenáře uvěřit, že Krysař je postavou zápornou a že konšel, hospodští i jiné autority jsou postavy kladné.

Oslabení dějové stránky díla je také podstatnou součástí lytické subjektivace. Projevuje se ztlumením nebo natažením a postupným rozvíjením konfliktu místo prudkého dosažení jeho vrcholu, zobrazováním postav i při méně činorodých scénách, zařazením odbočení od hlavní dějové linie nebo rozložením děje a jeho opětovného spojení na základě asociací autora. Burian si pro svou dramaturgii vybral dílo, které je ze své podstaty vhodné pro subjektivaci, protože splňuje požadavky týkající se oslabení dějové linie díla. Nemusel

⁹² *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [divadelní dramaturgie], divadlo D, dramaturgie a režie Emil František Burian, 1946, s. 18.

tedy pracovat s rozvíjením konfliktu, protože Dyk s ním již pracoval v novele, když mezi hlavní dějovou osu Krysaře, hubení krys, spor s konšely a zahubení všech ve městě vměstnal ještě milostný vztah s Agnes, setkávání s rybářem nebo odchod a návrat Krysaře do města. Tyto dějové prvky jsou také odbočeními od hlavní dějové linky. Dyk dále pracoval se zachycením postav při méně aktivním jednání. Můžeme to vidět v kapitole šesté, ve které se Lora a Kätchen smějí spícímu Jörgenovi. Celým jednáním je zde pozorování spícího a pak výsměch a útěk mladých žen. Scéna nezobrazuje ani žádný výrazný posun v ději. Sám Burian přidává do dramatinizace odpovídající scény. Jednou z nich je například scéna osmá, ve které si povídají hosté a cizinec, nebo scéna stínů.

Burian dále pracoval s rozložením děje a jeho spojením na základě jeho vlastních asociací. Děje se tak rozložením celé dramatinizace na dva díly a pojmenováním dramatu *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech*. Zdůrazňuje tím, že bude na předlohu nahlížet jako na básnické dílo a že bude dramatinizaci doplňovat o adekvátní inscenační řešení v podobě světla a stínu, ale také v podobě scénografie, podtrhující přírodní motivy. V rámci samotného děje přesunuje představení Jörgena hned jako druhou scénu, přestože původně to bylo součástí kapitoly třetí. Dává tak najevo, že Jörgen je velmi důležitou postavou dramatinizace. Kapitulu druhou, která popisuje dům Agnes a matky, částečně spojuje s představením Kristiana a jeho opovrhováním Krysařem. Scéna se odehrává v jejich domě. V kapitole páté, ve které vypravěč popisuje les a cestu k propasti pod horou Koppel, se objevuje formulace: „Vyhřívejte se na slunci a užívejte nedělního klidu.“ Slovo „vyhřívejte se“ používají Lora a Kätchen v dramatinizaci ve spojení s tím, že vidí hady vyhřívat se na slunci. Po této větě vystoupí Krysař a jde k propasti, nad kterou zůstává stát. Burian tak prostřednictvím promluvy Lory a Kätchen čtenáři nepřimo podsouvá myšlenku, že Krysař připomíná zvíře, které si běžně spojuje se zákeřností. Dále rozkládá kapitolu osmou na dvě scény. V jedné Krysař potkává Jörgena, jak v noci čeká pod oknem na mladé dívky, ve druhé jde k Agnes domů, aby s ní strávil noc. Krysař Agnes zpívá u okna *Za krásné jarní noci*. Báseň odpovídá větě vypravěče v osmé kapitole, ve které o Krysaři říká: „Krysař bloudil ulicemi; Krysař

míval neklidné noci.“⁹³ Opěvuje měnící se přírodu a vábení jedné cesty, což se v kontextu *Krysaře* a celé scény dá vykládat tak, že je Krysař přitahován k Agnes.

Rovněž kapitolu s neklidnými sny konšelů dělí Burian na dvě scény. Setkání Krysaře s Kristianem, které má v novele vlastní kapitolu spojenou s Krysařovým odchodem z města, je v dramatinaci spojeno se scénou, kdy odchází po noci plné lásky od Agnes. Burian tím zvyšuje napětí a konflikt mezi Krysařem a Kristiánem. I předposlední dvě kapitoly novely, ve kterých Krysař vábí pištalou postupně celé město, Burian rozdělil do osmi scén. Každé postavě či skupině postav podle významu věnoval jednu scénu, ve které popsal, jak odešla do propasti s Krysařem. Burian skládá děj na základě svých asociací na spoustě míst, jedná se však spíše o drobné zásahy, které nepočítají se zásadní změnou pořadí scén; přesto textovými změnami vzniká odlišný příběh, než jaký si může čtenář přečíst v Dykově novele.

Zvýraznění básnických popisů je rovněž jednou z možností, jak do dramatu zakomponovat hlas autora. Jde o statické motivy, mezi něž patří okolnosti, příčiny a následky děje, motivy úvahové nebo náladové. Nejvýraznější scénou, která charakterizuje okolnosti a příčiny děje, je scéna osmá, kterou jsem jako příklad popisovala již několikrát. Důvodem k nevyplacení mzdy Krysaři bylo příliš vysoké ocenění Krysařovy práce a nemožnost objasnit jeho totožnost. Tyto okolnosti rozeprě v hostinci popisují postavy hostů. Následky nevyplacení mzdy vyjadřuje sám Krysař, když říká, že město ještě pozná, že on je opravdu Krysařem. Výrazným náladovým motivem je opět už jednou zmiňovaný zpěv Krysaře pod okny Agnes. Ten tematizuje noční krajinu, nemožnost Krysaře usnout a vábení jediné cesty, která jej láká za úplňkové noci. Tyto statické motivy retardují spád celého dramatu a také podporují básnické kvality předlohy.

Dramatinaci napsal E. F. Burian v době, kdy území Československa okupovali nacisté, v období Protektorátu Čechy a Morava. Jeho výsledná verze je produktem mnoha drobných přepracování v důsledku cenzurního dohledu, který byl veden jak nad nově vzniklými divadelními inscenacemi, tak nad rozhlasovou či filmovou produkcí. Cenzura zasáhla na 63 stranách textu 83krát. V dramatinaci nesměly zaznít výroky o krysařích, povoleny byly jen na místech, kde by jejich vynechání působilo velké obtíže s pochopením významu textu.

⁹³ DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016, s. 27.

K podstatnému jménu krysa se dále nesměla připojovat přídavná jména jako „hnusná“, „šeredná“ či „drzá“, i přesto, že tato přídavná jména vycházela ze samotné předlohy. Nesmělo se říci, že krysy jsou nezvaní hosté, ani že je jich mnoho; dále cenzura zabránila slovu „slepě“ ve větě „Čím to, že krysy jdou tak slepě za vámi?“ Další věty, které cenzurní zásah z dramatisace odstranil, byly: „Časem to pěsti svírá...Vstaň, není dobré klečet. I síly se mohou vrátit. Pomohu si sám...Budoucnost je moje.“ Odstraněn musel být i výrok: „Svítá, bude ráno...“, i když nebyl myšlen metaforicky.⁹⁴

Burian však nevytvořil aktualizaci přímou, která by otevřeně kritizovala Hitlera a nacistické Německo. Cenzura by takovou dramatisaci a inscenaci vůbec nepustila na jeviště. Rozhodl se místo toho kritizovat myšlenkové a filozofické kořeny nacismu, které spatřoval ve „zbytněm romantickém individualismu, [s] jeho mesianistickými touhami a ve skutečnosti znevažujícím přístupem k lidské jedinečnosti.“⁹⁵ Oporu pro reinterpretaci mu poskytla sama Dykova novela, ve které autor sice napsal Krysaře jako postavu kladnou, jedinou, která vnáší morální řád a hodnoty do města plného sobectví a intrik, rovněž ji ale doplnil o kritiku individualismu přidáním ironie. Tato ironie je patrná v poslední větě vypravěče před Krysařovou smrtí a zní: „[...] není však jisto, došli-li do země sedmihradské.“ Vypravěč tedy naznačuje, že se neví, jestli měl Krysařův čin očištný smysl.⁹⁶

Přestože se Burian nerozhodl pro přímou politickou metaforu Krysaře jako Hitlera, na dramatisaci se tímto způsobem bezpochyby nahlížet dá. Burian s pomocí vedlejších postav, které popisují a osvětlují čtenáři jednotlivé scény, konstruuje postavu Krysaře jako zápornou. Je tím, kdo vstupuje do řádně a spravedlivě fungujícího města a narušuje v něm klid a pořádek. Jednotlivé postavy si jej spojují s hadem, který se vyhřívá na slunci, d'áblem nebo jej jen nechťejí v hostinci obsloužit. Burian mu také ve scénických poznámkách předepisuje výbušnost, neurvalost a pomstychtivost, které jsou v menší míře i v Krysaři Dykově, nicméně Burian tyto vlastnosti zvýrazňuje. Ani Agnes není v dramatisaci nevinnou krásnou pannou, která beze slova naslouchá Kristianovi. Burian jí předepisuje kousavé poznámky plné ironie, když jí Kristian líčí obavy ze strýcových záletů, které Kristian vnímá jako nemravné.

⁹⁴ SRBA, Bořivoj. *Insenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 221–222.

⁹⁵ Tamtéž, s. 222.

⁹⁶ Tamtéž, s. 222–223.

Při nočních setkáních s Krysařem je Agnes ve scénické poznámce vykreslena jako „polonahá na lůžku“, čímž Burian zdůrazňuje „nemravnost“ celé situace a spojuje ji s těmito postavami, aby docílil zvýraznění negativní perspektivy jejich činů. Nejvýraznější je politická metafora ve scénách, kdy Krysař píská na svou píšťalu a vábí tak celé město, aby jej v euforickém snovém omráčení následovalo do propasti. Zde se metafora zfanatizovaného davu slepě jdoucího za svým führerem⁹⁷, který je vede do zkázy, přímo nabízí.

Cílem této podkapitoly bylo ukázat, jakým procesem prošla Dykova novela v Burianově dramatizační práci. Zjistila jsem, že dramtizaci vyznačuje důraz, jaký Burian kladl na metaforičnost a nálady jednotlivých scén, zejména pak na metaforu politickou, kritizující kořeny německého nacismu. Rovněž je jisté, že Burian přejal všechny Dykovy dialogy, ale také značnou míru monologů vypravěče, a zapracoval je jak do jednotlivých replik, tak do scénických poznámek. Dále se podařilo prokázat, že text odpovídá postupům lyrické subjektivace, jak ji definoval Bořivoj Srba, tedy že Burian vložil do dramtizace aktuální společenskou zkušenost a adaptoval tak Dykovo dílo, aniž by textové změny znamenaly odklon od uměleckého charakteru předlohy. Burian ostatně rozvíjel metaforičnost samotné novely. Popsala jsem také změny vyznění některých hlavních postav, situací, a tím i celé dramtizace, stejně jako cenzurní zásahy dohlížecích orgánů Protektorátu Čechy a Morava.

⁹⁷ Srba používá slovo „führer“ ve své analýze v publikaci *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 221.

Inscenace *Krysař* v divadle D 40

E. F. Burian ve své dramatinaci pozmměnil charakter Dykova Krysaře a interpretoval jej kriticky jako podivné výbušné individuum, jehož neshody s konšely vyústí v smrt všech obyvatel města. Tuto interpretaci v inscenačním řešení podporuje jednotlivými složkami jako jsou rekvizity, světlo, hudba a herectví. Složky nyní postupně analyzuji na základě dobových recenzí a kritik, využiji také krátkého zvukového záznamu hereckého výkonu Vladimíra Šmerala a Marie Burešové. Krátce se zaměřím rovněž na další verzi Burianovy inscenace *Krysař* z roku 1957.

Pro lyrickou subjektivaci díla je vhodné, aby režisér nechal samostatně promlouvat jednotlivé složky inscenace. V díle se tak intenzivněji zpřítomní. Podle Srby⁹⁸ vedl Burian herce Vladimíra Šmerala (*Krysař*) a Marii Burešovou (*Agnes*) k romantické rozkolísanosti a střídání chladných a vášnivých intonací. Výkon Vladimíra Šmerala vnímalo mnoho kritiků s výhradami. Chyběl jim Dykův „romantický milenec snu“,⁹⁹ nezamlouvala se jim rozkolísanost ani živost a sklon k patosu. Recenzent inscenace Miroslav Rutte poznamenává, že postava Krysaře není v Burianově pojetí tajemná, Krysařovy pokřiky proto nepůsobí vůdcovsky a tvrdě, ale spíše podivně dutě. Je to však důsledek Burianova pojetí, což si podle Srby správně interpretuje pouze několik málo kritiků, například Josef Träger. Ten popisuje Krysaře jako muže, který svůj klid nachází v panovačnosti a snaze podmanit si poslušnost lidí kolem něj. A to se odráží i v patetickém a místy „dutém“ přednesu Šmerala. Rybář mu byl velmi cenným lidským protějškem ve Vaňátkově „prostotě a pokorné zatrpklosti“. Rovněž jej herec Václav Vaňátko ztvárnil jako těkavě rozpačitého, snažícího se podepřít o pevnost svého uraženého mužství. Postava Agnes připadala kritikům „dokonale dykovskou“,¹⁰⁰ neboť kolísala ve vášnivých a zoufalých polohách.¹⁰¹ Na základě dramatinace však můžeme vidět její potlačenou submisivitu. Režisér u ní akcentoval přímočarost, aby lépe tvořila pár s postavou Krysaře.

⁹⁸ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 227.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 228.

¹⁰¹ Vše viz SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 227–228.

Výklad výkonu Vladimíra Šmerala v roli Krysaře a Marie Burešové v roli Agnes můžeme částečně opřít také o nahrávku zachycenou na CD příloze akademických *Dějiny českého divadla*,¹⁰² v níž figuruje zvukový záznam úvodní scény Burianova *Krysaře*. Nahrávka byla pořízena v roce 1946. Šmeral ve svém přednesu kolísá mezi patosem a odevzdanou melancholií, z jeho přednesu však slyšíme také opojení postavy z vlastní moci, ta je reflektována s určitým odstupem, jako by opojení nevycházelo z nitra postavy, zní jako póza. Lze tedy říci, že tato krátká ukázka odpovídá Srbově kritice i kritikám dalších recenzentů, například Miroslava Rutteho. Jedná se právě o onu Krysařovu kolísavost a dutost jeho vůdcovských promluv. Postava Agnes je v podání Marie Burešové živočišná, bohužel pro popsání jiných poloh výkonu by musel záznam zahrnovat poslední scény dramatizace, v nichž je Agnes zamlklá a připravuje se na smrt. Její hereckou stylizaci dětské vášnivosti Agnes nahrávka bezpochyby dokládá.

Tato inscenace nebyla pro Buriana jen dalším dílem, odrážela také jeho duševní proměnu. Podle Srby provedl „[...] zúčtování s romantismem a do značné míry sám se sebou.“¹⁰³ Jeho svébytná aktualizace novely pracuje s kritikou romantického individualismu, který se proměnil v nacismus, ale také s Burianovým vlastním sklonem k romantismu a individualismu, jenž právě v tomto období přehodnotil. Romantismus kritizuje prostřednictvím postavy Krysaře a vyzdvižením prostého lidského gesta rybáře Jörgena, který v závěru díla upřednostní potřeby nemluvněte nad potřebami svými.

Scénickou výpravu inscenace vytvořil Miroslav Kouřil, který byl Burianovým stálým spolupracovníkem. Scénu tvořily obdélníkové kulisy a neutrální rekvizity potřebné pro děj, jako je kolébka, židle, stůl nebo před' rybářské lodi. Rekvizity byly snadno přenosné nebo vyměnitelné, aby se zachovala dynamika inscenace. Důležité byly také diaprojekce, které se promítaly na obdélníkové kulisy a sloužily k dotvoření divácké představivosti prostředí města Hameln a jeho okolí. S projekcemi se pracovalo v několika obrazových variantách. Na plátnech se promítal například obraz nočního náměstí, střechy domů osvětlené zčásti svitem měsíce, zčásti skryté ve tmě, silueta hory Koppel a okolní krajina plná jehličnatých

¹⁰² BURIAN, Emil František. *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [zvukový záznam na CD]. [Úvodní scéna Burianovy inscenace z roku 1940, součást alba *Dějiny českého divadla*]. Praha: Supraphon, 1946.

¹⁰³ SRBA, Bořivoj. *Insenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 229.

stromů, detailní záběry růží, vrby či síťované krajky. Výprava sama o sobě podpořila hlavní vyznění inscenace: město ukazovala jako labyrint různých ulic a chodeb, které vždy zůstaly ve stínu. Z těchto chodeb vycházely na scénu různé vedlejší postavy – slovy Bořivoje Srby – „jako krysy“.¹⁰⁴ Celá scénická výprava byla podle kritika M. Rutteho tvrdá, holá a chladná, což ale podporovalo záměr Burianovy dramatisace a jeho úmysl „stáhnout snové bezčasí do hmotné tíhy lidské reality“.¹⁰⁵

Rovněž i světlo Burian chápal jako samostatnou složku, která může komunikovat s divákem či rozvíjet děj. Jaroslav Gillar popsal Kouřilovu scénu jako nasvícenou „v rembrandtovském světle“.¹⁰⁶ Snažil se tímto slovním spojením popsat práci se světlem a stínem, které má v inscenaci výraznou náladotvornou funkci. Světlo je zabarvené světlemodrým a světlezeleným filtrem, díky tomu se prostor zdá hluboký a prázdný. V inscenaci se pracuje také s bodovým světlem, které osvětluje a modeluje hercovu postavu, zejména ostrost rysů a mimiky v obličejí. Objekty na scéně jsou podle Gillara v rembrandtovském přitmě a „[...] vnáší na scénu pocit dráždivého neklidu, napětí a očekávání [...]“.¹⁰⁷

Zejména scénickou a světelnou prací mohl Burian zvýraznit epické a lyrické prvky inscenace. Ke zvýraznění dochází například diaprojekcemi, které zobrazují některé detaily prostředí města Hameln a umožňují tak divákovi, aby si místo prostřednictvím jediného detailu asocioval. Stejně tak se pracuje i s rekvizitami. Jednou z nich je kolébka či příď rybářské lodi, které evokují jak postavu a prostor rybáře, tak část děje, kdy rybář zachrání nemluvně. Lyrika inscenace je zvýrazněná rovněž prací se světlem a stínem. Deformuje rysy herců, zvýrazňuje, nebo prací s filtry dociluje pocitu prázdna a hloubky jeviště.

Hudební složka, kterou zkomponoval sám Burian, se stala velmi výraznou součástí inscenace. Zahrnovala ústřední Píseň o sedmihradské zemi, Krysařův popěvek na cestě do

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 225.

¹⁰⁵ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 224 a 225. GILLAR, Jaroslav. *Miroslav Kouřil a scénografie D 34/D 41: studie divadelního prostoru*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 65.

¹⁰⁶ GILLAR, Jaroslav. *Miroslav Kouřil a scénografie D 34/D 41: studie divadelního prostoru*. Praha: Scénografický ústav, 1971, s. 13.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 65.

Agnesina domu či broukání truhláře; hudba se ale objevovala také jako podkres v průběhu celého děje. Její nejpodstatnější funkcí bylo překrýt Dykovu ironii a interpretovat některé části děje pateticky. Patos byl sice Dykovi podle Srby cizí, Burian v něm však nacházel východisko pro svou humanistickou interpretaci díla. Jeden z příkladů, jak se Burian snažil hudebně zmírnit Dykovu ironii, aby tak vynikla humanistická interpretace díla, podle Srby představuje ústřední melodie zpěvu Krysařovy píšťaly. Tu Burian ztvárnil jak romanticky, aby vybízela k zaposlouchání se a následné kontemplaci, tak tvrdě a děsivě za pomoci klarinetových sól, které v horních polohách evokovaly zvuk „pištců fašistických kohort“. Dal tak velmi rafinovaně do souvislosti postavu Krysaře s vůdcem, který vede omámené lidi do propasti, čímž rovněž přispěl k negativnímu vyznění postavy.¹⁰⁸

Burian však v roce 1940 svým nastudováním *Krysaře* snahy o uvedení novely neukončil. V roce 1957 se dílo na jeviště vrací v nové formě i přesto, že co se týče scénáře, jedná se téměř o totožnou verzi. V dramatinizaci dochází jen k několika málo drobným změnám, které nijak zásadně nezasahují do celkového vyznění. Jedná se například o změny postav a jejich replik ve scéně čtrnácté, kde původně stíny komentují Krysařovu hádku s konšely v krčmě, a také skutečnost, že je Krysař pro měšťany cizí. Aby Burian ještě více umocnil podivný pocit měšťanů vůči cizosti Krysaře, vkládá některé repliky místo stínům do úst postav místních, jako je První a Druhá žena, Černá Liza a Babka. V šestnácté scéně byla naopak vyškrtuta jediná replika Agnes, a to melancholické „Na shledanou“, které Agnes znovu opakuje.

Inscenační provedení se však podle Jana Kopeckého oproti válečnému zpracování značně lišilo. Ve své recenzi s názvem *Krysař po letech sedmnácti* popisuje změny, kterými prošly postavy ale i celé vyznění díla. Krysař už není egoistický, po moci toužící muž, tyto vlastnosti se do jeho postavy propisují jen okrajově. Agnes nekolísá mezi hravostí a téměř mrtvolnou melancholií, nýbrž působí žensky a postupně naznačuje vývoj postavy. Ale rybář Jörgen v podstatě nebyl změněn, ani na důležitosti pro celou inscenaci mu nebylo ubráno. Vyznění se z protinacistického změnilo na básnické, v němž je dominantní kritika měšťáctví. Připouští ovšem mnoho výkladů, pracuje s obrazností či symboly. Podstatný je zde podle

¹⁰⁸ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 227.

Kopeckého také rozdíl mezi Dykovým *Krysařem* a Burianovou inscenací: „Krysař Dykův je básnickou povídkou o velkém snu, který zabíjí malé lidi. Krysař Burianův je – podle mého – podobenstvím světa, který zhynul, protože jej jeho kupecký řád odlidštil [...]“.¹⁰⁹ Můžeme se tedy domnívat, že tato „kapitalistická kritika“ tvoří novou a opět svébytnou Burianovu aktualizaci Dykovy novely.

Emil František Burian ve své inscenační práci vytvořil hned dvě autorské interpretace Dykova díla. Obě s důrazem na aktuální společenskou situaci, a tedy se současnou výpovědní hodnotou pro diváky. V roce 1940 přichází s nepřímou protinacistickou aktualizací, ve které vykresluje zejména postavu Krysaře jako sebestředného a nestálého muže, jehož útěcha pramení z pocitu moci nad okolím. Město, do kterého Krysař přichází, je interpretováno jako fungující, bezproblémové, a jediným rozrušením je pro něj právě Krysařova přítomnost. Inscenace z roku 1957 pracuje s kritikou měšťáctví a kapitalismu, tedy se částečně vrací k původnímu vyznění Dykovy novely. Obě interpretace rozvíjejí inscenační prvky jako světlo, hudba, scénografie či herecké výkony. Burianovi se v obou případech podařilo dílo aktualizovat do soudobého sociálně-politického diskurzu, aniž by se nějak výrazně odklonil od poetiky předlohy. Básnické i myšlenkové kvality novely obohatil o vlastní tvůrčí vidění, učinil tak dílo aktuálním a o to naléhavějším.

¹⁰⁹ KOPECKÝ, Jan. Krysař po letech sedmnácti. In: *Rudé právo*. 23. 2. 1957. Roč. 37, č. 54, s. 3.

Krysař Josefa Henkeho

Jak jsem popsala výše, Henke byl v padesátých letech Burianovým asistentem v divadle D. Jeho *Krysař* patřil k inscenacím, jimiž v rozhlase vzdal hold svému někdejšímu učiteli.¹¹⁰ V rámci této kapitoly analyzuji jak dramaturgii Josefa Henkeho a Zuzany Kočové, která vychází z úpravy E. F. Buriana, tak samotnou rozhlasovou inscenaci, pocházející z roku 1964.

Dramaturgie Josefa Henkeho a Zuzany Kočové

Přestože rozhlasový scénář Josefa Henkeho a Zuzany Kočové vychází z dramaturgie E. F. Buriana, je možné v něm najít množství úprav, kterými se od Burianovy práce odlišuje. Jednou z prvních věcí, kterých si čtenář dramaturgie všimne, je velká redukce postav. Pracuje se jen se základními a nejpodstatnějšími postavami novely, kterými jsou Sepp Jörgen, Krysař, Agnes, matka Agnes, Kristian, Lora, Kätchen, konšel Frosch a konšel Strumm. Za účelem komentovat a interpretovat situace v dramaturgii si Henke a Kočová vybírají dvě vypravěčské postavy: Mužský hlas a Ženský hlas. Rozhlasová dramaturgie je plynulá a jednotlivé scény se v ní přelévají do dalších, což vyjadřuje pocit bezčasí původní novely. Některé Burianem předepsané scény Henke vynechává. Jsou to scény čtrnáct a patnáct, v nichž se Krysař v noci vrací do města, přičemž jeho návrat komentují postavy stínů a následně se setkává s magistrem Faustem. V několika scénických poznámkách se také pracuje s melodramatickým hlasovým ztvárněním repliky. Můžeme to vidět například u postavy Jörgena na straně třicet devět, když v závěru popisuje bezbrannost dítěte a jeho povinnost se o něj postarat. Melodram popisuje jako způsob přednesu, v němž „[...] je slovo propojeno s hudbou ve velmi přesném vztahu.“¹¹¹

Rozhlasová dramaturgie vytváří vlastní formu lyrické subjektivace. Děj a hlavní postavy nekomentuje prostřednictvím množství vedlejších postav, tyto komentáře

¹¹⁰ JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008, s. 40.

¹¹¹ HENKE, Josef. *Síla slova. O tak zvané sborové recitaci*. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 88.

prostředkuje vypravěči. Důvodem, proč Henke s Kočovou pracují se dvěma vypravěči, je stálá oscilace díla mezi nadějí a úzkostí. Ženský hlas zde symbolizuje naději, Mužský zase úzkost. Vypravěči podávají informace o tom, v jakém prostoru se pohybujeme, a podílejí se na emočním ladění scén. Můžeme to vidět například na straně dvacet devět, kde se Krysař dozvídá o těhotenství Agnes s Kristianem. Komentuje ji právě Mužský hlas, který popisuje, jak se Krysař v tu chvíli cítil, a jak jej bolelo srdce, ale také se zmiňuje o tom, že je „spoutaný touhou, která ho hnala zpět k protivným hradbám hnusného města, města malých životů a malých srdcí, kam zabloudila krysařova láska.“¹¹² Tento komentář představuje jasnou kritiku města i jeho obyvatel, současně svědčí o adaptační interpretaci celé situace.

Dramatizace epicko-dramaticky kombinuje vyprávění a jednání. Vyprávění je dominantou postav vypravěčů a je zastoupeno v podstatě v každé expozici scény. Například ve scéně, kde se Kätchen a Lora sklánějí nad rybářem a posmívají se mu: celou scénu uvádí právě Ženský hlas vypravěčky, který popisuje vonící seno a „těžký a malátný“ spánek rybáře, ale také dívky „rozesmáté svou krásou a zkrásnělé svým smíchem“.¹¹³ Díky monologu vypravěčky můžeme poznat atmosféru celého prostoru, kterou bychom bez vypravěčského partu neměli možnost z jednání postav poznat. Jednání se rovněž objevuje v každé ze scén. Je jím například dialog navazující na expozici Ženského hlasu, tedy posměch a probuzení rybáře.¹¹⁴

Rozhlasová úprava je zkrácená a dějově zhuštěná, a to i přesto, že zachovává některé formy oslabení děje z původní novely. Henke značně redukuje vedlejší postavy, které byly nositeli vedlejších dějových linií, a také krátí celý scénář o dvě scény, které by se daly charakterizovat jako vedlejší, ve smyslu odklonění od hlavního dramatického konfliktu. Naopak v dramatizaci ponechává jiné scény, které dramatický konflikt prohlubují a oddalují jeho vrchol: seznámení čtenáře s horou Koppel a lesem,¹¹⁵ který ji obklopuje nebo Krysařův odchod z města a setkání s lidmi mimo něj.¹¹⁶ Přímočarost děje oslabuje také tím, že postavy

¹¹² *Krysař* [rozhlasová dramatizace], Československý rozhlas, dramatizace Emil František Burian, rozhlasová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964, s. 29.

¹¹³ Tamtéž, s. 9.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 10.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 8.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 24–28.

zachycuje nejen při dramatických, ale i nedramatických akcích. Můžeme to vidět například ve scéně, v níž našťvaný Krysař přichází za Agnes a ona v dialogu s ním mluví o tom, jak se jí líbí, když je vyveden z míry a jak se s ním cítí silná. Krysař naopak mluví o svém vzteku, ale také o ušetření celého města pro jedinou dobrou duši – pro Agnes.¹¹⁷ Tato scéna nijak neposouvá děj ke svému konci, je pouze odbočkou, a dokonce oddálením finální záhuby města.

Autor dramaturgie může v rámci lyrické subjektivace rozložit děj a znovu jej poskládat na základě svých asociací. Henkeho a Kočové dramaturgie děj ale neoslazuje nad rámec Dykovy novely, pracuje pouze s jeho redukcí jak v počtu postav, tak v počtu scén a v návaznosti na Dyka se obrací ke dvěma vypravěčům. Dvěma vypravěči se dílo vrací a odkazuje k původní novele, tedy k její kolísající dialogické a monologické povaze, ale i k jejímu neustálému kolísání mezi nadějí a úzkostí. Dramaturgoři dále přesouvají expozici rybaře Seppa Jörgena na místo druhé scény a vypouštějí dvě scény, z nichž jednu připravil E. F. Burian. Celkové vyznění Henkeho dramaturgie se pak přiklání k vyznění Dykova díla, v němž Krysař zabloudil do města plného nevyzrálých a vypočítavých lidí.

Rozhlasová dramaturgie dále využívá statických motivů, které opět rozvíjejí konflikt a oddalují jeho vyvrcholení. Henke a Kočová se opírají o motivy úvahové, náladové a povahopisné a koncentrují je jak do vypravěčských monologů, tak do monologů hlavních postav Krysaře a Seppa Jörgena. Opět to ale nejsou motivy, které by pro dramaturgii vymysleli Henke s Kočovou. Jsou to motivy, které přebírají z Dykovy novely. Motívem úvahovým je například Krysařův monolog,¹¹⁸ ve kterém se zamýšlí nad svým pocitem neklidu, spoutání a nad krásou a nevinností ženy, která spí. S náladovým motívem se pracuje i v monologu Mužského hlasu, ve kterém vypravěč popisuje pole, kterým Krysař prochází: „Pak přijdou pole. Pracuje se na nich v ranním jitru, hlasy mužů a žen pronikají svěží a čistý vzduch, který dýchá krysař.“¹¹⁹ Povahopisné motivy se objevují zejména na začátku scénáře, jedním z nich je popis Kristianovy postavy Ženským hlasem: „Milenec Agnes se jmenoval

¹¹⁷ Tamtéž, s. 18.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 20–22.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 24.

Kristian. Měl všechno, co může mít občan v Hameln: počestné rodiče, a zachovalé jméno a úctu k radnici a ke kostelu. A naději, že zdědí strýcův obchod. [...]¹²⁰

V Henkeho drammatizaci se pracuje spíše s ambivalentním ztvárněním Krysaře, jehož vyznačuje mládí a pevnost v hodnotách, současně však i opojenost mocí. Agnes je v Henkeho interpretaci tichá a pasivní, stejně jako v Dykové novele. Podobně jako v novele je interpretován i rybář Jörgen, tedy jako prostý, ale dobrosrdečný muž. Rovněž konšelé Strumm a Frosch nejen nedůvěřují Krysaři a jeho totožnosti, ale také se mu snaží vyjít vstříc a najít odlišnou možnost výplaty, než je finanční odměna. Můžeme to vidět například ve scéně neshody mezi Krysařem a radními v hospodě.¹²¹ O to silněji zde vyznívá protichůdnost většiny hlavních postav.

Henke s Kočovou navazují na metodu subjektivace, v jejímž rámci pracují s vypravěčskými komentáři a svébytným viděním fikčního světa novely. Zachovávají epicko-dramatickou koncepci, spočívající ve střídání vyprávění a jednání, specificky přitom pracují s oslabením děje, který místy podporují redukcí scén retardujících spád konfliktu. Dramatizátoři rozvíjí plynulost děje a herce v některých scénách vedou k melodramatickému ztvárnění replik. Celkovému vyznění pak dominuje rozporuplnost postav

¹²⁰ Tamtéž, s. 7.

¹²¹ Tamtéž, s. 17.

Rozhlasová inscenace Josefa Henkeho

Stejně jako Henke s Kočovou redukuje Burianův scénář, ke zkrácení se režisér přiklání i v případě vlastní rozhlasové inscenace. V této podkapitole popíši, k jakým změnám došlo, jak Henke pracoval s herci a k jakým interpretacím postav a situací je vedl. Analyzuji také hudbu, kterou Henke převzal od samotného E. F. Buriana. Dále se zaměřím na auditivní zpracování básnického ztvárnění prostoru, party vypravěčů a nastíním celkové myšlenkové vyznění inscenace.

Josef Henke vede herce k psychologizaci a niternému prožití pocitů postav. Krysař, jehož ztvárnil Luděk Munzar, je mladý a přímý; postava nepůsobí temně, ale spíše tajemně. Zbytnělý individualismus je u Krysaře jen odstíněn. Munzar místy kolísá mezi pevností hlasu a laškovným tónem, kterým naznačuje lehkou radost z moci, která je mu díky píššale propůjčena. Ve scéně Krysařovy hádky s konšely Munzar hrdě pronáší repliky, ztvrzující Krysařovu zásluhu na zmizení krys z města. Srovnáním scénáře a samotné rozhlasové inscenace vidíme, že Henke do vlastního scénáře občas zasahuje – krátí či škrta některé repliky, zde takové, jež Krysaři přisuzují rysy krutosti. Posouvá tak Krysařovu interpretaci z výhružného maniaka na právem se bránícího muže. Konkrétně vyškrtává tuto repliku: „/prudce/ Jsem Krysař. Jsem Krysař, a vy poznáte, že jím jsem. Není takového Krysaře a nevím, bude-li ho kdy. Vykonal jsem svůj závazek, vy však ne. Mějte se na pozoru!“¹²²

Postava Agnes, hraná Gabrielou Vránovou, se pohybuje mezi euforickým veselím a silnou apatií. Hned v první scéně při setkání s Krysařem se neustále směje a působí velmi živě. K emočnímu utlumení dochází po Krysařově návratu do Hameln a zjištění, že Agnes čeká dítě s Kristianem. V tu chvíli ji Vránová interpretuje jako chladnou a apatickou, místy však přechází do křiku z neštěstí. Díky Henkeho úpravě ale můžeme vidět i Agnesin drobný ironický nesouhlas s Kristianem, který je v novele zaznamenán pouze na úrovni Agnesiných myšlenek. Postavu Agnes tak můžeme vnímat, stejně jako Krysaře, ambivalentně, jako kolísající mezi submisivitou a jemnou ironií. Postava Jörgena je zde interpretována stejně jako v novele. Jedná se o prostého statného muže, což v rozhlasové inscenaci můžeme poznat

¹²² Tamtéž.

podle nižšího posazení hlasu; pomalá a zasněná dikce odkazuje k Jörgenově prostotě. Jörgen je ovšem méně výraznou postavou, než Krysař a Agnes, stejně jako v Dykově textu.

Jinému ztvárnění se nevyhnuly ani postavy konšelů Strumma a Frosche. Přestože v rozhlasové drammatizaci interpretuje Henke tyto postavy jako vypočítavé a falešné, ochotu s Krysařem uzavřít kompromis jim neupírá. Konšelé Krysaři nabízí, že mu vyplatí odměnu za práci ve formě výrobků z jejich dílen. Na to Krysař reaguje velmi podrážděně a vyhrožuje jim. V inscenaci je celá scéna pozměněna: jak už jsem popsala výše, Krysaři je vyškrtuta nejagresivnější replika, nemá působit negativněji než konšelé. Ovšem i konšelům Henke škrtá repliky. Je to například replika Frosche ke Krysaři: „Nepochybují, že se vám podaří vše dokázati. Nabídl jsem vám svou pomoc. A kdybyste mzdu svou přijal ve výrobcích mé dílny – najdete tam vše, čeho zapotřebí k životu i k smrti. – Dalo by se mluvit o věci.“¹²³ K vynechání repliky došlo patrně pro zachování negativního charakteru konšelů.

Ve shodě s Bořivojem Srbou lze říci, že hudba je v inscenaci výrazná, podporuje náladu jednotlivých scén: je v ní hudebně zachyceno mámení, ale také údernost. V klarinetových sólech ve vyšších polohách zní jako píšťaly, které Srba popsal jako „zvuk fašistických kohort.“¹²⁴ Tato vrstevnatost hudebních nálad podporuje také ambivalentní povahu Krysaře. Kromě budování atmosféry hudba vytváří také plynulé předěly mezi jednotlivými scénami. Henke v *Krysaři* kombinuje mluvené slovo s hudbou i přesto, že jinde upozornil na možnost protichůdnosti těchto složek: „hudba užije protichůdné dynamiky proti herci, a tím právě zesílí účinek poetického projevu.“¹²⁵ Hudba mimo jiné předznamenává blížící se katastrofu ve vztahu mezi Agnes a Krysařem, a to ve scéně, kdy Krysař podruhé v noci přichází za Agnes. Jejich setkání je hudebně doprovázeno až euforickou hudbou s fanfárami, evokující hudbu pohádkovou; poslední tón je však velmi hořký a zazní náhle a tišeji. Jednak se tím hudebně zpracovává kolísání mezi nadějí a úzkostí, které je pro *Krysaře* typické, ale také díky tomu můžeme očekávat náhlý zásah osudu do jejich mileneckého vztahu.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 226 a 227.

¹²⁵ – R – . Zástupové v rozhlase. In: *Divadelní noviny*. Roč. XII, č. 3, s. 2.

Na několika místech inscenace se s replikami pracuje melodramaticky.¹²⁶ Jedná se například o již v předchozí kapitole zmíněnou scénu, ve které je Sepp Jörgen rozpolcen mezi rozhodnutím následovat dav do propasti, nebo zachránit dítě.¹²⁷ Právě jeho přesné frázování napojené na rytmus hudby odpovídá charakteru melodramu. Zpočátku scény hudba tklivě vábí, stejně jako dikce Soběslava Sejka, popisující drobné, bezbranné dítě. Jakmile se však hudba přelévá do dynamičtějšího motivu s fanfárami a vokálním zpěvem sboru, proměňuje se i dynamika Sejkova projevu: herecký výraz se stále více dynamizuje, až dojde společně s hudbou vrcholu svého projevu, v němž je Sejk i podle scénické poznámky „už víc a víc v zajetí písně“.¹²⁸

Se zvuky se v inscenaci až na jedinou výjimku nepracuje: ta se objevuje ve scéně Krysařova návratu do Hameln, kdy se za Krysařem zavírá brána a on zavření komentuje tím, že se za ním „zavírá klec“. Tento zvuk je ztvárněn jako „vrzání“ rezavé brány pomocí trumpet a je možné si díky němu představit také skřípění dvířek klece. Hudební výpravu inscenace doplňuje také zpěv herečky Marie Vášové, která hraje matku Agnes. Ta dceři zpívá Píseň o zemi sedmihradské. Tuto píseň slyšíme také na konci inscenace, a to ve sborovém podání omámeného davu. Ticho v inscenaci zaujímá důležitou sémantickou funkci: zdůrazňuje závažnost některých replik, umocňuje napětí, přispívá ke gradaci situací a děje.

Otázka prostoru v Henkeho inscenaci souvisí s celkovou stylizací inscenace. V textu je prostor specifikován prostřednictvím replik vypravěčů. Jedná se například o scénu u hory Koppel a okolního lesa. Vypravěč popisuje horu jako místo, kde se každou neděli scházejí měšťané na vycházce a podotýká, že je zde krásný výhled na celé město. Vykresluje také ponurý sosnový les, ve kterém je prázdno a jehož prázdnotu mohou zaplnit jen veselé rozhovory měšťanů. Upozorňuje na propast, která je „chladná a hluboká“, a pokud do ní hodíte kámen, padá velmi dlouho. Náladu vycítíme právě ze slov „krásný výhled, ponurý les, prázdno, chladná a hluboká propast“. Přejít mezi „krásným výhledem“ a „chladnou a hlubokou propastí“¹²⁹ opět koresponduje s kolísáním nálady novely mezi nadějí a úzkostí.

¹²⁶ HENKE, Josef. *Síla slova. O tak zvané sborové recitaci*. Praha: Mladá fronta, 1963, s. 88.

¹²⁷ *Krysař* [rozhlásová dramatizace], Československý rozhlas, dramatizace Emil František Burian, rozhlásová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964, s. 38.

¹²⁸ Tamtéž, s. 40.

¹²⁹ Tamtéž, s. 8.

Přechod podporuje také hudba. Krásný výhled a stoupání na horu Koppel doprovází v podkresu veselá pohádková hudba s fanfárami, když se ale vypravěč zmíní o ponurém lese, okamžitě slyšíme melancholické tóny propadu nálady. Prostor tak režisér komponuje jak replikami postav, tak hudebně.

Pokud bychom chtěli charakterizovat celkové vyznění inscenace, musíme se vrátit jak k Dykově novele, tak k práci E. F. Buriana. Přímou z Dykova textu Henke přebírá základní interpretaci většiny postav. Postavu Krysaře a Agnes doplňuje Burianovou přímou ironií Agnes vůči postavě Kristiana, Krysaře zase doplňuje o jemný odstín radosti a opojení z moci píšťaly. Hudebně se Henke odkazuje přímo k Burianovi, přebírá totiž jeho původní hudbu. Hudbou se však nesnaží překrývat ironii textu, jako to dělal Burian. Není to potřeba, v jeho interpretaci totiž Krysař není postavou negativní, která žije v opozici ke spořádanému městskému životu, nýbrž představuje Krysaře jako ambivalentní osobnost, která se dostává do města plného „malých“¹³⁰ lidí. Henke rozvíjel Dykovu básnickou krajinomalbu; k Dykovi se také odkazoval povětšinou monologickými replikami dvou vypravěčů, díky kterým text kolísal mezi monologem a dialogem, tak jako v samotné novele. Přejímá z novely i jeho balancování mezi nadějí a úzkostí a pracuje s ním v kombinaci s hudbou, kde tento motiv tematizoval E. F. Burian.

Z výkladu vidíme, že Josef Henke při natáčení vlastní scénář *Krysaře* dále upravoval a na některých místech také krátil. Důsledek jsem zaznamenala zejména v interpretaci postav Krysaře, Agnes a radních města Hameln. Díky krácení se Henke celkovou interpretací přibližuje k Dykově novele, zatímco k Burianově inscenaci z roku 1957 se blíží „podobnostvím světa, který zhynul, protože jej jeho kupecký řád odlidštil [...]“¹³¹

¹³⁰ KOPECKÝ, Jan. Krysař po letech sedmnácti. In: *Rudé právo*. 23. 2. 1957. Roč. 37, č. 54, s. 3.

¹³¹ Tamtéž.

Komparativní analýza inscenací

V této kapitole provedu komparativní analýzu Burianovy inscenace *Krysaře* z roku 1940 a Henkeho inscenace z roku 1964, a to včetně komparace textových dramatizací. Postupně shrnu dramatizační postupy E. F. Buriana a Josefa Henkeho s důrazem na práci s předlohou, práci s jinými Dykovými básněmi v rámci dramatizace, lyrickou subjektivaci a její projevy, způsob vyprávění a jednání, modifikaci dějové stránky díla či interpretaci dramatizace jako celku. Dále shrnu inscenační postupy obou režisérů a zaměřím se na způsob hereckého ztvárnění postav, využití hudby, scénografické zpracování/rozhlasové ztvárnění prostoru a také celkovou interpretaci obou inscenací.

E. F. Burian vnímal Dykovu novelu *Krysař* jako vhodný text k dramatizaci. Dokazuje to primárně fakt, že při tvorbě jednotlivých replik využívá celého textu, dokonce i partů vypravěče. Naproti tomu Josef Henke se ve své dramatizaci výrazně inspiroje jak Burianovým scénářem, tak literární koncepcí Dykova textu. Pracuje totiž i s postavami vypravěčů, jejichž primární funkcí jsou prostorové a náladové expozice jednotlivých scén, ale také subjektivované komentáře, kterých Henke využívá k vlastní interpretaci textu. Burian rovněž na rozdíl od Henkeho pracuje se dvěma Dykovými básněmi z *Válečné tetralogie*, *Ptáku v kleci* a *Za krásné jarní noci*, které obě podporují náladu scény a zpomalují spád dramatického konfliktu ve prospěch básnické meditativnosti a lyričnosti.

Lyrická subjektivace tvoří bezpochyby východisko Burianovy dramatizace, u Henkeho se však jedná o svébytnou variantu této metody, kterou kombinuje s návazností na Dykovu novelu. Burian se v rámci subjektivace nechává zastoupit hned několika vedlejšími postavami, mezi které patří například Černá Líza, Cizinec, První a Druhý host nebo Student. Tyto postavy komentují probíhající akci mezi hlavními postavami a konstruuji tak specifickou interpretaci jednotlivých scén, aniž by se jakkoli upozorňovalo na zásahy autora. Henke pracuje s komentáři minimálně, ale pokud s nimi pracuje, nechává je zaznít z replik vypravěčů.

Burian rovněž specificky pracuje s vyprávěním, které u něj prostředkují zejména vedlejší postavy. Popisují jednotlivé situace, prostor, komentují také události, jež se odehrály mimo předváděný děj. V rozhlasové inscenaci Josefa Henkeho však vyprávění zaujímá důležité místo. Příběhem provázejí dva vypravěči, jejichž party jsou založeny právě na

vyprávění, nevstupují aktivně do děje. V Burianově případě se v dramatinizaci nachází množství odboček od hlavního dramatického konfliktu, ať už v podobě replik postav či jejich akcí, a to i nad rámec odboček, které jsou součástí Dykovy novely. Henke však pracuje pouze s dějovými odbočkami, které do textu zapracoval Dyk. Pokud se jedná o odbočky Burianovy, ty Henke vynechává. Burian rovněž koncipuje trochu jiné rozvržení scén a struktury díla jako celku. Dělí dramatinizaci na dvě části, upravuje pořadí některých scén nebo je tematicky odděluje. Henkeho práce se vyznačuje větší koherencí. Nepracuje s oddělením jednotlivých scén slovně, pouze hudebně, jsou tudíž více provázané. Celý děj tak působí plynule, jako by se odehrával v „bezčasí“, což koresponduje s Dykovou novelou a jejím vyzněním; není to ale cílem Burianovy interpretace, která pracuje spíše s „hmotnou tíhou“¹³² díla.

Se specifickou dramatinizací se také pojí změna výkladu jednotlivých postav. Nejvýrazněji se oproti Burianově scénáři mění postava Agnes, která opouští své kousavé a ironické poznámky vůči Kristiánovi a vrací se k mlčenlivé a chápavé mladé ženě, jak ji ztvárňuje Dyk. Ani ve scénických poznámkách ji Henke nepředepisuje nahotu, jako je tomu v jedné ze scén u Buriana. Přesto se však setkáme s ironickým zvýrazněním Agnesiny nevinnosti a dětskosti. Děje se tak ve scéně ranního odchodu Krysaře a příchodu Kristiana, ve které se nevinnost a dětskost oddělují od zbytku promluvy pomlčkou.¹³³ Také postavu Krysaře interpretují dramatinizátoři jako rozporuplnou. Docilují toho zejména prostřednictvím scénických poznámek. Například ve scéně, ve které přichází po hádce s konšeli k Agnes a mluví o své moci a píššale „pevně“, ne „roztouženě a lichotně“. Tato drobná změna v průběhu celého scénáře vyvažuje Krysařův čin a dává pocítit, že občany neomámil proto, že by byl opojen svou mocí. Pravým důvodem jeho činu byla láska a velká bolest ze ztráty Agnes. Co posiluje negativní pól Krysařovy povahy, je jeho spojení s hadem a satanem, stejně jako je tomu v Burianově scénáři. Postavou, která je interpretována stejně Dykem, Burianem, i Henkem s Kočovou, je rybář Sepp Jörgen. Je to prostý muž, který když má zvolit mezi uspokojením vlastních potřeb a potřeb cizích, zvolí potřeby cizí.

¹³² SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 224–225.

¹³³ *Krysař* [rozhlásová dramatinizace], Československý rozhlas, dramatinizace Emil František Burian, rozhlasová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964, s. 24.

Inscenační řešení se, stejně jako dramaturgie, u Buriana a Henkeho liší. U postav Krysaře a Agnes Burian pracuje s romantickou rozkolísaností a střídáním chladných a vášnivých poloh. Krysař s vůdcovskými pokřiky však nepůsobí pevně, nýbrž dutě. Svůj klid nachází v panovačnosti a snaží se podmanit si své okolí. Agnes je rovněž vykreslena agresivněji. Burian ji vykresluje jako pyšnou a ironickou, chová se povýšeně. Postavu Seppa Jörgena interpretuje jak Burian, tak Henke stejným způsobem, jako prostého a statného muže. V interpretaci postav Krysaře a Agnes oba režiséři postupují rozdílně. Henkeho Krysař je mladistvý a přímý, z Burianovy panovačnosti si odnáší jen drobný odstín a působí tak jako rozporuplná postava. Agnes má také něco z Burianovy interpretace, můžeme to vidět v její lehké ironii, ale tato ironie rozhodně není tak výrazná, jako u Buriana. Nejvýrazněji ale Henke mění význam postav konšelů, kteří jsou v jeho inscenaci negativními postavami a Krysaře pouze zneužívají. U Buriana je jejich nechuť zaplatit Krysaři obhájená poctivostí města a upřímnou vírou občanů, kteří radní hájí.

Jednotlivé evokace prostoru se u Buriana projevují zejména ve scénografii. Pomocí diaprojekcí je schopen poeticky zachytit například výjev nočního náměstí s měsíčním svitem nebo siluetu hory Koppel s krajinou plnou jehličnanů. Zbytek scénické výpravy ale působí chladně a stroze. V rámci scény pracuje také se světlem a stínem, vyznívá tak hloubka prázdné scény působící jako labyrint ulic. Naproti tomu Henke nemá v rozhlasové inscenaci možnost pracovat s vizuální stránkou díla, ale nic to na barvitosti slovního popisu prostor neubírá. Naopak, vypravěčské repliky, jejichž funkcí je právě také evokovat prostorovou stránku Krysaře, barvitě a poeticky líčí jednotlivá prostředí. Henke je totiž v podstatě v nezměněné podobě přebírá z Dykovy literární předlohy.

Hudební partituru pro inscenaci složil sám Burian a pracuje s ní v průběhu téměř celé inscenace. To dokládá Bořivoj Srba, když inscenaci popisuje jako bezmála „hudebnědramatické“¹³⁴ dílo. Burian zkomponoval základní melodií s motivem zpěvu Krysařovy píšťaly, která je mámivá, ale také úderná a děsivá. Nevynechává ani Píseň o sedmihradské zemi či Krysařův popěvek. Funkce hudby je náladotvorná, Burian ji však využívá i ve scénách, kde je třeba překrýt ironii Dykova textu. Henke ve své inscenaci rovněž

¹³⁴ SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980, s. 225.

zachází s Burianovou hudbou, ale jediným rozdílem je, že cílem není překrytí ironie a ztvárnění Krysařova popěvku. Hudbu užívá jako s náladotvornou složku a také jako předěl mezi jednotlivými scénami. Některé promluvy postav uvozuje scénickou poznámkou „melodram“. Jím Henke myslí naprosté napojení přednesu herce na hudbu, které můžeme slyšet například v závěrečné scéně, v níž se Jörgen rozhoduje mezi svou touhou a pláčem dítěte. Režisér zvukovou složku inscenace potlačuje až na jedinou výjimku, a to vrzavý zvuk brány, která se za Krysařem zavírá. Je totiž pravděpodobně symbolem zavírající se nastražené pasti.¹³⁵ Ticho se v inscenaci projevuje minimálně, a to zejména jako podkres některých emočně závažných situací místo hudby.

Interpretace divadelní a rozhlasové inscenace se od sebe liší. V případě E. F. Buriana je dominantní protinacistické vyznění s kritikou romantismu a individualismu, do kterého se rovněž propisuje Burianovo osobní rozloučení se s tímto myšlenkovým směrem. Negativními postavami jsou pro něj Krysař a Agnes, jejichž pichlavá ironie z nich činí postavy na okraji čestné společnosti. V rozhlasové inscenaci se Henke přiklání místy k Dykovi, jindy zase k Burianovi. Dykově novele se blíží celkovou plynulostí a návazností scén, prací s vypravěčem, a tudíž kombinací monologu a dialogu, oscilací mezi nadějí a úzkostí, ale také akcentací negativních rysů postav konšelů, jež interpretuje jako ironické. Ani u Krysaře a Agnes ale Henke nepotlačuje jejich negativní vlastnosti, ty se však projevují v mnohem menší míře než v divadelní inscenaci. Z komparativní analýzy vidíme, že Josef Henke se u svého učitele opravdu inspiroval, a to zejména jeho „[...] metaforičností, rytmizací, důrazem na zvukovou kompozici a interpretační pravdivostí.“¹³⁶ Tyto postupy se následně staly základními rysy Henkeho režijní poetiky.

Inscenace E. F. Buriana i Josefa Henkeho čerpají ze stejné látky, jsou však specifickými autorskými přístupy odlišeny. Děje se tak v dramatinizacích obou režisérů, které shodně vycházejí z metody lyrické subjektivace, Burian jí však užívá proto, aby odsoudil romantismus a individualismus, Henke proto, aby zdůraznil nejednoznačnost postav a situací. V inscenačním řešení se poté ukazuje, že Henkeho výklad směřuje spíše k interpretaci

¹³⁵ *Krysař* [rozhlasová dramatinizace], Československý rozhlas, dramatinizace Emil František Burian, rozhlasová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964, s. 28.

¹³⁶ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Režisér syntetické kompozice (K divadelním režiiám Josefa Henkeho). In: *Theatralia*. 2021, roč. 24, č. 2, s. 143.

Dykově, tedy ke kritice vypočítavosti měšťanů, zatímco Burianovo vyznění inscenace má podobu specifické dobové aktualizace.

Závěr

Cílem této práce byla komparativní analýza divadelní a rozhlasové inscenace novely Viktora Dyka, *Krysař*. Obě inscenace provedli dva významní režiséři; Emil František Burian, který svou divadelní inscenaci režíroval v roce 1940, a rozhlasový režisér Josef Henke, jehož nastudování vzniklo v roce 1964. V komparativní analýze byl kladen důraz na režijní koncepci obou režisérů a svébytný způsob zpracování, s ohledem na specifika obou médií, ve kterých byl *Krysař* uveden. Součástí práce byla také analýza obou inscenací. Východiskem dramatisací se stala tzv. lyrická subjektivace, kterou obě inscenace specificky variují. Inscenace se od sebe liší právě způsobem nastudování, přičemž Burianova inscenace se zaměřuje na politickou aktualizaci, Henkeho zase na básnické kvality novely. Součástí práce byla analýza kompoziční a motivické struktury Dykovy novely, ale také reflexe politických názorů a postojů Viktora Dyka, bez jejichž znalostí by se další interpretace děl neobešla.

V teoretické kapitole jsem se věnovala lyrické subjektivaci, kterou na základě detailního studia režijní tvorby E. F. Buriana popsal Bořivoj Srba, ale také strukturalismu Jana Mukařovského. Za pomoci těchto dvou teorií jsem obě dramatisace a inscenace analyzovala. Ze strukturalismu jsem přebrala zejména vnímání díla jako znakové struktury, jejímž tvůrcem je režisér. Struktura znaků se dále dělí na jednotlivé složky, kdy každá má svůj vlastní význam. Strukturální teorii jsem v práci využila k analýze inscenačního řešení obou režisérů. Díky koncepci lyrické subjektivace jsem analyzovala přítomný autorský subjekt, který se projevoval jak na úrovni postav, tak celkové skladby scén, ale také na úrovni myšlenkového vyznění díla.

Pro analýzu divadelní a rozhlasové inscenace bylo potřeba porozumět samotné novele *Krysař*, ale také politickému životu Viktora Dyka. Dykovy politické postoje se v průběhu let proměnily. Z radikálního individualisty a politika prosazujícího národní rovnost se stal umírněný nacionalista, který se politickému programu snažil vtisknout romantickou hrdinnou povahu a vášň k revoltě. „Niterný přerod z bořítele na stavitele“¹³⁷ se odráží v jeho

¹³⁷ MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988, s. 152.

postavách Krysaře a Seppa Jörgena. Dykova novela pak vychází z pověsti o původu Sasů v Sedmíhradsku a rozhodně není jediným zpracováním tohoto motivu. Podstatná je i Dykova inspirace Goethovou baladou *Krysař*, zaměřující se na povahu samotné postavy. Goethe Krysaře interpretuje jako sebevědomého poutníka, jemuž žádná žena neodolá a který vše dělá s lehkostí. To jsou také základní vlastnosti Krysaře Viktora Dyka. Novela také splňuje některé aspekty lyrické subjektivace či jen aspekty, díky kterým je pro tuto metodu vhodnou volbou.

V drammatizaci a inscenaci z roku 1940 se Burian zaměřuje především na skrytou dialogičnost Dykovy novely a drammatizuje v podstatě celý text, dokonce i jeho monologické části. Pracuje také s Dykovými básněmi z *Válečné tetralogie* a vkládá je jako repliky hlavním postavám. Zvyšuje tak básnickou kvalitu drammatizace a poetizuje jednotlivé situace. S metodou lyrické subjektivace pracuje Burian pomocí velkého množství vedlejších postav, které různým způsobem komentují postavu Krysaře, jeho chování vůči radním Strummovi a Froschovi, ale komentují i situace, které se staly mimo dramatický děj. Burian komentáře vedlejších postav doplňuje zvýrazněním negativních romantických rysů Krysaře, který je postaven do opozice vůči spořádanému a slušnému městu a jeho obyvatelům. Tuto interpretaci prostorově doplňuje pomocí diaprojekcí zvýrazňujících náladu, ale také hudebně. V roce 1957 se v novém uvedení Dykovy novely zaměřuje na kritiku měšťáctví a kupeckého řádu.

Josef Henke ve své inscenaci zdůrazňuje právě onu kritiku chování obyvatel města Hameln. Na postavách Krysaře a Agnes ale prokazuje rozporuplnost jejich osobností, díky které nevyznívají jako kladné, ale ani jako záporné postavy. Naopak čistě negativní rysy přisuzuje postavám radních. Dále využívá kontrastu monologů a dialogů, které jsou pro Dykovu novelu typické a vzdaluje se tak Burianovi a jeho dialogizaci všech částí novely, včetně monologů. Ironii nepřekrývá hudbou, nechává ji naplno zaznít. Ani kolísání mezi nadějí a úzkostí však není potlačeno.

Komparací divadelní a rozhlasové inscenace jsem došla k závěru, že obě zpracování se liší v celkové interpretaci díla, avšak prostředky, jimiž se těchto interpretací dosahuje, se prolínají. Burianova inscenace se zaměřuje na politickou aktualizaci, Henkeho zase na básnivost Dykova textu. Obě interpretace ovšem vycházejí z pečlivého studia osobnosti a díla básníka a představují tak svébytné autorské výklady.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Krysař: jevištní báseň o dvou dílech [divadelní dramaturgie], divadlo D, dramaturgie a režie Emil František Burian, 1946.

Krysař: jevištní báseň o dvou dílech [divadelní dramaturgie], divadlo D, dramaturgie a režie Emil František Burian, 1957.

Krysař [rozhlásová dramaturgie], Československý rozhlas, dramaturgie Emil František Burian, rozhlásová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964.

Krysař [rozhlásová inscenace], Československý rozhlas, dramaturgie Emil František Burian, rozhlásová úprava Josef Henke a Zuzana Kočová, režie Josef Henke, 1964.

BURIAN, Emil František – HOLAN, Vladimír. *Program D 40* [divadelní program]. Premiéra 9. 1. 1940. Praha: D 40, 1940.

BURIAN, Emil František. *Krysař: jevištní báseň o dvou dílech* [zvukový záznam na CD]. [Úvodní scéna Burianovy inscenace z roku 1940, součást alba *Dějiny českého divadla*]. Praha: Supraphon, 1946.

Pozůstalost Josefa Henkeho (PJH). Centrum pro výzkum performativity, Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci.

Literatura

- ADAMOVÁ, Zuzana. Pověst o krysaři. In: *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 1, s. 63–71.
- BOJDA, Tomáš. *Rozhlasový režisér Josef Henke*. In: *Theatralia*. 2021, roč. 24, č. 1, s. 216–239.
- BOJDA, Tomáš. Za Rudolfem Matysem. In: *Panáček v říši mluveného slova*. 4. 9. 2023. Dostupné z: [Za Rudolfem Matysem | Panáček v říši mluveného slova \(panacek.com\)](https://panacek.com).
- BOKOVÁ, Marie. Dlouhý a ironický stín vržený Krysařem... In: *Týdeník Rozhlas*. 21. 8. 2006, č. 35/2006.
- BURIAN, Jan. *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*. Praha: Galén, 2012.
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987.
- DYK, Viktor. *Krysař*. Praha: Fortuna Libri, 2016.
- DYK, Viktor. *Válečná tetralogie*. Praha: Československý spisovatel, 1949.
- FOHLEROVÁ, Soňa. *Dykův Krysař a jeho dramaturgie*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- GILLAR, Jaroslav. *Miroslav Kouřil a scénografie D 34/D 41: studie divadelního prostoru*. Praha: Scénografický ústav, 1971.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Balady*. Praha: Garamond, 2019.
- HENKE, Josef. *Síla slova. O tak zvané sborové recitaci*. Praha: Mladá fronta, 1963.
- HILAR, Karel Hugo. *Odložené masky: 1907–1920*. Praha: Aventinum, 1925.
- HNILÍČKA, Přemysl. ... jde chlapec a zpívá si svou písničku. Josefu Henkemu k 10. výročí úmrtí. In: *Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2015*. Praha: SRT, 2016, s. 4-13.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu: čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008.

JUSTL, Vladimír (ed). *Ano, slyšet se navzájem*. Praha: Divadelní ústav, 1985.

KAUTMAN, František. *Naděje a úskali českého nacionalismu. Viktor Dyk v českém politickém životě*. Praha: Česká expedice, 1992.

KLADIVA, Jaroslav. *E. F. Burian*. Praha: Jazzová sekce, 1982.

KOPECKÝ, Jan. Krysař po letech sedmnácti. In: *Rudé právo*. 23. 2. 1957. Roč. 37, č. 54, s. 3.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Režisér syntetické kompozice (K divadelním režiiim Josefa Henkeho). In: *Theatralia*. 2021, roč. 24, č. 2, s. 143–159.

MED, Jaroslav. *Od skepse k naději: studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy: Trinitas, 2006.

MED, Jaroslav. *Viktor Dyk*. Praha: Melantrich, 1988.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl III.: Máchovské studie*. Praha: Svoboda, 1948.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. Praha: Svoboda, 1948.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie*. Brno: Host, 2007.

OPELÍK, Jiří. Dvě dykovské marginálie. In: *Česká literatura*. 1974, roč. 22, č. 1, s. 221–230.

– R –. Zástupové v rozhlase. In: *Divadelní noviny*. Roč. XII, č. 3, s. 2.

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1971.

SRBA, Bořivoj. *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.

SRBA, Bořivoj. *České divadlo: Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo: Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939-1945*. Praha: Panorama, 1988.

SRBA, Bořivoj. *Řeči světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004.

ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník – ročník třetí*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník – ročník čtvrtý*. Praha: Československý spisovatel, 1991.

ŠALDA, František Xaver. *Šaldův zápisník – ročník šestý*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

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

TRÄGER, Josef. Dykův Krysař v dramatisaci E. F. Buriana. In: *Lumír*. 1940, roč. 66, č. 4, s. 211–215.

VEDRAL, Jan a kol. *Vyvětráváme...Divadlo na Vinohradech za „normalizace“*. Praha: Pražská scéna, 2023.

ZAJÍČKOVÁ, Markéta. *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.

NÁZEV:

Krysař, komparace divadelní inscenace E. F. Buriana (1940) a rozhlasové inscenace v režii Josefa Henkeho (1964)

AUTOR:

Eliška Ferfecká

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce zkoumá v komparativní perspektivě dvě inscenace novely Viktora Dyky *Krysař*: divadelní inscenaci režiséra Emila Františka Buriana z jeho divadla D z roku 1940 a rozhlasovou inscenaci režiséra Josefa Henkeho z roku 1964. Práce obě inscenace analyzuje jak po stránce textové, tak po stránce inscenační. Všímá si zejména skutečnosti, že rozhlasová inscenace vychází ze stejné textové úpravy jako inscenace divadelní, tedy že Josef Henke spolu se Zuzanou Kočovou upravili dramaturgickou E. F. Buriana pro rozhlas. Práce kombinuje metodologii adaptační analýzy, založené na koncepci tzv. lyrické subjektivace, kterou v souvislosti s tvorbou E. F. Buriana formuloval teatrolog Bořivoj Srba, a analýzy strukturální, v níž se opírá o texty Jana Mukařovského i teze rozhlasové strukturální teorie. Samotným analýzám inscenací předchází textová analýza věnující se sémantické vrstevnatosti *Krysaře*, stejně jako kapitola mapující život a klíčové znaky literární poetiky Viktora Dyky. Závěrečná komparace dramaturgické, textové i režijní přípravy obou inscenací nabízí odpovědi na otázky po odlišnostech i příbuznostech obou inscenací, konstatuje uměleckou svébytnost obou realizací, a především jejich odlišné filozofické poselství.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Krysař, Emil František Burian, divadelní inscenace, Josef Henke, rozhlasová inscenace, Viktor Dyk, Bořivoj Srba, lyrická subjektivace

TITLE:

The Pied Piper, comparative case study of the play by E. F. Burian (1940) and the radioplay under the direction of Josef Henke (1964)

AUTHOR:

Eliška Ferfecká

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis examines two productions of Viktor Dyk's novel *The Pied Piper* in a comparative perspective: a theatre production directed by Emil František Burian at his Theatre D in 1940 and a radio production directed by Josef Henke in 1964. The thesis analyses both productions in terms of text and staging. In particular, it notes the fact that the radio production is based on the same textual adaptation as the theatre production. That is, Josef Henke and Zuzana Kočová adapted E. F. Burian's dramatisation for radio. The thesis combines the methodology of adaptation analysis, based on the concept of so-called lyrical subjectification, which was formulated by the theatre scholar Bořivoj Srba in connection with the work of E. F. Burian, and structural analysis, in which it relies on the texts of Jan Mukařovský and the theses of radio structural theory. The analyses of the productions themselves are preceded by a textual analysis dealing with the semantic layering of *The Pied Piper*, as well as a chapter mapping the life and key features of Viktor Dyk's literary poetics. The final comparison of the dramaturgical, textual and directorial preparation of both productions offers answers to questions about the differences and affinities of the two productions, notes the artistic uniqueness of both productions, and above all their different philosophical messages.

KEYWORDS:

The Pied Piper, Emil František Burian, theatre play, Josef Henke, radioplay, Viktor Dyk, Bořivoj Srba, lyrical subjectification