

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

**ZVUKOVÁ PODOBA ČESKÉ
ROZHLASOVÉ DETEKTIVKY
PO ROCE 1989**

Disertační práce

Mgr. Zuzana Řezníčková

Katedra divadelních a filmových studií
Teorie a dějiny literatury, divadla a filmu

Školitelka: doc. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2017

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracovala samostatně a veškeré použité zdroje jsem uvedla v příslušných poznámkách pod čarou a závěrečném přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci dne 12. září 2017

Zuzana Řezníčková

Poděkování

Děkuji především své školitelce doc. Andree Hanáčkové Ph.D. za velkou podporu a energii, kterou mému výzkumu věnovala. Jí a rovněž oborové radě Katedry divadelních a filmových studií vděčím také za řadu cenných metodologických rad a podnětných připomínek, které mou práci formovaly. Děkuji také kolegyni Janě Jedličkové a členům olomouckého studentského rádia UP AIR za soustavnou motivaci i inspiraci. V neposlední řadě patří můj velký vděk rodině, Tomáši Pejpkovi a přátelům za soustavnou podporu a udržování v realitě.

Olomouc, 2017

Zuzana Řezníčková

OBSAH

ÚVOD A METODOLOGIE	6
TEORETICKÁ VÝCHODISKA VÝZKUMU ROZHLASOVÉ DETEKTIVKY	19
Specifika žánru rozhlasové detektivky	19
Detektivní žánr v prostředí českého rozhlasu	26
Terminologie	35
Zvukové prostředky	36
Zvuk	39
Slovo, ticho, hudba	40
Imaginace: pátá dimenze rozhlasového díla	43
Teoretická východiska analýzy rozhlasové inscenace	46
Český a zahraniční přístup k analýze rozhlasové inscenace	47
Audionaratologie jako analytický přístup	52
Schéma analytického modelu	60
ANALYTICKÁ ČÁST	73
Studie v šarlatové	75
Boží trest	82
Paní Parchová má návštěvu	94
Není kouře bez ohýnku	102
Čmuchač se špatnou pověstí	110
Křivý prostor	116
Nemesis	122
Vrah je Zahradník	137
VÝVOJ ZVUKOVÉ PODOBY ČESKÉ ROZHLASOVÉ DETEKTIVKY OD ROKU 1989	143
ZÁVĚR	154

ABSTRAKT.....	159
ABSTRACT.....	160
LITERATURA A PRAMENY	161
PŘÍLOHA.....	169

ÚVOD A METODOLOGIE

„Kostra a struktura dobré detektivky jsou tak staré a dobře známé, že je skoro banální je popisovat. Policista, hloupý, ale milý, se sklony k přehnanému milosrdenství, prochází ulicí; a uprostřed svého běžného počínání objeví muže v bulharské uniformě zavražděného australským bumerangem v Bromptonově mlékařství. Zatímco osvobozuje všechny nejpodezřelejší postavy v příběhu, objevuje se houževnatý profesionál, z něhož se vyklube amatérský detektiv, kterému nic neunikne. Ten později v blízkosti mrtvoly objeví tkaničku a knoflík, francouzské noviny a zpáteční jízdenku na Hebridy; a tak neúprosně krok za krokem vystopuje zločin až k arcibiskupovi z Canterbury.“¹

Gilbert Keith Chesterton

Nesmlouvavý kritik a zároveň nadšený obránce detektivek, spisovatel, filozof a novinář Gilbert Keith Chesterton velmi přesně ironizuje základní charakteristiku žánru detektivky: její ustálené postupy, schémata, v některých případech až kliše. Díky nim se nadšení konzumenti příběhů o zločinu baví i rozčilují již celá desetiletí a velmi pravděpodobně ještě dlouho budou.

Žánrové potěšení plynoucí z každé komplikovaně vystavěné zápletky, honičky v městských ulicích i z každého grandiózního závěrečného odhalení pachatele se v jednotlivých médiích obohacují o další přidanou hodnotu: například vzhled a herecký výkon představitele (nezapomenutelný David Suchet jako Hercule Poirot ve známé britské televizní adaptaci) nebo naopak prostor pro detaily, hru s jazykem a vlastní představivost u literárních děl. Rozhlas se se svými dispozicemi jeví jako médium nanejvýš vhodné pro zprostředkovávání detektivních zápletek.

¹ “The bones and structure of a good detective story are so old and well known that it may seem banal to state them even in outline. A policeman, stupid but sweet-tempered, and always weakly erring on the side of mercy, walks along the street; and in the course of his ordinary business finds a man in Bulgarian uniform killed with an Australian boomerang in a Brompton milk-shop. Having set free all the most suspicious persons in the story, he then appeals to the bull-dog professional detective, who appeals to the hawk-like amateur detective. The latter finds near the corpse a boot-lace, a button-boot, a French newspaper, and a return ticket from the Hebrides; and so, relentlessly, link by link, brings the crime home to the Archbishop of Canterbury.”

The Detective [online]. Chesterton.Org [cit. 20. 6. 2017] Dostupné z:

<https://www.chesterton.org/category/discover-chesterton/chestertons-selected-works/the-detective/>.

Intimita, kterou poslech rozhlasového díla navozuje společně s dojmem přítomného dění tady a teď, dávají posluchači pocit přítomnosti autentickému ději.² Auditivní ztvárnění řešení záhady, jejího vyšetřování i celkové atmosféry příběhu vybízí k intenzivnímu prožitku a zapojení posluchačské imaginace. Právě toto působení společně s faktem, že žánr rozhlasové detektivky je v českém i zahraničním prostředí rozhlasových studií pouze velmi okrajově reflektovaným tématem, vedly k formování záměru této disertační práce.

Českou rozhlasovou detektivkou jsem se začala odborně zabývat před pěti lety v magisterské práci s názvem *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Disertační práce tak navazuje na některé historiografické a analytické poznatky prvního výzkumu. Zásadní otázkou ve stávající práci bylo uchopení této komplexní problematiky. Tím, že jde o relativně okrajový žánr rozhlasové produkce, nenacházíme v českém kontextu žádné historiografické, přehledové nebo analytické práce, které by problematiku reflektovaly. Stanovení alespoň hrubého odhadu počtu realizovaných titulů daného žánru, natož určení dramaturgických či inscenačních tendencí je proto velmi obtížné.

Původní zájem o specifičnost percepce při poslechu rozhlasových detektivek, jež spočívá ve vytvoření jedinečné atmosféry, zaujetí i vzbuzení pocitů napětí a překvapení, zformuloval zaměření tématu disertační práce. Tím se stala **zvuková podoba** rozhlasové inscenace detektivky, kterou vnímám jako určitého prostředníka mezi příběhem a posluchačem, prvkem výrazně ovlivňujícím recipientův prožitek.

Při poslechu desítek rozhlasových detektivek z různých časových období vzniklých v Českém (potažmo Československém) rozhlase jsem se zabírala otázkami, které se týkaly především **výběru literárních předloh** (neboť v naprosté většině případů jde o adaptace původních románů a povídek) a rozmanitých **způsobů jejich zpracování**. Zaujal mě fakt, že samotná rozhlasová detektivka zaznamenává určitý vývoj ve svých inscenačních postupech, a to bez ohledu na literární původ jednotlivých titulů. Výběr textových předloh se totiž nevyznačuje přílišnou pestrostí vzhledem k ohromujícímu celkovému množství detektivních příběhů a jejich autorů. Možnou příčinu této situace nacházíme v samotné genezi žánru.

² DYSON, F. The genealogy of the radio voice. In AUGAITIS, D. – LANDER, D. (eds.). *Radio Rethink: art, sound and transmission*. Vancouver: Walter Phillips Gallery, 1994, s. 179

Detektivka je žánrem, který se v literatuře rozvíjí a diferencuje od konce 18. století, ačkoliv jeho kořeny sahají ještě dále.³ K největšímu rozvoji došlo v prvních desetiletích 20. století, jež jsou označovány jako „zlatý věk detektivky“.⁴ Již v tomto období se povídky a romány spisovatelů jako Agatha Christie, Edgar Wallace, Dashiell Hammet a Raymond Chandler dočkaly značného ohlasu široké veřejnosti, a rovněž jsou dodnes adaptovány pro další média. Masová obliba tohoto oddechového čtení s sebou však dlouhá desetiletí nesla i nálepku brakové literatury plnou kliše, opakujících se postupů či překomplikovaných zápletek, čehož si byli vědomi také někteří z autorů.⁵

Snahy o **ustálení pravidel**, jejichž dodržení by mělo do jisté míry zaručovat kvalitu díla, se dotýkaly především hlavních dějových motivů, pravděpodobnosti a uvěřitelnosti děje. V neposlední řadě směřovaly také k budování vztahu mezi autorem (potažmo jeho dílem) a recipientem. Čtenáři se následně podle těchto pravidel, reprezentovaných tzv. desaterem pátera Knoxe, stávají rovnocennou součástí detektivního příběhu, jehož páteří je logická hádanka. V rámci toho nesmí autor zamlčovat žádné stopy či postavy, které jsou pro děj podstatné, a celkově by měl dát čtenáři možnost vyřešit záhadu dříve než detektiv.⁶ Zároveň je však žádoucí, aby k tomu nedošlo a čtenář byl při závěrečném rozuzlení překvapen a ohromen schopnostmi detektiva, jinak pro něj příběh ztrácí na zajímavosti.⁷

Tyto tendence vedly k vybrušování stylu a specifických motivů jak u jednotlivých autorů, tak u detektivního žánru obecně. Snaha o formulaci pravidel paradoxně neomezila tvořivost spisovatelů, naopak pro řadu z nich představovala určitá regulace možnost, jak se kreativně a neotřepe vyrovnat s některými často se opakujícími motivy zápletek a charakterů postav a s ustálenými narativními postupy.⁸

³ Podle Johna Scaggse lze určité rysy detektivního žánru vysledovat již v biblických či antických textech, které tematizují zločin a jeho následky. Dobrodružná či hororová literatura 18. století významnou měrou ovlivnila podobu struktury či budování atmosféry příběhů. Za nejvýznamnější mezník však lze považovat až institucionalizaci boje se zločinem, tedy vznikem policie. Srov. SCAGGS, John. *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005, s. 7–32.

⁴ Tato etapa eskalující v letech 1918–1945 je označována jako „golden age“, případně „classical“ – klasická. ROWLAND, Susan. *The „Classical“ Model of the Golden Age*. In RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee (eds.). *A companion to Crime Fiction*. Oxford: Blackwell, 2010, s. 117.

⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Železný, 1998, s. 54–60.

⁶ Tamtéž.

⁷ „When the reader feels confident that he understands the mystery before the detective, the story loses interest.“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. In CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1976, s. 4.

⁸ Srov. ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 59.

Z tohoto exkurzu do vývoje detektivního žánru, ale také z úvah nad jeho specifiky, můžeme vyvodit, **proč a čím pro nás může být detektivka zajímavá z teoretického hlediska**, a to i na poli jiného než literárního umění. Samotná **forma zpracování** je důležitější než její příběh a děj. Náměty a zápletky detektivek se do jisté míry neustále varíují, tudíž není až tak podstatné, o čem příběh vypráví, ale spíše jakým způsobem je recipientovi zprostředkován pomocí specifických nástrojů daného média. V případě rozhlasu jde o ryze auditivně modelované postupy, kterými inscenátoři vypráví příběh, charakterizují postavy a místa děje a budují atmosféru příběhu.

A právě zde nacházíme průsečík úvah o specifice detektivního žánru v rozhlase a o zvukových nástrojích, jež je pomáhají zobrazit. Místo dramaturgické otázky CO je inscenováno, se tak do popředí dostává problematika realizační a percepční, čili JAK je to inscenováno. Tzv. **zvuková podoba** rozhlasové inscenace detektivky, která zahrnuje vnitřní organizaci jednotlivých zvukových prostředků a vytvoření komplexního zvukového plánu podléhajícího určité interpretaci textu předlohy,⁹ se tak stala stěžejním bodem výzkumu.

Rozhlasové zpracování detektivního příběhu pojmám jako svébytný umělecký tvar, který není pouze zprostředkovatelem textové předlohy. Vlastními výrazovými prostředky je schopen evokovat audiovizuální obraz příběhu v myslí posluchače.¹⁰ Tyto nástroje mají různý charakter od verbálního, zvukového až po hudební, a v průběhu vývoje rozhlasové inscenace obecně se mění jejich využití a jejich pozice v celkové kompozici, což do značné míry ovlivňuje posluchačský zážitek.

Právě v období od roku 1989 do současnosti pozorujeme u detektivek vzniklých v Českém rozhlase postupnou proměnu ve způsobu nakládání se zvukovými prostředky, jež je ovlivněna dramaturgickými a inscenačními tendencemi. Vymezení tématu práce na zkoumání rozhlasových výrazových

⁹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987, s. 32.

¹⁰ Toto pojetí uplatňují na sféru rozhlasových inscenací obecně rovněž autoři dvou stěžejních publikací o teorii rozhlasu Jak Czech a Alena Štěrbová. Srov. ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, s. 10. a CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Cit. d., s. 7.

prostředků umožňuje provést **charakteristiku žánru rozhlasové detektivky** z hlediska jeho zvukové podoby. Zvolený časový úsek necelých třiceti let pak poskytuje prostor pro zhodnocení přínosu jednotlivých osobností, jež se tvorbě daného žánru věnovaly, i pro detailní analyzování klíčových titulů.

V této části výzkumu jsem stanula před problémem přesahujícím oblast vybraného žánru, který představuje **absence ustálených metod analýzy** rozhlasové inscenace. Hledání potřebného nástroje pro detailní zkoumání zvukové podoby rozhlasového díla, potažmo na jeho komponenty, které ztvárňují děj, postavy i časoprostor, se tedy stalo nedílnou součástí výzkumného procesu.

Ambicí této disertační práce je tedy prozkoumat vývoj žánru české rozhlasové detektivky po roce 1989 z hlediska proměn zvukové podoby jednotlivých děl v čase. Za tímto účelem bude na základě existujících přístupů vytvořen vlastní analytický model akcentující jednotlivé zvukové prostředky a jejich funkce v kontextu vybraného díla. Na následujících řádcích nastíním jednotlivé kroky, které povedou k vymezení a prozkoumání výzkumného pole, a popíšu metodiku a strukturu práce.

Nalezení a aplikace vhodných výzkumných metod komplikuje v oblasti (nejen české) rozhlasové teorie její poměrná mladost a nerozvinutost, z čehož plyne i řada terminologických a metodologických problémů.¹¹ Jistou oporu nalzáme především v zahraničních publikacích a v teoretických směrech a disciplínách jiných uměnověd: „*Studium médií a komunikace je interdisciplinární oblastí, v níž se střetává a prolíná množství perspektiv různých vědních oborů. (...) Z tohoto hlediska představují mediální studia vpravdě multiparadigmatické pole poznání, a to se výrazně projevuje také v různorodosti metod užívaných pro zkoumání mediální komunikace.*“¹² Předložená disertační práce tedy volí **kombinaci několika metod** a přístupů, jejichž dílčím výstupem je mimo jiné vlastní metoda analýzy rozhlasové inscenace.

¹¹ Martin Shingler poukazuje na problém nedostatečné reflexe auditivního umění, který je zřejmý především ve srovnání s jinými mladými uměnovědci jako jsou televizní či filmová studia: „*Radio has not been given anything like the academic or critical attention devoted to film or television, and to date a critical theory of radio is lacking.*“ Tato práce, jež shrnuje řadu přístupů a poznatků publikací o rozhlasovém umění by však měla doložit, že se tato situace postupně mění. Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Londýn: Arnold Publishers, 1998, s. xii.

¹² TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010, s. 10.

Výchozí bod práce představuje **hypotéza**, již jsem zformulovala na základě předchozího zkoumání dramaturgie a zvukové realizace děl žánru české rozhlasové detektivky:¹³ inscenační přístup ke zvukové podobě se u jednotlivých děl odlišuje, patrně je to především u detektivek vznikajících po roce 1989. Politicko-spoločenské, ale především dramaturgické změny, technologický pokrok i inscenační trendy v oblasti rozhlasové dramatické tvorby obecně se odrazily na postupných změnách v práci se zvukovými prostředky za účelem ztvárnění detektivních příběhů. Domnívám se tedy, že v období od roku 1989 do současnosti lze vysledovat určitou **vývojovou tendenci** týkající se zvukového zpracování, konkrétně vztahů mezi jednotlivými zvukovými prostředky, kterými jsou slovo, zvuk, hudba a ticho.

Za **stěžejní prostředek rozhlasového sdělení** je považováno slovo, které pomáhá zhmotňovat děj, postavy i jejich jednání a do jisté míry i prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Beze slova by rozhlasové vysílání postrádalo smysl, neboť představuje primární zdroj významů a sdělení.¹⁴ Další tři zvukové prostředky fungují v kompozici rozhlasového díla v návaznosti na něj, kdy mohou být součástí vyprávění, případně auditivně charakterizují prostředí, postavy a jejich jednání. Takto doplňují slovní sdělení a umožňují komplexní auditivní vyjádření: „*Slovo může být primárním kódem rozhlasového sdělení, nicméně nonverbální kódy jako je zvuk a hudba jsou nedílnou součástí média. V rozhlasovém díle evokují nálady, emoce, atmosféru a prostředí. Poskytují sdělení plnější a bohatší texturu. (...) Bez zvuku a hudby by dílo postrádalo hloubku a detail, takže by znělo sterilně, ploše a nereálně.*“¹⁵ Je tedy patrné, že všechny čtyři výrazové prostředky mají v rozhlasovém díle své místo a význam, ale důležitá je i jejich vzájemná kooperace.

Proměnu zvukové podoby české rozhlasové detektivky v daném období lze vysledovat především v oblasti využívání zvuku a hudby, ale také ticha. Jejich pozice ve zvukové kompozici jednotlivých děl se v posledních letech postupně posiluje.

¹³ Výstupy tohoto mapování tvoří jednu z částí mé diplomové práce s názvem *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*.

¹⁴ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 30.

¹⁵ „*Speech may be the primary code of radio but, nevertheless, non-verbal codes such as noise and music, are still integral to the medium. They evoke radio's moods, emotions, atmospheres and environments. They provide a fuller picture and a richer texture. (...) Without noises and music radio would lack depth and detail, making it seem sterile, flat and unrealistic.*“ Tamtéž, s. 51.

Časté a inovativní nakládání s těmito třemi prostředky vede k většímu rozvoji dispozic média a jeho specifického účinku na posluchače.

Vrstvení těchto zvukových prvků nesoucích informace o dějových změnách nebo charakteru časoprostoru a postav dává vzniknout sémantické konstrukci v mysli posluchače.¹⁶ Konkrétní podoba tohoto konstruktů závisí na posluchačské imaginaci a možnosti si na základě dostupných informací skládat děj dle vlastní představivosti a individuálních zkušeností.¹⁷ Tuto schopnost individuálního a jedinečného vjemu a mimořádné stimulace posluchačské imaginace pokládám za výjimečné rozhlasové specifikum,¹⁸ které ovlivňuje rovněž obecné charakteristiky žánru detektivky.

Proměny zvukové podoby u inscenací ve sledovaném období lze charakterizovat jako tendenci inscenátorů postupně upouštět od důsledného přenášení textů předloh do rozhlasové podoby pomocí hereckého ztvárnění a inklinovat k formě komplexního auditivního prožitku, jež především nonverbálními formami apeluje na imaginaci posluchače. **Cílem disertační práce je ověřit platnost této výchozí hypotézy, doložit ji na příkladech konkrétních inscenací a charakterizovat tak vývoj zvukové podoby daného žánru ve stanoveném období.** Cesta k naplnění tohoto cíle má povahu teoretické práce kombinující postupy přehledové a analytické statě.

Segmentace textu zrcadlí jednotlivé kroky výzkumu, jež bylo nutno pro dosažení stanoveného cíle učinit. Teoretická východiska výzkumu zahrnují žánrové, terminologické a metodologické vymezení výzkumného pole. Stanovené pojmy a metodu analýzy následně vztáhnou na vybraný vzorek inscenací ze sledovaného období, na jejichž příkladu budu zkoumat vývoj zvukové podoby žánru.

¹⁶ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 72.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸Richard Hand srovnává dramatický účinek rozhlasu s dalšími uměleckými druhy a rovněž vyzdvihuje schopnost zapojení posluchačské imaginace: „*Silnou stránkou divadla je podívání; televize a film přináší realismus; síla psaného slova spočívá v jeho intimním vztahu se čtenářem. Rádio také vykazuje určitou dovednost v těchto aspektech, ale jeho opravdová síla tkví v jeho schopnosti proniknout do mysli, kde uvolňuje tu nejsilnější dramatickou zbraň ze všech: představivost posluchače.*“

„*Each medium brings its own particular strength to the dramatic form. Theatre's strength is spectacle; television and film bring realism; the written word's strength is the intimacy of the relationship with the reader. Radio, too, can declare some aptitude in these, but its real strength is an ability to infiltrate the mind, to unleash the most powerful dramatic weapon of all: the imagination of the listener.*“
HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Londýn: Bloomsbury, 2011, s. 33.

Podkapitola vymezující výzkumné pole z hlediska žánru nejprve definuje rozhlasovou detektivku a typická **schémata a postupy žánru**, jež se rovněž uplatňují ve zvukové podobě inscenací. Z nedostatku odpovídající literatury bude nutné přihlédnout k poznatkům literární vědy. Interdisciplinární pojetí problematiky detektivního žánru umožní nejprve definovat schémata a postupy žánru obecně. Jejich auditivní ztvárnění na ploše rozhlasových inscenací následně vyhodnotím z hlediska **adaptačního přístupu**. Iva Šulajová, která sumarizuje poznatky o adaptační problematice v divadelní a částečně také ve filmové vědě, poukazuje především na změnu znakových systémů, k níž v procesu adaptace dochází.¹⁹ U jednotlivých žánrových schémat tedy nastíním i jejich proměnu v auditivním prostředí.

Pro definici žánrových specifík vycházím ze studie Johna Caweltiho *The Formula of Classical Detective Story*, která přehledně shrnuje konvencionalizované postupy detektivky týkající se tématu, narativní struktury i výběru postav a prostředí.²⁰ Doplnující informace lze rovněž nalézt v obsáhlé publikaci *A Companion to Crime Fiction*, která se podrobně zabývá jednotlivými vývojovými etapami detektivního žánru a jejich postupů. Ani jeden z těchto zdrojů nereflektuje současnou situaci na poli detektivky, kterou reprezentují především díla skandinávských autorů. To však vzhledem k převažující dramaturgii Českého rozhlasu není velkým handicapem: ve výběru textových předloh figurují převážně detektivky autorů konce 19. a první poloviny 20. století, jak dosvědčí i následující oddíly práce.

Druhá část žánrového vymezení přibližuje pozici žánru rozhlasové detektivky v prostředí Českého (Československého) rozhlasu se zaměřením na období po roce 1989 do současnosti. Zohledněny budou především **dramaturgické tendence** i dílčí poznatky o práci se zvukovou kompozicí jednotlivých děl. Tato část výzkumu je výsledkem heuristické práce především s digitalizovanou databází dramatické tvorby Českého rozhlasu, která mi byla poskytnuta dramaturgem Hynkem Pekárkem.

¹⁹ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 170.

²⁰ „The formula of the classical detective story can be described as a conventional way of defining and developing a particular kind of situation, a pattern of action or development of this situation, a certain group of characters and the relations between them, and a setting or type of setting appropriate to the characters and action.“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 1.

Doplňkové informace čerpám z historiografické publikace Evy Ješutové *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Ta zasazuje rozhlasovou slovesnou tvorbu do kontextu společensko-politických změn, které se zároveň podepsaly také na institucionálních a tvůrčích poměrech v Českém rozhlase. Samotné slovesné tvorbě je zde ovšem věnován pouze malý prostor. Záběr této publikace končí na začátku nultých let, a nechává tak dalších přibližně patnáct let nezmapovaných.

Tyto mezery do jisté míry zaplňuje publikace Evy Schulzové *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*, jejíž dramaturgicky zaměřené analýzy umožňují sledovat určité inscenační tendence v průběhu tohoto období až do roku 2014. Jelikož však z celkové produkce rozhlasových detektivek představuje původní rozhlasová tvorba poměrně zanedbatelné číslo, je publikace zdrojem pouze dílčích poznatků. Tato situace pouze dokládá fakt, jak málo zmapovaný je žánr rozhlasové detektivky v českém prostředí.

Webová stránka *Panáček v říši mluveného slova* představuje rovněž databázi základních informací o vzniku jednotlivých děl i jejich dobových reflexí. Stěžejním pramenem výzkumu jsou však samotné záznamy inscenací, jejichž soupis za sledované období 1989–2017 čítá kolem stovky položek.

Z důvodů kapacitních i metodologických rezignuje tato práce na výzkum detektivní tvorby v oblasti jiných auditivních forem, než je rozhlasová inscenace. Detektivní žánr zde reprezentují také rozhlasová četba či četba na pokračování, a v neposlední řadě široký trh detektivních audioknih, jenž je na produkcích Českého rozhlasu nezávislý. Z dramaturgického hlediska představují především **audioknihy** významný přínos žánru, neboť celkově poskytují prostor pro větší množství děl různých autorů. Dokladem toho je například hojná produkce subžánru tzv. severských detektivek, jehož díla mezi novými audioknihami pravidelně nacházíme. Český rozhlas z této rozsáhlé literární odnože zatím produkoval pouze jedinou adaptaci románu norského autora Jo Nesbøa.²¹

²¹ I tato realizace navíc vznikla spoluprací tří subjektů: Českého rozhlasu, dceřinné společnosti Radioservis a vydavatelství OneHotBook, kteří participovali na koupi autorských práv a na realizačních nákladech. Srov. NÁDVONÍKOVÁ, Anna. *Auditivní dramaturgie literárních děl v komerčních vydavatelstvích mimo Český rozhlas*. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Olomouc: 2017, s. 38.

Výhodou audioknih (potažmo také četby či četby na pokračování) je větší časová dotace, která umožňuje dílo zvukově zpracovat v jeho celé, anebo alespoň většinové šíři. Interpretační rovina takového díla spočívá pouze ve výběru a výkonu interpreta (barvitosti a emocionalitě jeho hlasu)²² či interpretů, případně v ojedinělých a krátkých zvukových či hudebních předělech. V tomto ohledu jsou audioknihy nesrovnatelné s rozhlasovými inscenacemi, které zapojují všechny čtyři zvukové prostředky, jejich funkce propojují a pracují s nimi v narativní struktuře mnohem složitěji za pomoci zkracování, substitucí, eliminací či elips.²³ Z tohoto důvodu tedy formát audioknih neodpovídá zaměření práce a není možné jej společně s rozhlasovými inscenacemi zahrnout do výzkumu zvukové podoby současné české rozhlasové detektivky.

Žánrové i formátové vymezení umožní vztáhnout žánrová specifika detektivky na složitou konstrukci rozhlasové inscenace. Komponenty této struktury, které představují zvukové výrazové prostředky rozhlasového díla, bude tedy nutné následně pojmenovat a definovat. Komparací a částečnou syntézou několika především zahraničních terminologických konceptů bude ustanoven **jednotný pojmový aparát**, s nímž bude možné pracovat i v následujících částech práce.

Terminologické vymezení shrnuje poznatky o problematice výrazových prostředků rozhlasové inscenace, jak je reflektována v české i zahraniční literatuře a vyznačuje tak stěžejní výzkumné prvky této práce: **slovo, zvuk, hudbu a ticho** v kompozici rozhlasové inscenace. Tyto aspekty ještě doplňuje **posluchačská imaginace**, která účinek čtyř zvukových prostředků propojuje.²⁴ Z kapacitních důvodů je tento pátý prvek rozhlasového díla v mém výzkumu pojímán spíše okrajově a vždy v kontextu konkrétní inscenace, neboť by znemožňoval dodržení fokusu výzkumu. Samotný přístup k problematice posluchačské percepce je totiž poměrně širokým, a ne zcela zmapovaným tématem, jež by vydalo na samostatnou odbornou publikaci. Význam daných pojmů doložím teoretickými a terminologickými definicemi, s jejichž pomocí odůvodním volbu konkrétních termínů.

²² MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů rozhlasové slovesné tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 8.

²³ ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue*. 2004, roč. XV, č. 4, s. 47.

²⁴ Srov. ESSLIN, M. The Mind as Stage. *Theatre Quarterly*. 1971, roč. 1, č. 3, s. 5.

Poslední součástí vymezení výzkumného pole zahrnuje konstituování metody analýzy rozhlasové inscenace zaměřené na jednotlivé výrazové prostředky. V příslušné podkapitole nejdříve přiblížím a vyhodnotím dostupné přístupy k této problematice. V českém kontextu se lze opřít především o publikace Aleny Štěrbové *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* a Jana Czecha *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Jejich přístup je však zaměřen převážně na téma adaptace a režijní a herecké interpretace textu. Oba autoři se tak ve svých reflexích zabývají primárně výrazovým prostředkem slova. Pojetí, definice a způsoby analyzování všech čtyř prostředků jsou tak záležitostí především zahraničních textů. Analytickou metodu, s jejíž pomocí bude zkoumána zvuková podoba vybraných inscenací tak představuje kompilace několika přístupů vybraných autorů především cizojazyčné literatury, jež podrobně přiblížím v příslušné podkapitole práce.

Hlavními východisky k analýze rozhlasové inscenace z hlediska zvukové podoby a jejích prostředků tvoří **strukturalistický a naratologický přístup**. Strukturalistické pojetí akcentuje existenci určité kompoziční výstavby – struktury, jež zahrnuje **uspořádání jednotlivých samostatných celků**.²⁵ Aplikací obecných strukturalistických tezí Jiřího Veltruského nebo Jana Mukařovského lze nahlédnout konkrétní zvukové prostředky inscenace jako individuální prvky struktury a zároveň jejich vzájemné spolupůsobení a kooperaci v celku díla. V souladu s přístupem Jana Mukařovského jsem si rovněž vědoma **dynamického charakteru vztahů mezi prvky struktury**, kdy se jednotlivé složky nadřazují jedna druhé. Tím vzniká určitá hierarchie, tedy vzájemná podřazenost a nadřazenost složek, za současného zachování vnitřní jednoty díla.²⁶ Této charakteristice odpovídá rovněž struktura zvukové podoby inscenace, kdy jednotlivé složky – zvukové prostředky – v závislosti na inscenačních a dramaturgických tendencích mění svou pozici a míru uplatnění.

Především zahraniční publikace *The Radio Drama Handbook, On Air. Methods and Meaning of Radio* a *Radio Drama. Theory and Practice* uplatňují strukturalistický přístup především za účelem **klasifikace jednotlivých prostředků** dle jejich funkcí v kompozici inscenace. Rovněž na četných příkladech představují významy, jež se s jejich využitím pojí. Publikace tak nabízí vítané rozšíření terminologické základny o dílčí pojmy, jimiž je možno působení jednotlivých

²⁵ GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999, s. 31.

²⁶ Tamtéž, s. 25-26.

prostředků detailněji popsat. Interdisciplinární přístup umožňuje rovněž integrovat termíny audiovizuální produkce, které přehledně shrnuje Ivo Bláha ve své publikaci *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Pojmy týkající se analýzy stříhové skladby nebo komponování jednotlivých scén umožňují blíže zkoumat zvukové prostředky ve vzájemném vztahu a popsat jejich vzájemnou kooperaci v kompozici inscenace.

Naratologický přístup představuje možnost, jak nahlížet tyto prostředky nejen jako prvky struktury, ale rovněž jako nástroje vyprávění a mnohovýznamového sdělení. Stěžejním metodologickým konceptem se pro tuto práci nakonec stala tzv. **audionaratologie**, jež akcentuje význam zvukových prvků ve vyprávění. Tento poměrně nový přístup k výzkumu auditivní produkce vychází z post-klasické naratologie²⁷ a je reprezentován především studii teoretičky Elke Huwiler *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis* a *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Audionaratologie se zabývá nejen funkcí čtyř stěžejních zvukových prostředků, ale rovněž prvků jako je stříh, mixování nebo postupné zesilování/zeslabování zvuku v příběhu díla a umožňuje tak analyzovat veškeré akustické vlastnosti rozhlasové inscenace.²⁸

Audionaratologie se vyznačuje interdisciplinarnitou spočívající v integrování některých filmologických konceptů. Pro označení složek vyprávění užívá rozlišení na **příběh** a **diskurs** v pojetí Seymoura Chatmana. Aplikujeme-li tyto termíny na problematiku zvukové podoby rozhlasové inscenace, představují zvukové prvky diskurzivní prostředky, jimiž je zobrazován sled událostí zahrnujících jednání postav i prostředí příběhu.²⁹

Stěžejní oddíl disertační práce představuje analytická část, v níž aplikuji stanovené pojmy a analytické metody na vzorek osmi vybraných inscenací

²⁷ Srov. MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm. In MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel (eds.). *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlín: Walter de Gruyter GmbH, 2016, s. 8.

²⁸ „The article seeks to emphasize that music, noises and voices and also technical features like electroacoustical manipulation or mixing, can be, and often are, used as tools to signify story elements and therefore should be analysed accordingly.“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*. 2005, roč. 1, č. 3, s. 45.

²⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 18.

detektivek, které reprezentují díla daného žánru vzniklá ve sledovaném období. Analytický oddíl práce uplatňuje nejdříve **metodu analýzy**, kdy dojde k „*rozkladu jevu na jednotlivé prvky, jejich hodnocení a výběr*“ na základě stanovené metody a následně **metodu syntézy** coby „*řazení jednotlivých prvků, jejich významové zpřesnění a skladbu v ucelený obraz*“.³⁰ Výsledkem každé jednotlivé analýzy bude vyhodnocení podílu jednotlivých zvukových prostředků ve výsledné kompozici díla s přihlédnutím k auditivnímu formování typických znaků detektivního žánru. Zvukové záznamy výzkumného vzorku osmi inscenací jsem zařadila rovněž na přiložený CD nosič.

V závěrečné fázi práce pak komparuji výsledky dílčích analýz. Jejich syntézou získáme představu o změnách a vývoji na poli zvukové podoby žánru i jednotlivých zvukových prostředků a bude tak možné charakterizovat českou rozhlasovou detektivku ve sledovaném období z hlediska jejího zvukového zpracování.

Reflexe specifického žánru jako je rozhlasová detektivka otvírá množství možných badatelských okruhů spjatých s tímto žánrem a zároveň poukazuje na možnosti obohacení teorie i terminologie pomalu se rozvíjejících radio studies³¹ o poznatky dalších mimooborových věd. Pro kontext českého teoretického uvažování je rovněž obohacující náhled do zahraniční literatury tematizující specifika rozhlasu a jeho účinku za posluchače bez nutné svázanosti s literárními či divadelními základy. Zaměřením výzkumu na zvukovou podobu a její prostředky v rozhlasové inscenaci na ploše detektivního žánru tato práce akcentuje svébytnou podobu rozhlasového artefaktu, která spočívá nejen ve formě vyjádření, ale také v jedinečném vizuálně-prožitkovém účinku.

³⁰ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 6.

³¹ Jako „radio studies“ označuje Martin Shingler ve své publikaci *On Air. Methods and Meaning of Radio* z roku 1998 širší pojetí teoretického, analytického a „akademického“ přístupu k rozhlasu. Zároveň dodává, že vývoj tohoto oboru je velmi zpožděný, a tudíž i málo vyvinutý. (Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. xii–xii.) Od doby vydání Shinglerovy publikace můžeme jistě pozorovat v tomto ohledu nápadný vývoj, ale ani současný stav není ideální. Přes větší četnost teoretických příspěvků týkajících se rozhlasu například stále chybí ucelenější metody analýzy rozhlasových děl, a to jak v českém, tak i zahraničním kontextu, jak mimo jiné dokládám na následujících stranách.

TEORETICKÁ VÝCHODISKA VÝZKUMU ROZHLASOVÉ DETEKTIVKY

Následující oddíl disertační práce slouží k postupnému **vymezení výzkumného pole**, stanovení hlavních kritérií výzkumu jednotlivých rozhlasových inscenací detektivek a nastínění kontextu tvorby sledovaného období. Žánrové vymezení zpřesní základní charakteristiky inscenace rozhlasové detektivky jako tvaru podléhajícího určitým ustáleným postupům. Podkapitola dále nastíní problematiku dramaturgie ve vztahu k vzniku děl daného žánru ve sledovaném období.

Terminologické vymezení definuje čtyři stěžejní kritéria analýzy zvukové podoby rozhlasové inscenace. Ty budou následně zakomponovány do vlastního analytického schématu rozhlasové inscenace.

Specifika žánru rozhlasové detektivky

„Zločin symbolizuje nejen porušení zákona, ale také narušení přirozeného řádu společnosti. Jde o něco mimořádného, co musí být vyřešeno, aby byla obnovena harmonie té okouzující scény u hořícího krbu.“³²

Dříve než se začneme zabývat zvukovou podobou rozhlasové detektivky, je nutno si definovat, co vše vlastně zahrnuje zvukové ztvárnění detektivního příběhu. **Jaké aspekty a která žánrová specifika musí rozhlasové médium brát v úvahu?** Jak se s nimi vypořádává s využitím svých výrazových prostředků?

Při zkoumání detektivního žánru je nutno vycházet primárně z literární teorie, neboť adekvátní publikace o samotném žánru rozhlasové detektivky zřejmě neexistuje. Stěžejní zdroje výchozích informací proto představují teoreticko-historické práce *The Formula of Classical Detective Story* Johna Caweltiho a

³² „The crime symbolizes not only an infraction of the law but a disruption of the normal order of society. It is something extraordinary that must be solved in order to restore the harmonious mood of that charming scene by the blazing fireplace.“ Srov. CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 2.

A Companion to Crime Fiction, jejichž poznatky vztáhnou i na adaptační problematiku v pojetí Ivy Šulajové.

Obecná **definice detektivního žánru** představuje poměrně problematickou záležitost. V průběhu let se totiž jeho podoba vyvíjela a řada jeho aspektů doznala podstatných změn, díky kterým není jednoduché jednoznačně určit, co do tohoto žánru spadá a co již ne. Přesto lze pozorovat určité **tematické, formální a kompozičními znaky**, jež jsou společné všem jeho zástupcům. S těmito žánrovými konvencemi se setkáváme u naprosté většiny detektivek, jen nakládání s nimi se liší s ohledem na jednotlivá média (tedy zda se jedná o literární, filmové, divadelní, televizní či rozhlasové dílo) a jejich výrazové prostředky. Při realizaci je pak záležitostí inscenátorů a především dramaturga, aby tyto skladebné mechanismy žánru vedl v patrnosti.³³

Výchozí premisou výzkumu detektivního žánru je konstatování, že: „*současná podoba teorie žánru pracuje především s diachronním přístupem: věnuje se podchycení vývojových etap žánru a sleduje změny formálních a tematických prvků typických pro žánr v čase.*“³⁴ Musíme si tedy být vědomi neustálého, byť nijak překotného, vývoje tohoto žánru v čase, čemuž odpovídá i jeho problematičtější definice a stanovení ustálených rysů. Tomu konvenuje také pojetí žánru v rozhlasové tvorbě, kde tento pojem označuje určitou skupinu tematických a kompozičních znaků.³⁵

Obecně lze říci, že „*detektivní žánr je součástí skupiny žánrů tematizujících zločin*“³⁶ (tzv. crime fiction). Avšak ne všechny příběhy obsahující nějaký typ zločinu lze k detektivnímu žánru přiřadit a zároveň řada zločinů není v tomto žánru obvykle reflektována.³⁷ Díla se různí také mírou pozornosti, která je samotnému zločinu věnována, a s tím se pojící závěrečné odhalení a potrestání pachatele.

Dělením literatury o zločinu podle typů zločinu a způsobu jeho odhalení se věnuje Tzvetan Todorov, který ji rozlišuje na tři typy: detektivku, kriminální thriller

³³ MOTAL, Jan. *Základní problémy dramaturgie*. In MOTAL, Jan a kol. *Nové trendy v médiích II. Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 61.

³⁴ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012, s. 7.

³⁵ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů rozhlasové slovesné tvorby*. Cit. d., s. 32.

³⁶ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Cit. d., s. 7.

³⁷ RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Oxford: Blackwell, 2010, s. 21.

a román s napětím (zvaným také jako detektivka drsné školy – hard-boiled mode).³⁸ Klasická detektivka se častokrát zaměřuje především na okolnosti spáchaného zločinu, na motivace pachatele a akcentuje řešení zločinu coby intelektuální hádanky. Oproti tomu další dva typy mnohem více řeší samotný zločin, jeho etické a mravní dopady a často také společensko-politický kontext prostředí, jež dohání lidi k páčání takových činů.³⁹

V kontextu tvorby Českého rozhlasu představuje žánr rozhlasové detektivky převážně adaptace literárních detektivek, které auditivní formou pojímají příběhy, v jejichž centru stojí vyšetřování zločinu. Při zkoumání jednotlivých žánrových specifíků si musíme být vědomi nutného přizpůsobení původních struktur novému dílu, což s sebou nese především **přeměnu vyjadřovacích prostředků**⁴⁰ – zde z literárních (tedy textových) na auditivní (tvořené slovem, zvukem, hudbou a tichem).

Žánrová specifika, tedy ustálené postupy a motivy, jež jednotliví autoři variují, představují důležitý aspekt ve vnímání jednotlivých děl. Na straně recipientů vzniká řada očekávání týkajících se zápletky, typů postav nebo uspořádání narativu, jež do určité míry musí být naplněna. Adaptace klasických detektivních příběhů se díky těmto očekáváním často stávají spíše tzv. **přenosem původního literárního díla**.⁴¹

Bez ohledu na to, zda jde o adaptaci či zpracování původně rozhlasového díla, považují rozhlasovou inscenaci detektivky vždy za specifické a jedinečné přetvoření předlohy,⁴² jež se vyjadřuje vlastními prostředky média. Transformace do jiného znakového systému však nemusí nutně znamenat „*proměnu hodnotícího stanoviska*

³⁸ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000, s. 109.

³⁹ Typickým příkladem jsou kromě děl americké drsné školy zastoupené autory Raymondem Chandlerem a Dashiellem Hammetem také moderní severské krimi romány, v nichž zločin bývá vyústěním některého ze společenských problémů (přistěhovalectví, drogy, diskriminace, týrání dětí). Srov. AGGER, Gunhild. *Approaches to Scandinavian Crime Fiction* [online]. Crime Fiction and Crime Journalism in Scandinavia [cit. 20. 7. 2017]. Dostupné z: http://www.krimiforsk.aau.dk/uk/awpaper/Agger_ApproachesToScandinavianCrimeFiction.w15.pdf.

⁴⁰ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Cit. d., s. 163.

⁴¹ André Bazin dokonce vnímá jako primární roli rozhlasu vzhledem k posluchačům reprodukování a přenos informací: „*Radio (...) is first and foremost a means of reproduction and transmission.*“ BAZIN, André. *Adaptation, or the Cinema as Digest*. In NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, s. 21.

⁴² HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 34.

původního autora předlohy, tedy změnu ideově-tematickou“,⁴³ což dokládá mimo jiné existence typických žánrových rysů detektivky.

Postupy, které tvoří společné rysy detektivních příběhů, označuje John Cawelti ve své studii *The Formula of the Classical Detective Story* jako „konvencionalizované způsoby jak ustavit a rozvíjet určitý druh situace nebo situací, model děje nebo jeho vývoje, dále určitou skupinu postav a vztahů mezi nimi a uspořádání nebo typy uspořádání odpovídající postavám a ději.“⁴⁴ V jednotlivých dílech dochází k nejrůznějším obměnám těchto aspektů, ale vše by mělo směřovat k zodpovězení základních otázek detektivního příběhu: kdo?, jak? a proč?⁴⁵ spáchal zločin (či se ho chystá spáchat).

Hlavní kritéria, kterými se detektivní žánr odlišuje od jiných, se tedy vyskytují především v těchto oblastech:

- Dějový motiv: je nutno, aby se v příběhu uskutečnil zločin, anebo zde byla alespoň jeho hrozba
- Způsob vyprávění: situace jsou řazeny tak, aby se děj průběžně vracel k předcházejícím událostem a aby závěr obsahoval rozuzlení příběhu
- Postavy: zpravidla se setkáváme s ustálenými typy postav, které mají specifickou roli v příběhu, čemuž podléhá i jejich jednání
- Prostředí: místa, kde se odehrávají dílčí situace vyšetřování⁴⁶
- Hra s recipientem: cílem detektivky je zajistit recipientovo aktivní zapojení, to znamená, že dotyčný „přijme pravidla hry a spolu s detektivem se také snaží záhadu vyřešit.“ Tento efekt bývá u recipienta doprovázen pocity napětí, překvapení, případně i strachu.⁴⁷

⁴³ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. Cit. d., s. 163.

⁴⁴ „The formula of the classical detective story can be described as a conventional way of defining and developing a particular kind of situation or situations, a pattern of action or development of this situation, a certain group of characters and the relations between them, and a setting or type of setting appropriate to the characters and action.“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 1.

⁴⁵ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Cit. d., s. 19.

⁴⁶ V dílech detektivního žánru obecně se často opakovaně vyskytují podobná místa děje (jako je například venkovské sídlo v detektivkách 1. poloviny 20. století), která do jisté míry také předurčují děj, či umožňují některé dějové zvraty. V rozhlasových detektivkách se však setkáváme s určitým podceňováním prostorových dispozic příběhu a dialogy jsou tak často zasazovány do nedefinovatelných nebo zvukově neztvárněných prostředí. K této tematice se na následujících stranách ještě vrátíme.

⁴⁷ Srov. CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 3–4.

Daný soubor žánrových znaků prochází v procesu adaptování z literárního díla do rozhlasové podoby **transformací** za pomoci akustických prostředků a současného zachování dějové struktury.⁴⁸ V souladu s přístupem Ivy Šulajové můžeme rozlišit dva typy znaků, které buď zůstávají v procesu transformace konstantní, nebo jsou naopak proměnlivé.⁴⁹ Za konstantní prvky lze z uvedených žánrových specifíků považovat především dějový motiv a do jisté míry také organizaci narativu. Postavy a prostředí jsou naopak plně modifikovány možnostmi akustického média, kdy může docházet až ke kompletní re-definici a vytvoření zcela nového pohledu.⁵⁰ Na příkladech jednotlivých inscenací v analytické části ukážu, jakým způsobem dochází k auditivnímu budování jednotlivých žánrových specifíků.

Podívejme se nyní stručně na každý z uvedených aspektů schématu detektivního příběhu. Zločin a jeho odhalení, důvod jeho spáchání i postavy pochatele a oběti představují stěžejní dějový motiv detektivky. Rovněž je důležité, aby se zločin v počátku jevil jako zdánlivě nevyřešitelný.⁵¹ Se zločinem je úzce spjat děj jako takový i jeho uspořádání do procesu tzv. **vyšetřování**. Jak upozorňuje Cawelti, zločin a jeho oběť tvoří rámec děje, ale nemohou odvádět pozornost od detektiva a jeho vyšetřování.⁵²

Klíčové je tedy u detektivky schéma vyprávění, které dokumentuje proces od počátečního nevyřešeného zločinu až k rozřešení této záhady.⁵³ Za hlavní princip se považuje postupné odhalování jednotlivých souvislostí až k závěrečnému propojení do celistvého obrazu. Proces vyšetřování slouží jako prostředník mezi vnímatelem příběhu a příběhem zločinu.⁵⁴ Recipient si tvoří obraz děje, postav i prostředí podle toho, jak jsou mu informace předkládány. Úkolem narativu je tedy zprostředkovat pre-historii času příběhu⁵⁵ tak, aby byla vyřešena zločinná událost a skutečnosti, které vedly k jejímu vzniku. Dílčí fáze celého procesu vyšetřování představují podle

⁴⁸ V rozhlasové detektivce – alespoň v českém kontextu) představuje původní dílo a jeho autor nezanedbatelný faktor, který zabírá větším zásahem do původního textu. Výjimku tvoří inscenace *Nemesis*, ale zde hrála důležitou roli také nutnost krácení obsáhlého románu.

⁴⁹ ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. Cit. d., s. 170.

⁵⁰ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Cit. d., s. 44.

⁵¹ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 3.

⁵² „*The crime must be a major one with the potential for complex ramifications, but the victim cannot really be mourned or the possible complexities of the situation allow to draw out attention away from the detective and his investigation.*“ Tamtéž, s. 1.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Cit. d., s. 104.

⁵⁵ RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Cit. d., s. 3.

Caweltiho například seznámení se s detektivem a jeho schopnostmi, získávání jednotlivých stop či objasnění řešení. Tyto fáze se mohou v jednotlivých dílech různě prolínat či přeskakovat v závislosti na organizaci diskurzu, avšak klíčovým elementem zůstává postava detektiva.⁵⁶

V rozhlasovém zpracování mohou být narativní postupy ztvárněny za pomoci všech zvukových prostředků, i když dominantním zůstává slovo. Rozlišujeme, zda je příběh vyprávěn čistě verbálně, či se nám informace o dění dostává i skrze zvuk a hudbu. Sledujeme, zda má vyprávění v inscenaci monologickou podobu, v rámci níž bývá vypravěčem jedna z postav (často detektivův pomocník), anebo se narativ realizuje skrze rozhovory a aktivní jednání postav.

Respektování narativního schématu detektivky se projevuje v rozhlasovém zpracování i v rovině členění do jednotlivých sekvencí a scén, které jsou oddělovány hudbou, zvukem nebo tichem. Touto cestou mohou tvůrci stupňovat napětí a postupně odhalovat informace tak, aby posluchač zůstal příběhem zaujat a byl překvapen při závěrečném rozuzlení. Obecně lze říci, že kompozice vyprávění detektivního příběhu podléhá snaze předložit recipientovi určitý sled událostí s co možná největším dramatickým účinkem.⁵⁷ Právě v tomto ohledu skýtá rozhlas velké množství možností, jež se realizují pomocí všech zvukových prostředků, jejich prolínáním, mísením i oddělováním.

Od děje i jeho vyprávění se odvíjí také **typy postav** a způsoby jejich vykreslení, jež jsou v detektivním žánru často schematické. Jejich působení nezřídka spočívá ve funkci nositelů informací potenciálně se vztahujících ke spáchanému zločinu (žárlivá manželka, zadlužený syn apod.).

V klasické detektivce nacházíme zpravidla následující čtyři typy postav: oběť, pachatel, detektiv a postavy, které jsou zločinem ohroženy, ale nejsou schopné jej řešit.⁵⁸ Všechny typy postav jsou pro vývoj vyšetřování důležité, přesto ale za stěžejní považujeme detektiva a zločince. Mezi nimi je zpravidla natažena osa příběhu, k níž se vztahují okolnosti děje, motivace a jednání postav.

⁵⁶ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 1.

⁵⁷ CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 253.

⁵⁸ „*The classical detective story required four main roles: (a) the victim; (b) the criminal; (c) the detective; and (d) those threatened by the crime but incapable of solving it.*“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 5.

V rozhlasovém zpracování se jednání postav transformuje do složitého systému slovního a hlasového projevu. Psaná řeč textu předlohy je modifikována do verbalizované podoby a zároveň obohacena o další komunikační systém – hlasový projev herce.⁵⁹ Pomocí znaků jako jsou barva, melodie, intonace či tempo hlasu herce se tvoří výsledná podoba postavy.

Specificky rozhlasovým postupem je pak využití zvukové či hudební symboliky pro stručnou, a přece výstižnou charakterizaci postav. Zvuk nebo melodie se stává indikátorem přítomnosti dané postavy nebo její konkrétní činnosti. Příkladem mohou být dvě série adaptací v režii Jiřího Horčičky: v příbězích Sherlocka Holmese uvádí jednotlivé díly pronikavý zvuk houslí, v případech komisaře Maigreta zahajuje detektiv každou část zapálením a krátkým „zabafáním“ ze své oblíbené dýmky.⁶⁰

Prostředí je místo, prostor, kde se dění odehrává. Ať už jde o detektivův byt, městskou ulici, či místnost, kde byla nalezena mrtvola, je toto prostředí nějakým způsobem izolováno od okolního světa⁶¹ a zvláště vykresleno. V rozhlasovém díle jsou prostředí i čas budovány zvukovými prostředky, kterými je znázorněna povaha prostoru, jeho dispozice i pohyb postav v něm. Prostor se tak stává „*absolutní sémantickou konstrukcí, která může (ale nemusí) vznikat a vrstvit se v posluchačově vědomí z narůstajících informací.*“⁶² Tato jedinečná organizace prostoru v čase posluchačského vnímání je pokládána za specificky rozhlasovou vlastnost.⁶³

V některých inscenacích není samotnému prostředí věnována prakticky žádná pozornost, jinde se využívá pouze jednoduchých zvuků či hudebních motivů, které ilustrují povahu prostředí (například kavárna, nádraží apod.), ale slouží pouze jako podkres verbálnímu projevu postav, a v některých případech dokonce hraje vykreslení prostředí v dané scéně zásadní dějotvornou roli, jak demonstrují v analýzách především současných detektivek. Shodně s Caweltem ale můžeme

⁵⁹ SCHMEDES, Götzs. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002, s. 71.

⁶⁰ ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Diplomová práce. Filozofická fakulta. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 43.

⁶¹ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 6.

⁶² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 72.

⁶³ Srov. VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003, s. 178.

prostředí v rozhlasové detektivce označit za důležitý rámeček, který ohraničuje a zasazuje děj a tvoří zázemí typům situací i postav, jež se v něm objevují.⁶⁴

Posledním specifickým detektivního žánru, jež je navíc úzce provázáno s předchozími čtyřmi, jsou **emoce**, které dílo vzbuzuje ve svém recipientovi. Vztah mezi dílem (potažmo tvůrci) a jeho vnímatelem lze označit za jistý druh hry, kdy autoři usilují o vzbuzení napětí a zvědavosti. Cílem je především recipientovo aktivní zapojení do vnímání příběhu. Klíčový element v rozhlasovém ztvárnění představuje imaginace posluchače, která je na základě auditivních vjemů schopná (a ochotná) vytvářet vizuální obrazy.⁶⁵ Mentální procesy spjaté s poslechem a vizualizací slyšeného mohou u řady posluchačů vyvolat velmi intenzivní prožitek a emoce jako jsou napětí, zvědavost či překvapení. Ty umocní jejich dojem z vnímání napínavého příběhu i fikčního světa, do kterého je zasazen.

Proměny v pojmání žánrových specifíků pomocí výrazových prostředků rozhlasu mají rovněž vliv na vývoj zvukové podoby rozhlasové detektivky. Další faktory představují dramaturgické tendence, které se v průběhu let proměňují. V následující podkapitole tedy nastíním charakter detektivní literární a dramatizované tvorby v rozhlasovém zpracování v průběhu několika desetiletí vývoje žánru. Důraz bude kladen především na období po roce 1989, kterým se tato práce zabývá detailněji.

Detektivní žánr v prostředí českého rozhlasu

Historiografickým mapováním rozhlasové detektivky se v českém ani zahraničním kontextu nikdo soustavně nevěnuje. V magisterské práci *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích* jsem stanovila určité vývojové tendence v historii žánru v českém kontextu, avšak důkladnější zpracování by vyžadovalo dalekosáhlejší heuristickou činnost, jež není předmětem ani této práce. Výzkum komplikuje značná roztříštěnost pramenných

⁶⁴ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 7.

⁶⁵ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 78.

materiálů. Nejprínosnějším podkladem se pro můj výzkum staly záznamy dramaturgů Českého rozhlasu o vysílání dramatické tvorby. Obsáhlá tabulka, kterou mi poskytl dramaturg Hynek Pekárek, obsahuje přes tři tisíce záznamů, z nichž jsem vygererovala údaje o dílech detektivního žánru. Na základě seznámení se s desítkami děl tohoto žánru vzniklých od počátku rozhlasu do současnosti lze vysledovat postavení detektivky v kontextu českého vysílání, jak doložím na několika příkladech.

V zahraničí se **silná pozice rozhlasové detektivky** začala budovat již v počátcích existence média. Především na amerických stanicích již v první polovině 20. století vznikala řada detektivních sérií, které se těšily velké oblibě. Často šlo o přibližně hodinové adaptace víceméně brakových povídek publikovaných například v magazínu *Detective Story*.⁶⁶ Kromě děl oblíbených literárních autorů měli posluchači díky těmto sériím možnost slyšet i slavné herecké představitele rolí slavných detektivů, tak jak je znali z divadla či filmu.⁶⁷ Typickým poznávacím znakem byly úvodní znělky doprovázené slovem vypravěče, které sugestivním, často velmi teatrálním způsobem, navozovalo tajemnou a strašidelnou atmosféru.

Nejznámějšího zástupce rozhlasové detektivní tvorby těchto let představuje série *Suspence*, která se od čtyřicátých let na stanici CBS Radio vysílala téměř dvě desetiletí. O vznik jednotlivých povídek se zasadili nejlepší detektivní autoři své doby jako například Cornell Woolrich, John Dickson Carr či Agatha Christie.⁶⁸ Jednou z řady významných osobností, jež se na pořadu podílela, byl také režisér Alfred Hitchcock, který dokonce natočil jeden z prvních dílů *Suspence* *The Lodger*.⁶⁹ I tato série využívala průvodního slova a identifikační znělky, díky které je dodnes světově známá.

⁶⁶ RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Cit.d., s. 69.

⁶⁷ Tamtéž, s. 70.

⁶⁸ Jeden z nejúspěšnějších dílů celé série *Sorry, wrong number* napsala spisovatelka Lucille Fletcher, která jako hlavní narativní princip chytře využila čistě auditivní vjem telefonických rozhovorů a dílo tak předurčila rozhlasovému zpracování. Tento příběh o ženě, která náhodou v telefonu vyslechne plán chladnokrevné vraždy, byl v českém překladu adaptován také pro Český rozhlas. Srov. ŘEZNIČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Cit. d., s. 40.

⁶⁹ *Things Mysterious* [online]. Radio Days [citováno 5. 1. 2017]. Dostupné z: <http://www.otr.com/Mystery.html>.

Takto silnou pozici si detektivka v českém rozhlase ani vzdáleně nemohla vydobýt. Jedním z důvodů je jistě podstatně menší tradice v českém literárním kontextu. Jak vyplývá ze záznamů Českého rozhlasu, inscenace detektivek jsou z větší části adaptacemi zahraničních literárních předloh. Z českých autorů, jejichž detektivní příběhy byly v rozhlase realizovány, patří k nejznámějším Emil Vachek, Květa Legátová, případně Hana Prošková a Josef Škvorecký.⁷⁰ Zcela ojediněle se pak objevují původní české rozhlasové detektivky, jež reprezentují například inscenace *Poslední představení v L.*⁷¹ a *Z divokého východu*⁷² Jiřího Hubičky. Z větší části se však objevují adaptace detektivek Agathy Christie, Arthura Conana Doylea, Raymonda Chandlera a podobně.

Postavení detektivky bylo také v průběhu celého 20. století téměř soustavně ovlivňováno politicko-společenskou situací v zemi, především v období komunistického režimu v letech 1948-1989. V souladu s estetickými pravidly socialistického realismu postavení detektivky oscillovalo mezi statusem obecně schvalované četby přes naprostý zákaz vydávání na konci čtyřicátých let, až po novou formu tzv. **socialistické detektivky**, jež měla především propagační a výchovný účel. Hlavními postavami zde povětšinou byli neomylní příslušníci Veřejné bezpečnosti, kteří pátrali po nebezpečných nepřátelích státu, neboť vyšetřovatelská činnost byla vztažena převážně na soudobou politicko-společenskou situaci.

Tento subžánr figuroval v literatuře, rozhlase i televizi prakticky od konce padesátých až do konce osmdesátých let.⁷³ Příkladem v rozhlasovém prostředí může být inscenace *Vrah je náš starý známý*⁷⁴ z roku 1964, jejímž autorem je Oldřich Železný, scénárista seriálu *Třicet případů majora Zemana*.⁷⁵ Dobové socialistické

⁷⁰ ŘEZNIČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Cit. d., s. 41–47.

⁷¹ HUBIČKA, Jiří. *Poslední představení v L.* [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1999, režie Milan Schejbal.

⁷² HUBIČKA, Jiří. *Z divokého východu*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2011, režie Petr Mančal.

⁷³ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 111.

⁷⁴ ŽELEZNÝ, Oldřich. *Vrah je náš starý známý*. [Rozhlasová inscenace]. České Budějovice: Československý rozhlas, 1964, režie: Otakar Bílek.

⁷⁵ HNILÍČKA, Přemysl. *Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XLVII* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 8. 1. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/87469-panackuv-pruvodce-rozhlasovou-hrou-xlvi-%E2%80%93-hrdina-je-nas-stary-znamy.html>.

realie se objevují i v původních rozhlasových detektivkách Květy Legátové *Červená náušnice*⁷⁶ a *Vražda v lomu*⁷⁷ z konce šedesátých let.

Rozhlasovou tvorbu v období socialismu, a především tu normalizační, celkově charakterizuje častější uvádění literárních **děl české provenience**,⁷⁸ jejichž příklady v oblasti detektivky mohou být inscenace *Tajemství planet*⁷⁹ podle povídky Hany Proškové nebo *Dobré srdce kasaře Berga*⁸⁰ podle prvorepublikové detektivky Miroslava Vlka. Nejvíce se však do historie žánru v tomto období zapsala série adaptací francouzských detektivek s komisařem Maigretem. Ta v režii Jiřího Horčíčky postupně vznikala od sedmdesátých do začátku devadesátých let⁸¹ a vyznačuje se především hereckým výkonem Rudolfa Hrušínského v titulní roli. Jiří Horčíčka je rovněž jediným režisérem, jenž se v předrevolučním období díky této sérii zabýval detektivním žánrem soustavněji.

Jak vyplývá ze záznamů Českého rozhlasu, porevoluční období představuje do jisté míry **zlom v inscenační reflexi detektivního žánru**, a to jak na poli dramaturgie, tak i režie. Díky postupně narůstající rozmanitosti autorů literárních předloh, stejně jako množství režisérů zabývajících se detektivní tvorbou, vznikl v průběhu osmdesátých let dobrý základ pro expanzi detektivky na rozhlasových vlnách v začátku let devadesátých. Za jeden z impulzů lze považovat změnu politicko-spoločenského situace, jež se promítla i do umělecké tvorby.

Po listopadových událostech roku 1989 se média – včetně rozhlasu – vymanila z područí komunistické ideologie. Následující rok 1990 byl naplněn řadou změn týkajících se rozhlasového vysílání: zánikem cenzurního orgánu, masivními personálními změnami zahrnujícími odchod řady vedoucích pracovníků i návrat

⁷⁶ LEGÁTOVÁ, Květa. *Červená náušnice*. [Rozhlasová inscenace]. Brno: Československý rozhlas, 1967, režie Jiří Valchař.

⁷⁷ LEGÁTOVÁ, Květa. *Vražda v lomu*. [Rozhlasová inscenace]. Brno: Československý rozhlas, 1970, režie Jiří Valchař.

⁷⁸ JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 371.

⁷⁹ PROŠKOVÁ, Hana. *Tajemství planet*. [Rozhlasová inscenace]. Plzeň: Československý rozhlas, 1987, režie M. Buriánek.

⁸⁰ VLK, Miroslav. *Dobré srdce kasaře Berga*. [Rozhlasová inscenace]. Hradec Králové: Československý rozhlas, 1989, režie Pavel Krejčí.

⁸¹ Tvůrci během vzniku jednotlivých děl čelili nepříznivé situaci vzhledem k tomu, že Rudolfovi Hrušínskému bylo z politických důvodů zakázáno pracovat v rozhlase. Protože režisér Horčíčka trval na jeho obsazení do hlavní role, rozhodl se pro riskantní krok a rozpracoval hned několik děl série naráz tak, aby se v natáčení muselo pokračovat: „Každou z těch sedmi her jsem načal a dovedl tak daleko, aby pro rozhlas nepokračování v natáčení byla finanční ztráta.“ Srov. VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 66.

některých dříve zakázaných tvůrců, a především postupnou demonopolizací rozhlasového a televizního vysílání.⁸²

S rozpadem Československa o dva roky později zaniká i Československý rozhlas, 1. ledna 1993 oficiálně vzniká **samostatný Český rozhlas**. Dochází k reorganizaci okruhů vysílání, vzniku nových stanic a zániku některých starých. V souvislosti s dynamickým rozvojem soukromého rozhlasového vysílání nastává pokles posluchačů,⁸³ čemuž v určité podobě čelí Český rozhlas dodnes.

Jedna z oblastí, v níž si veřejnoprávní rozhlas dosud drží svou suverenitu, je právě umělecká tvorba a to jak fikční, tak nonfikční, ačkoliv právě události bouřlivých devadesátých let nepředstavovaly ideální základ rozvoje v této oblasti: „*Devadesátá léta byla pro rozhlasovou slovesnost charakteristická především dvěma jevy: 1) do rozhlasu se vrátila tvorba zakázaných autorů a 2) kvůli finanční situaci rozhlasu byla výrazně omezena výroba slovesných uměleckých pořadů.*“⁸⁴ Kromě toho několikrát proběhla reorganizace odpovědných redakcí. Stanicí, která primárně zodpovídá za vznik a uvádění slovesné tvorby, se stala Vltava, do jejíhož vysílacího schématu jsou však přijímány také kvalitní inscenace natočené pod hlavičkou Dvojky nebo regionálních stanic.⁸⁵

Vedoucími redaktory, kteří zodpovídali za to, které texty budou nastudovány a uvedeny na stanici Vltava, byli postupně Miroslav Stuchl (1990–1993), Oldřich Knitl (1993–1995), Jana Paterová (1995–2005), Martin Velíšek (2005–2011) a Hynek Pekárek (2011–2014).⁸⁶ V současnosti pracuje jako vedoucí Tvůrčí skupiny Drama a literatura Kateřina Rathouská.⁸⁷

Eva Schulzová však upozorňuje na to, že změny vedoucího dramaturga nepředstavovaly výrazné mezníky a pokud došlo k nějaké změně, často s ní přišel jiný dramaturg než ten, který v dané době redakci vedl. Zároveň však „*vedoucí dramaturgové zodpovídali i za personální obsazení redakce, a tím nepřímou i za počiny jiných dramaturgů.*“⁸⁸

⁸² JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Cit. d., s. 397–399.

⁸³ Tamtéž, s. 397.

⁸⁴ „*Například v roce 1994 došlo při srovnání s rokem 1993 ke snížení prvovýroby rozhlasových her o plnou třetinu. Finanční situace rozhlasu veřejné služby a ekonomické tlaky vedly k výraznému snížení počtu zaměstnanců jednotlivých redakcí, které se zabývaly slovesností.*“ Tamtéž, s. 451.

⁸⁵ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: JAMU, 2004, s. 25.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ *Kateřina Rathouská* [online]. Tvůrčí skupina Drama a literatura. Český rozhlas [cit. 26. 7. 2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/lide/cv_drama/_osoba/605.

⁸⁸ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Cit. d., s. 25.

Z hlediska žánru rozhlasové detektivky jsou stěžejní především dramaturgové Jana Paterová, Hynek Pekárek, Jiří Hubička a Josef Hlavnička. Rovněž Martin Velíšek a Kateřina Rathouská, kteří dosud v Českém rozhlasu působí, se podíleli na realizaci několika děl tohoto žánru. Vzhledem k tomu, že jde až na dvě výjimky o osobnosti, jež zastávaly či zastávají pozici vedoucího dramaturga, lze předpokládat, že detektivka nebyla v dramaturgických plánech sledovaného období opomíjeným žánrem. Na druhou stranu prakticky žádný z dramaturgů mu nevěnoval soustavnější a důkladnější pozornost, což usuzuji zejména z malé rozmanitosti, co se týče výběru autorů textových předloh. Většina těchto tvůrců se držela několika osobností detektivní literatury, jejichž díla adaptovala pro rozhlas povětšinou stále s jedním režisérem. Na druhou stranu takto vzniklo několik ucelených cyklů rozhlasových detektivek, jež později mohly vycházet na CD nosičích v dceřiném vydavatelství Radioservis.⁸⁹

Faktografické informace o vzniku jednotlivých inscenací detektivek opět čerpám především z databáze poskytnuté dramaturgem Hynekem Pekárkem. Na základě těchto materiálů jsem zjistila, že ve sledovaném období vzniklo v Českém/Československém rozhlasu kolem stovky titulů, jež umožňují získat představu o dramaturgických tendencích žánru. Na základě poslechu této sumy záznamů inscenací lze rovněž rámcově stanovit určité inscenační tendence. Mým cílem je tedy nyní objasnit **tvůrčí kontext**, v jehož rámci se práce bude pohybovat, a z něhož vyjímám osm inscenací pro bližší zkoumání v analytické části práce.

Na základě dramaturgických záznamů Českého rozhlasu lze konstatovat, že v devadesátých letech se v produkci Českého/Československého rozhlasu konstantně drží poměrně vysoká četnost rozhlasových detektivek, která však po roce 2000 postupně polevuje. Na druhou stranu můžeme pozorovat narůstající snahu inscenovat tato díla už ne pouze jako auditivní verzi textu předlohy, ale jako svébytná rozhlasová díla s novými významy vytvořenými pomocí všech čtyř zvukových prostředků.

Období devadesátých let je v žánru české rozhlasové detektivky ovlivněno pronikáním dosud nerefléktované zahraniční detektivní literatury (například

⁸⁹ Z informací dohledatelných na webu Radiotéka.cz se jedná například o sérii *Slavné případy Sherlocka Holmese* nebo *4x komisař Maigret*. Vydány byly i sólově inscenace detektivek autorů jako jsou Agatha Christie, Emil Vachek, Jiří Hubička, Petr Hudský apod.

americké produkce) na český trh. Vliv této situace se v rozhlase projevil především navýšením produkce rozhlasových inscenací tohoto žánru a **pestřejší dramaturgii** oproti předcházejícím létům. Dále v tomto období do rozhlasové detektivní tvorby začínají významně vstupovat také **režiséři oblastních rozhlasových stanic** (např. Plzeň či Ostrava), kteří se častěji pouští do inscenování detektivek od méně známých autorů, čímž také přispívají k rozvoji žánru v prostředí Českého rozhlasu. Oproti dřívějším letům rovněž dochází k častějšímu **inscenování sériových** (např. *Slavné případy Sherlocka Holmese, Příběhy z pera Edgara Wallace*) a **seriálových tvarů** (např. *Zpěv v ráhnovi, Záhada pro blázný, Nemesis, Otčina*)⁹⁰, čímž inscenátoři dostávají větší prostor pro rozvinutí a zvukové propracování příběhu nebo tvorby jednoho autora. Rok 1990 lze tedy vnímat jako jeden z významnějších mezníků na poli české rozhlasové detektivky, který přinesl dramaturgickou pestrost a přitáhl k tomuto žánru více autorů.

Devadesátá léta z dramaturgického hlediska charakterizují adaptace tvorby klasických detektivních autorů jako jsou Arthur Conan Doyle, Georges Simenon, Gilbert Keith Chesterton a Agatha Christie. Především dramaturg Hynek Pekárek se zasloužil o realizaci řady detektivek tohoto období, z nichž vynikají adaptace případů komisaře Maigreta v režii Jiřího Horčíčky a Sherlocka Holmese režiséra Josefa Červinky. Z hlediska narativní kompozice stojí za zmínku rovněž Horčíčkovy inscenace případů Sherlocka Holmese, v nichž je postava Watsona využita jako vypravěč navazující komunikaci s posluchačem.⁹¹ Patrné je to například v úvodní části detektivky *Strakatý pás*,⁹² kdy se Watson na posluchače přímo obrací.⁹³

Dramaturg Josef Hlavnička participoval na uvedení několika detektivních příběhů Agathy Christie a Gilberta Keith Chestertona, ale zároveň umožnil realizaci tří netradičních detektivních povídek méně známého autora Henryho Slezara. Za povšimnutí stojí také několikadílné detektivky *Zpěv v ráhnovi*⁹⁴ autorky Ngaio

⁹⁰ Zdroj: databáze Českého rozhlasu.

⁹¹ RUT, Přemysl. *Pro rozhlas /i proti němu/*. 1. vyd. Praha: Brkola & NAMU, 2010, s. 163.

⁹² DOYLE, Arthur Conan. *Strakatý pás*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Ultravox, 1993, režie: Jiří Horčíčka.

⁹³ Postava oslovuje posluchače slovy: „Poznáváte ho? Ano, je to on, můj přítel. Právě takový, jak jste si ho vždy představovali. Takto podomácku oblečen do svého vyrudlého županu čeká ve svém bytě v Baker Street na nový případ. Ano, nemýlíte se, je to on, první velký detektiv světové literatury Sherlock Holmes.“ Tamtéž, čas: 0:05–0:05.

⁹⁴ MARSHOVÁ, Ngaio. *Zpěv v ráhnovi*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Vlado Rusko.

Marshové a *Záhada pro blázny*⁹⁵ Patricka Quentina, obě v režii Vlada Ruska. Tyto inscenace staví na vytvoření poutavé atmosféry příběhu, jež se odehrává v uzavřeném prostoru za účasti omezeného množství postav – v prvním případě jde o zaoceánskou loď, ve druhém o uzavřené oddělení psychiatrické léčebny. Stěžejní prostředek představuje herecká interpretace textu, jež je doplněna hudbou a tichem, což dodává inscenaci komorní ráz. Typicky pro devadesátá léta se zde však objevuje rezignace režisérů na detailnější vykreslení prostředí zvukem či za pomoci důsledného využívání stereofonie, jež označuje hloubku prostoru a rozmístění postav v něm.⁹⁶

Dramaturgický výběr sestávající převážně z klasických detektivních povídek ovlivnil také realizační rovinu. Společným rysem detektivek devadesátých let se tak stala výrazná akcentace původního textu předlohy. Kvůli ní jsou ostatní zvukové prostředky v kompozicích inscenací spíše upozaděny. Dominantní se tak stává vyprávění prostřednictvím slova, čemuž povětšinou odpovídá také snaha obsazovat velké herecké osobnosti. K vykreslení převážně typizovaných postav jsou pak využívány divadelně laděné herecké prostředky zahrnující velká gesta, časté změny intonací a podobně. Budování atmosféry a napětí je v tomto období rovněž záležitostí převážně hereckého projevu, který doplňuje práce s tichem či hudbou.

Ve výsledném vzorku osmi inscenací, jež následně podrobím analýze, reprezentují tvorbu období devadesátých let následující detektivky: *Studie v šarlatové* (1989) Arthura Conana Doylea, *Boží trest* (1993) Gilberta Keitha Chestertona, *Paní Parchová má návštěvu* (1994) Henryho Slezara a *Není kouře bez ohýnku* (1996) Agathy Christie.

Po roce 2000 nastává v oblasti české rozhlasové detektivky znatelné snížení počtu inscenací, ale také množství autorů předloh. Nultým a začátkům desátých let dominovaly žánru opět převážně adaptace klasických autorů detektivek, jako jsou Arthur Conan Doyle, Raymond Chandler a Edgar Wallace. Pod dramaturgickým dohledem Jany Paterové a Martina Velíška vznikaly inscenace zaměřené převážně na **herecký projev**.⁹⁷ Jana Paterová ve spolupráci s režiséry Vlado Ruskem nebo

⁹⁵ QUENTIN, Patrick. *Záhada pro blázny*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1997, režie: Vlado Rusko.

⁹⁶ „Die Technik der Stereophonie erlaubt die Aufteilung von Informationen auf unterschiedliche Positionen im akustischen Raum.“ SCHMEDEŠ, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 89.

⁹⁷ Tomu odpovídalo také angažování hereckých osobností, jako jsou Viktor Preiss, Ivan Trojan, Otakar Brousek nebo Václav Postránecký.

Markétou Jahodovou realizovala nejdříve pětidílnou sérii adaptací „gangsterských“ povídek Raymonda Chandlera a posléze Edgara Wallace, opět o pěti dílech. U obou se již projevuje o něco častější práce se zvukem, tichem, a především hudbou pro vykreslení prostředí a atmosféry příběhu. Například pro adaptace Chandlerových povídek žánru „americké drsné školy“ je typické využití jazzové hudby charakteristické pro období dvacátých a třicátých let 20. století,⁹⁸ v němž se příběhy odehrávají, jak představím v analýze inscenace *Čmucha se špatnou pověstí* (2002). Českou detektivní tvorbu v období nultých let bude v analytické části reprezentovat detektivka Hany Proškové *Křivý prostor*,⁹⁹ jejíž inscenace v režii Markéty Jahodové se vyznačuje významotvorným nakládáním s tichem a zvukem.

Za bezesporu nejvýznamější událost desátých let 21. století lze považovat šestidílnou adaptaci norského románu Jo Nesbøa *Nemesis*,¹⁰⁰ která tvoří **zásadní mezník ve vývoji žánru** české rozhlasové detektivky nejen z inscenačního, ale také z dramaturgického hlediska. Oproti většině dosavadní tvorby přináší *Nemesis* příběh zasazený do současného městského prostředí, v němž jsou vyšetřovateli zločinu policisté. Důraz na autentické vyznění prostředí, ale také na dynamický a nepopisný způsob vyprávění umožnil inscenačnímu týmu v čele s režisérem Alešem Vrzákem využití všech zvukových prostředků. Eva Schulzová v tomto kontextu zmiňuje pojem „nový sound“, jež zastřešuje využití moderní hudby a elektroakustických prvků, rychlých střihů i pohybu v narativní struktuře a převážně civilní herectví.¹⁰¹

Inscenační záměr pracující s bohatou zvukovou rovinou, využitím zvuku, hudby i ticha pro vyprávění příběhu i pro budování atmosféry a napětí se po *Nemesis* objevuje rovněž u detektivek natočených v následujících letech: *Vrah je Zahradník*,¹⁰² *Záhadné bodnutí*¹⁰³ a *Otčina*.¹⁰⁴ Těmto inscenačním změnám se budu

⁹⁸ Využití jazzové hudby pokiruje nejen dobové kulturní realie, ale především adaptační tradici děl americké drsné školy, která se prosadila především ve filmovém zobrazení jako tzv. film noir. Podrobněji se této problematice budu věnovat v samotné analýze. Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2012, s. 185.

⁹⁹ PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Markéta Jahodová.

¹⁰⁰ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2013, režie: Aleš Vrzák.

¹⁰¹ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Cit. d., s. 165.

¹⁰² HUDSKÝ, Petr. *Vrah je Zahradník*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2015, režie: Ivan Chrz.

¹⁰³ MAREŠ, Josef. *Záhadné bodnutí*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2016, režie: Martina Schlegelová.

¹⁰⁴ HARRIS, Robert D. *Otčina*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Aleš Vrzák.

věnovat v analýzách dvou vybraných titulů z nultých let, jimiž jsou právě *Nemesis* a *Vrah je Zahradník*.

Závěrem zbývá ještě poznamenat, že zmíněné inscenační postupy do značné míry ovlivnil **vývoj rozhlasové techniky**, editačních programů, systému natáčení i celkové posílení pozice zvukového mistra, sound designéra nebo dokonce autora hudby. Díky rozmanitým druhům kvalitních záznamových zařízení je možno využívat při natáčení několik typů mikrofonů, případně natáčet v akusticky specifických prostorech, což by dříve nebylo možné. Režisér Aleš Vrzák mluví například o využití mikroportů pro detailní zachycení hereckého projevu v průběhu fyzického jednání při natáčení *Otčiny*. Ojedinelé už rovněž není ani natáčení v autentických exteriérech.¹⁰⁵

Můžeme shrnout, že vyznačení základních rysů žánru rozhlasové detektivky podléhá do velké míry dobovým dramaturgickým a inscenačním tendencím. Akustickou podobu konkrétních schémat detektivky v závislosti na inscenačních záměrech jednotlivých režisérů a dramaturgů přiblížím na příkladech jmenovaných osmi detektivek. Jejich analýzy naznačí vývoj zvukového zpracování inscenací detektivek ve sledovaném období. Čtyři stěžejní zvukové prostředky rozhlasového média se tak stávají analytickými kritérii, jejichž specifika přiblížím na následujících stranách.

Terminologie

V posledních dvou desetiletích vzniká v kontextu českého výzkumu rozhlasové tvorby řada publikací, studií a diplomových prací, které se věnují celému spektru auditivní produkce od moderovaných pořadů přes rozhlasové inscenace a dokumenty až k radioartu. Přesto dosud neexistuje terminologie, která by zcelovala dosažené poznatky a tvořila jednotný terminologický systém, především v pojmenování jednotlivých složek a prvků rozhlasového díla. Průvodním jevem je i snaha o aplikaci některých teatrologických a filmologických pojmů na zkoumaná rozhlasová díla, které užívány slovník sice rozšiřují, ale v některých ohledech

¹⁰⁵ Z osobního rozhovoru s Alešem Vrzákem.

zároveň komplikují. V posledních letech se rovněž začínají významně prosazovat také termíny a terminologické systémy zahraničních – především anglicky publikujících – teoretiků, jež bývají často zatíženy nepřesností překladu do češtiny.

Tuto situaci můžeme dokumentovat na příkladu pojmu **rozhlasová inscenace**. Pro jeho označení nacházíme v zahraničním kontextu anglický termín „radio play“, případně německý „Hörspiel“, ačkoliv jejich význam není zcela synonymní.¹⁰⁶ V doslovném překladu zase „play/ Spiel“ odkazuje spíše k rozhlasové hře, tedy v českém pojetí k textu, podle něhož vznikne auditivní dílo.¹⁰⁷ Všechny tři termíny se však významově víceméně shodují v pojetí rozhlasové inscenace coby svébytného uměleckého díla s vlastními vyjadřovacími prostředky,¹⁰⁸ pomocí nichž dochází k auditivnímu zprostředkování textu rozhlasové hry za vzniku specifického audiovizuálního obrazu v mysli posluchače.¹⁰⁹ V této práci bude jako rozhlasová inscenace označován výsledný auditivní fikční tvar a zároveň také proces jeho vzniku, kdy právě inscenací dochází k transformaci původně literárního díla do zvukové umělecké podoby.

Rovněž specifické zvukové prostředky rozhlasové inscenace, které stojí v centru zájmu práce, nejsou v rámci současného výzkumu rozhlasu jasně kodifikovány. Považuji tedy za nutné v úvodu práce představit stěžejní termíny, jež využívám v souvislosti se zkoumáním zvukové podoby rozhlasové inscenace, a objasnit jejich význam, způsob užití a vzájemné vztahy. Až v kapitole pojímající schéma analytického modelu vysvětlím, jakým způsobem následně budu přistupovat k jednotlivým zvukovým prostředkům na ploše konkrétních inscenací.

Zvukové prostředky

Celková zvuková podoba rozhlasové inscenace je tvořena výrazovými prostředky, s jejichž pomocí jsou jednotlivé informace předávány posluchači. Tyto

¹⁰⁶ Elke Huwiler ve své studii *Storytelling by Sound* argumentuje, že tento problém je dán historickou odlišností vývoje této umělecké formy. Zatímco v britském kontextu dlouho přetrvávala přílišná svázanost „radio play“ s jevištním uměním, německý „Hörspiel“ byl už od počátku na divadle méně závislý. Srov. HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 45–46.

¹⁰⁷ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Cit. d., s. 17.

¹⁰⁸ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Cit. d., s. 7.

¹⁰⁹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 10.

prvky jsou organizovány do tzv. **zvukové kompozice** rozhlasového díla, která představuje „metodu uspořádání látky a jednotlivých složek uměleckého díla do organického celku s ohledem na specifické rozhlasové výrazové a vyjadřovací prostředky, tlumočený obsah a umělecký záměr autora“.¹¹⁰ Takto kompozici na ploše rozhlasového slovesného díla definuje Josef Maršík ve svém *Výběrovém slovníčku termínů slovesné rozhlasové tvorby* a v tom smyslu je také pojem chápán v českém teoretickém kontextu. Jeho anglický ekvivalent „sound composition“ je rovněž běžně užíván v cizojazyčných odborných textech tohoto zaměření.¹¹¹

Co se týče samotných zvukových prostředků, jejich výzkum je nedílnou součástí současných radio studies. Na základě studia především zahraniční, ale také tuzemské odborné literatury rozlišují čtyři **zvukové výrazové prostředky rozhlasu: slovo, zvuk, hudbu a ticho**. Jelikož je dané vymezení výsledkem několika přístupů k dané problematice, je třeba se na vnímání těchto čtyř prvků podívat podrobněji.

V české rozhlasové terminologii nacházíme víceméně systematické označování slova, hudby a zvukových efektů coby zvukové prostředky u Aleny Štěrbové. Ta se však ani jednomu z těchto prostředků nevěnuje odděleně, pouze u některých inscenací zmiňuje práci s nimi, pokud ji považuje nějakým způsobem za inovativní.

V angloamerickém kontextu jsou výrazové prostředky označovány buď jako **dimenze** („dimensions“) nebo **elementy** („elements“). Tim Crook ve své knize *Radio Drama. Theory and Practice* užívá termín dimenze. Ten zdůrazňuje jednak určitou rozměrovost prostředku, jež tvoří část rozhlasového díla, a zároveň naznačuje, že vše, co danému prostředku náleží, má podobné rysy. Obě tyto charakteristiky dobře ilustrují pozici jmenovaných zvukových prostředků v rámci díla. Dojem rozměru odkazuje jednak na využití prostředku na ploše a v průběhu celého inscenačního procesu, ale také naznačuje, že daný prostředek tvoří ve struktuře díla samostatnou kategorii, která existuje relativně nezávisle na ostatních, přestože s nimi velmi úzce souvisí.

V publikaci *The Radio Drama Handbook* užívají její autoři Richard J. Hand a Mary Traynor pro slovo, hudbu, zvuk a ticho termín **elementy**.¹¹² Ten, stejně jako

¹¹⁰ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů rozhlasové slovesné tvorby*. Cit. d., s. 16.

¹¹¹ Nalezneme jej například v publikacích *Radio Drama. Theory and Practice* nebo *The Radio Drama Handbook*.

¹¹² HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 40.

Crookovy dimenze částečně odkazuje na umístění těchto prostředků ve struktuře díla, neboť jim přiřazuje charakteristiku jakýchsi základních a nejjednodušších částí určitého celku. Obecně lze tedy čtyři jmenované prostředky pokládat za základní prvky výstavby rozhlasového díla, s jejichž pomocí se artefakt vytváří.

Z obou přístupů také vyplývá způsob vnímání zvukových prostředků ve formě jejich vzájemné kooperace a prolínání ve struktuře rozhlasového díla a zároveň v jejich samostatných podobách: „Každý z těchto elementů zprostředkovává specifický význam, jenž závisí na jeho vztahu s ostatními elementy daného rozhlasového díla, na vztahu k posluchači a k okolnímu světu.“¹¹³ Tento poznatek umožňuje zaměřit se nejprve na jednotlivé zvukové prostředky odděleně, zmapovat jejich místo v konkrétních dílech detektivního žánru a teprve poté se věnovat jejich propojování a ovlivňování v interpretačním procesu režijního a hereckého uchopení.

Zajímavý je i vzhled do německojazyčné rozhlasové teorie, která využívá v problematice výrazových prostředků poněkud odlišné termíny. Werner Klippert ve své publikaci *Elemente des Hörspiels* rozlišuje čtyři tzv. Ausdruckselemente (což odpovídá termínu výrazové prostředky či prvky díla): Ton (zvuk), Geräusch (ruch), Wort (slovo) a Stimme (hlas).¹¹⁴ Klippertovy čtyři elementy rozhlasového díla víceméně odpovídají termínům anglických teoretiků (Ton = hudba, Geräusch = zvukové efekty, Wort a Stimme = slovo, hlas). Klippert má tendenci tyto prvky pojímat spíše souhrnně jako „zvuky“ (Schälle) a nevěnuje se jim jednotlivě. Také z tohoto důvodu se zdá vhodnější držet se spíše angloamerického pojetí a terminologie, která umožňuje blíže zkoumat jednotlivé prostředky na ploše konkrétního díla.

Co se týče rozdílného označování čtyř výrazových prostředků, významově se jedná o takřka totožné termíny. V kontextu této práce jsem se však nakonec rozhodla přiklonit k pojmu **zvukové prostředky**, jež je více neutrální, zdůrazňuje smysl slova, hudby, zvuku a ticha coby stavebních nástrojů užívaných za účelem vybudování

¹¹³ „However, each of these elements communicates particular meaning depending on its relationship with other elements within the play, with the listener and with the world around us.“ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 40.

¹¹⁴ KLIPPERT, Werner. *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977, s. 6.

rozhlasového díla a také více navazuje na zažitou českou rozhlasovou terminologii, jak ji najdeme například v publikaci Aleny Štěrbové *Rozhlasová inscenace*.¹¹⁵

Zvukové prostředky jako stavební prvky zvukové podoby rozhlasového díla představují v této práci hlavní zájmovou oblast ve vztahu k dílům žánru české rozhlasové detektivky a zároveň tvoří stěžejní analytická kritéria pro jejich zkoumání.

Zvuk

Termín **zvuk** lze poměrně obtížně vymezit, a proto mu na rozdíl od označení ostatních třech zvukových prostředků věnuji samostatnou kapitolu. Jelikož vše, co při vjemu rozhlasového díla jako posluchači vstřebáváme, má zvukovou povahu, je potřeba odlišit význam zvuku jako komplexního vjemu a jako jednoho z výrazových prostředků rozhlasu. To poněkud komplikuje překlad v zahraniční běžně užívaného termínu „sound“ do češtiny jako „zvuk“.

V zahraniční anglické terminologii nacházíme pro označení zvuku jako výrazového prostředku termíny „sound“¹¹⁶ nebo „noise.“¹¹⁷ Jako „sound“ je vnímán soubor několika typů zvuků, jež se podílejí na označování dění a pohybu v určitém prostředí, které zároveň pomáhá charakterizovat.¹¹⁸ Označení se tak vztahuje pouze na tento jeden výrazový prostředek.

Přestože je termín „noise“ v zásadě totožný s pojmem „sound“, jeho přiléhavější překlad do češtiny zní **ruch**.¹¹⁹ Tento v české rozhlasové teoretické literatuře rovněž hojně využívaný termín odpovídá tomu, co shodně Martin Shingler i Richard J. Hand nazývají **zvukové efekty** („sound effects“, zkráceně SFX). Zvukový efekt coby auditivní indikátor činnosti některého z protagonistů rozhlasového díla nebo prostředek jednoznačné charakterizace místa tohoto dění musí být natolik specifický a zároveň konkrétní ve vztahu k příběhu díla, aby jej posluchač mohl identifikovat a pochopit. Proto jej například John Drakakis nazývá

¹¹⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. Cit. d., s. 10.

¹¹⁶ Užívá jej například Richard J. Hand a Mary Traynor nebo Tim Crook.

¹¹⁷ Užívá jej například Martin Shingler a Cindy Wieringa.

¹¹⁸ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 44.

¹¹⁹ Termín „ruch“ označuje Michal Rataj za jakousi podmnožinu obecné kategorie zvuku a stejně jako já o něm neuvažuje v samostatné rovině. Srov. RATAJ, Michal. *Zvuk, ruch, hudba. Svět rozhlasu*. 2001, roč. 2, č. 6, s. 20.

Více tento pojem využívá například Ivo Bláha ve své publikaci *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, kde je ruch ve filmu vnímán jako obdoba zvukového efektu v rozhlase.

zvukovým znakem, který je založen na tom, že tvůrce i posluchač podobně rozumí smyslu neverbálně vyjádřené akce. Zvukovým efektem tedy může být pouze zvuk pracující s určitou konvencionalizovanou symbolikou,¹²⁰ jíž posluchač bezpečně porozumí a zná ji.¹²¹

Pro přehlednost se ve své práci držím pojmu zvuk výlučně ve významu jednoho z výrazových prostředků rozhlasu, kdy zvukové efekty jsou pouze jednou z jeho forem. Ve smyslu obecné roviny sluchového vjemu bude užíván převážně termín **auditivní**, který je více obecný a odkazuje ke všem čtyřem zvukovým prostředkům, jež rozhlasové dílo obsahuje.

Slovo, ticho, hudba

Ze zbylých tří zvukových prostředků je **slovo** stěžejním prostředkem rozhlasového sdělení, alespoň v žánru detektivky. V anglické terminologii pro něj nacházíme označení „word“¹²² a „speech“¹²³, popřípadě „voice“,¹²⁴ jimž v překladu odpovídají termíny slovo, řeč a hlas. Ivo Bláha užívá rozšiřujícího spojení mluvené slovo/ mluvená řeč¹²⁵, které se mi však jeví v kontextu média rozhlasu zbytečně popisné – každé slovo, které má v rozhlasovém díle zaznít, totiž musí být nejprve vysloveno.¹²⁶

S ohledem na zvolenou metodu analýzy, již detailně popisují v teoretické části práce, jsem se rozhodla užívat termín slovo jako zastřešující pojem pro všechny verbální projevy v rozhlasovém díle přítomné. Součástí tohoto výrazového prostředku je pak řeč a hlas, tedy dva typy slovního sdělení. Řeč odkazuje k narativní stránce díla, neboť je svázána s jeho literárním základem, tedy textem rozhlasové hry.¹²⁷ Pomáhá nám orientovat se v ději a sděluje nové informace. Hlas naopak

¹²⁰ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 45.

¹²¹ Ivo Bláha uvádí jednoduchý příklad: „*Sluchový vjem štěkotu v nás primárně vzbudí představu štěkajícího psa.*“ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 18.

¹²² HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 40.

¹²³ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 30.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 17.

¹²⁶ V tomto ohledu se rozhlas liší od audiovizuálního díla, kterému se Bláha věnuje. Například v němém filmu mohou verbální projevy postav suplovat psané titulky apod.

¹²⁷ Literární zatíženost řeči v auditivním prostředí rozebírá Martin Shingler především ve vztahu k moderovaným vstupům v rádiových pořadech, ale jeho poznatky z velké části navazují na Andrewa

působí ve významové až symbolické rovině sdělení a pomocí hlasových prostředků herce vytváří nové významy a možnosti výkladu.¹²⁸ Do popředí staví otázku formy sdělení, a ne pouze jeho obsahu. Obě tyto verbální formy tvoří dohromady primární kód rozhlasového díla, jež slovo představuje.¹²⁹

Hudba, v překladu označována výlučně termínem „music“, je poměrně jasně definovaným zvukovým prostředkem. Představuje specificky organizovaný zvuk, který tvoří zvuky hudebních nástrojů nebo jiný zvukový materiál určený k hudebnímu využití.¹³⁰ Přesto, že má hudba v rozhlasové inscenaci důležité místo (a v detektivce obzvláště, jak doložím v konkrétních analýzách), radio studies se jí po teoretické stránce věnují pouze okrajově.

Role hudby v různých typech médií je jedním z témat tzv. nové muzikologie. Zástupci tohoto směru jako jsou například Fred Maus, Susan McClary nebo Anthony Newcomb se věnují problematice vztahu hudby a narativu.¹³¹ Poukazují na schopnost hudebních tvarů podtrhnout rétorické prostředky, jako jsou například ironie či fokalizace, avšak problematika dosud není dostatečně probádána.¹³² Tyto úvahy se však týkají přímo hudebních skladeb, a ne hudby zakomponované v jiném – například rozhlasovém – díle.

Kromě narativního potenciálu je termín hudba skloňován také ve vztahu k jeho významotvorné stránce v díle. Andrew Crisell přistupuje ke všem čtyřem zvukovým prostředkům rozhlasového díla z pohledu sémiotiky a upozorňuje tak na schopnost hudby odkazovat na další události, předměty, osoby nebo atmosféru vně příběhu díla.¹³³ V jeho pojetí se tak termín hudba rozšiřuje o upřesňující terminologii zahrnující funkční pojmy jako **hudba jako interpunkce** („music as a link“) nebo **náladotvorná hudba** („mood music“).¹³⁴ I tyto pojmy mi pomohou blíže popsat a

Crisella, jenž se pohybuje i v intencích rozhlasové umělecké tvorby. Oba shodně upozorňují na přílišnou strojenost, kterou přesný text vnáší do rozhlasového projevu. Na druhou stranu zdůrazňují význam scénáře a jeho dodržování ve vztahu k pozorování sdělení: „*Radio language will not be easily followed unless it is syntactically fairly simple or else fairly concrete in subject-matter.*“ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. 2. vyd. Londýn: Routledge, 1994, s. 58.

¹²⁸ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. In *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlín: Walter de Gruyter GmbH, 2016, s. 102.

¹²⁹ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 54.

¹³⁰ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 83–84.

¹³¹ RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, s. 305.

¹³² „*There has been insufficient attention paid to the ways in which music might parallel the rhetorical functions that are performed by such narrative elements as irony or focalisation.*“ Tamtéž.

¹³³ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 48.

¹³⁴ Tamtéž, s. 51.

určit funkci a význam zvukového prostředku hudby na ploše jednotlivých rozhlasových detektivek.

Posledním zvukovým prostředkem rozhlasového díla je **ticho**. V zahraniční literatuře je nejčastěji označováno termínem „silence“, který českému překladu odpovídá. V širším kontextu rozhlasového média se objevuje i pojem „dead air“, jenž označuje absolutní ticho ve vysílání.¹³⁵ Specifikem rozhlasu je fakt, že i toto „mrtvolné ticho“ neznamená prázdnotu: „*i absence zvuku je v rozhlase slyšet*“ a má v díle své opodstatnění a význam.¹³⁶

Ve spojení s rozhlasovým uměleckým dílem se však vždy užívá termínu ticho („silence“), kterého se ve své práci držím i já. Přesto, že je tento zvukový prvek v díle jasně rozpoznatelný a ohraničený, nejsou možnosti jeho zkoumání i využití zdaleka vyčerpány: „*Ticho je pravděpodobně nejvíce podceňovaným a nejméně pochopeným kódem rozhlasu. Přestože zdánlivě nejde vůbec o kód, ve skutečnosti je ticho kódem vytvářející nejvíce posluchačských asociací a je tedy nejvíce evokativní.*“¹³⁷

Všechny čtyři zvukové prostředky tvoří dohromady zvukovou podobu rozhlasového díla a zároveň představují stěžejní výzkumné body této práce. Je však rovněž nutné zmínit prostředek, který slovo, zvuk, hudbu i ticho propojuje a opodstatňuje existenci i význam celé kompozice. Je jím posluchačská imaginace, která do procesu tvorby díla vstupuje až v závěru, ale zároveň má na jeho nehmotnou podobu největší vliv.

¹³⁵ „*Dead air is indeed absolute silence: it's the term broadcasters use to describe the airwaves devoid of all sound.*“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 54.

¹³⁶ „*The absence of sound can also be heard. It is therefore important to consider silence as a form of signification.*“ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 52.

¹³⁷ „*Silence must be radio's most underestimated and least understood code. Seemingly not a code at all, silence can actually be one of the medium's most evocative.*“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 54.

Imaginace: pátá dimenze rozhlasového díla

„*Nic není hloupějšího než rezignovat na účinek imaginace.*“¹³⁸

Vycházíme-li z předpokladu Aleny Štěřbové, že: „*magnetofonový záznam inscenace se stane uměleckým artefaktem, teprve když je vnímán,*“¹³⁹ nelze posluchačský vjem zcela odloučit od záznamu zvukové kompozice. V tomto ohledu považují rozhlasovou detektivku za žánr, u něhož účinek díla do velké míry závisí právě na posluchačově mentální participaci a zaujetí. Narativní postupy detektivek mají vzbuzovat u recipientů zájem, zvědavost při postupném řešení záhady a snahu společně s detektivem identifikovat zločince.¹⁴⁰ Důraz by tedy měl být kladen na zapojení posluchačovy **imaginace**, která má schopnost vizualizovat slyšené podněty. Průvodními emocemi mohou být kromě zvědavosti i napětí, strach a překvapení. S vědomím této důležitosti a dostupných prostředků (tedy možností využití všech čtyř zvukových prostředků) by tedy mělo být „*ctížádostí dobrého rozhlasového režiséra vytvářet originální dílo, pomocí promluv a dalších zvukových prostředků uvolňovat posluchačovu fantazii, podněcovat jeho myšlení, vést vnímatele k vytvoření buď individuálního audiovizuálního obrazu, nebo přímo k estetickému zážitku ze zvukového obrazu (...).*“¹⁴¹ Jakou konkrétní roli však hraje samotná imaginace ve výsledném tvaru díla? A jaké má posluchačský vjem parametry?

Tim Crook pojímá imaginaci („imagination“) jako pátou dimenzi rozhlasového díla, přičemž zbylé čtyři představují právě slovo, zvuk, hudba a ticho. Podle Crooka je představivost neomezená a má moc v posluchači vyvolat při poslechu takové kvality jako je barva, hloubka, pocit doteku a chuť.¹⁴² Poslech rozhlasového díla pak přirovnává k existenci privátního kina v mysli posluchače, které na základě kombinování získaných informací z poslechu, interpretace slyšeného a spojení s individuálními zážitky, pocity a zkušenostmi, dává vnímateli **možnost**

¹³⁸ „*Nothing is duller than to make imagination redundant.*“ McWHINNIE, Donald. *The Art of Radio*. Londýn: Faber & Faber, 1959, s. 27.

¹³⁹ ŠTĚŘBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 10.

¹⁴⁰ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Cit. d., s. 24.

¹⁴¹ ŠTĚŘBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 75.

¹⁴² CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999, s. 62.

participovat na vzniku konečné podoby díla a v jistém smyslu i stát se jeho dramaturgem.¹⁴³

K podobným závěrům dochází také Alena Štěrbová, která se krátce věnuje komplexnímu vjemu rozhlasového díla, jež označuje jako percepci. Místo samotné imaginace však klade větší důraz na význam posluchačovy zkušenosti, znalostí a aktuálního naladění, což jsou dle ní faktory ovlivňující jedinečnost vjemu, jež je zcela individuální a intimní.¹⁴⁴ Jde tedy zároveň o nové vykládání díla, kdy „*každá recepcce díla je jeho interpretací, subjektivním přehodnocením jeho významové výstavby do nové hierarchie.*“¹⁴⁵ Z těchto důvodů je velmi obtížné se posluchačských vjemem a funkcí imaginace zabývat detailněji na odborné úrovni.

Výzkum samotné imaginace a míry jejího zapojení při poslechu rozhlasového díla se odehrává na pomezí radio studies, psychologie a sociologie a není předmětem této práce. Pouze okrajově tedy zmíním studii *Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her*¹⁴⁶ Milana Nakonečného a Václava Smitky, kteří v šedesátých letech 20. století zaznamenávali reakce skupinu respondentů na poslech ukázek ze tří různých rozhlasových inscenací. Pomocí následného rozhovoru s respondenty se snažili určit a popsat **intenzitu vizualizace**, k níž dochází během poslechu. Kromě řady problematických otázek výzkum sumarizuje formy vjemů, které rozhlasové dílo posluchači komunikuje. Během poslechu dochází k přijetí zvukových informací, jež posluchač analyzuje, interpretuje a spojuje slyšené s ohledem na své empirické zkušenosti a schopnost asociativního myšlení. Až v druhém plánu se pak posluchač zaměří na tvůrčí složky díla, jako jsou herectví, režie a dramaturgie, kdy vnímá určité interpretační polohy.

¹⁴³ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 62.

¹⁴⁴ „*V procesu percepce rozhlasové inscenace zaujímá velmi důležitou roli právě posluchačova zkušenost, jeho znalosti a vědomosti, které při izolovaném vnímání vedou k větší odlišnosti jednotlivých individuálních konkretizací (...).*“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 71–72.

¹⁴⁵ JANOUŠEK, Pavel. *Studie o dramatu*. Jinočany: H&H, 1993, s. 21.

¹⁴⁶ Výzkum Nakonečného a Smitky se ukazuje jako problematický především co se týče nejednoznačné a velmi individuální schopnosti a ochoty posluchače vizualizovat si slyšené do konkrétní podoby. Dle studie si řada posluchačů tvoří pouze rámcovou představu o podobě místa, událostí a postav děje, avšak tato skutečnost dle mého názoru závisí na příliš velkém množství faktorů jako je aktuální naladění posluchače, jeho posluchačská zkušenost a preference nebo výběr konkrétních titulů k poslechu. Jako problém také vnímám fakt, že při experimentu byly využity pouze úryvky, a nikoliv celé záznamy rozhlasových inscenací, což může vjem rovněž do velké míry ovlivnit.

Míra vizualizace dle výzkumu závisí jak na autentických zkušenostech recipienta, tak na určité ochotě vytvářet vizuální představu.¹⁴⁷ Krom toho je na místě zmínit samotnou schopnost poslouchat. Cicely Berry poukazuje na možné odlišnosti mezi posluchači s „dobrým uchem“, jež mohou zachytit nejjemnější nuance hlasu a odstíny intonace,¹⁴⁸ a těmi, jež tuto schopnost nemají, popř. mají v menší míře.

Jak vyplývá z předchozích řádků, je problematika posluchačské imaginace záležitostí nejasné terminologie, stejně jako odlišného pojetí. To, zda je imaginace pouze nástrojem k porozumění děje a časoprostoru díla, anebo naopak prostředkem k vytváření „*nekonečna tvarů, detailů, emocí a nápadů bez limitace prostoru*“¹⁴⁹, je dle mého názoru příliš závislé na konkrétních jedincích a rozhlasových dílech.

Za stěžejní však považuji poznatek Aleny Štěrbové, v němž naznačuje, že silný rozhlasový zážitek může být u posluchače vyvolán, „*aniž by si cokoliv představoval, dešifrování rozhlasového uměleckého znaku nemusí jít zprostředkovaně přes vizuální představivost.*“¹⁵⁰ Tím se opět vracíme k úloze a významům čtyř zvukových prostředků rozhlasu, z nichž každý představuje v kompozici díla znaky odlišné povahy.

Komplikovanou problematiku posluchačské imaginace tak tato práce redukuje na **sémiotické hledisko**, jež bude zohledněno také v metodě analýzy. Veškeré znaky rozhlasového díla jsou auditivní povahy, ale naše mysl je schopna odhalovat jejich význam, popř. je překládat do vizuálních představ.¹⁵¹ Konkrétní podoba znaku má vliv i na podobu produktu, který v myslí posluchače vzniká, někdy tak jde o znak podporující představu prostoru či postavy, jindy pouze evokují nekonkrétní atmosféru příběhu.

¹⁴⁷ Smitka a Nakonečný na základě získaných poznatků stanovují dva typy vizualizace, ke které dochází poslechem: schematická vizualizace, které je empiricky orientovaná, zakládá se na posluchačových přímých zkušenostech, zvyčích apod. a originální/ bohatá vizualizace, během níž si posluchač již pomocí emocí přiřazuje další představy a vjemy. NAKONEČNÝ, Milan – SMITKA, Václav. Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her. In *Sborník teoretických textů I. (60. léta)*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1990.

¹⁴⁸ „If you have a good „ear“ you are open to a greater number of different notes in the voice and to the differinf shades of vowels and consonants.“ BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, 1973, s. 7.

¹⁴⁹ „It makes possible a universe of shape, detail, emotion and idea, which is bound by no inhibiting limitations of space and capacity.“ McWHINNIE, Donald. *The Art of Radio*. Cit. d., s. 37.

¹⁵⁰ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 93.

¹⁵¹ „Our minds automatically translate most information we receive into visual terms.“ ESSLIN, M. *The Mind as Stage*. Cit. d., s. 5.

Ze všech čtyř prostředků tak vyniká slovo, konkrétně mluvená řeč, jež je schopna vyjádřit přesnější pojmy a představy.¹⁵² Také zvuk, hudba a ticho s sebou nesou celou řadu významů, pomocí nichž sdělují určitou informaci.¹⁵³ Nejvíce patrné je to v kontextu konkrétních rozhlasových děl. V jednotlivých analýzách tedy zapojení sémiotického přístupu představuje způsob, jak interpretovat význam a funkci některých zvukových prvků v kompozici inscenace, aniž by bylo nutno se pouštět do spekulací ohledně vizuální podoby znaků. Touto cestou směřují rovněž některé z audionaratologických studií, z nichž ve svém výzkumu čerpám. Proto se této problematice budu věnovat v části práce věnované teoretickým východiskům analytické metody.

Teoretická východiska analýzy rozhlasové inscenace

Následující kapitola si klade za cíl podobněji představit přístup, který jsem zvolila pro zkoumání jednotlivých rozhlasových detektivek s cílem podrobit zevrubné analýze jejich zvukovou podobu. Metoda byla stanovena na základě již deklarované hypotézy, jež vychází z předchozího výzkumu daného žánru.

Na základě dosavadního výzkumu v oblasti současné české rozhlasové detektivky lze v uplynulých přibližně dvaceti sedmi letech vysledovat určitou vývojovou tendenci týkající se zvukového zpracování, konkrétně vztahů mezi jednotlivými zvukovými prostředky. Stěžejním výrazovým prostředkem, a tedy primárním nástrojem sdělení vždy bylo a pravděpodobně i zůstane **slovo**, které pomáhá zhmotňovat děj, postavy i jejich jednání a do jisté míry i prostředí, v němž se příběh odehrává. Nicméně i ostatní tři zvukové prostředky – **ticho, hudba a zvuk** – jsou nedílnou součástí média a „v rozhlasovém díle evokují nálady, emoce, atmosféru a prostředí. Poskytují sdělení plnější a bohatší texturu. (...) Bez zvuku a hudby by dílo postrádalo hloubku a detail, znělo by sterilně, ploše a nereálně.“¹⁵⁴ Je

¹⁵² RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936, s. 23.

¹⁵³ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 42.

¹⁵⁴ „Speech may be the primary code of radio but, nevertheless, non-verbal codes such as noise and music, are still integral to the medium. They evoke radio's moods, emotions, atmospheres and environments. They provide a fuller picture and a richer texture. (...) Without noises and music radio would lack depth and detail, making it seem sterile, flat and unrealistic.“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 51.

tedy patrné, že všechny čtyři výrazové prostředky mají v rozhlasovém díle své místo a význam, důležitá je však i jejich vzájemná kooperace.

Zatímco slovo představuje konstantně ve všech rozhlasových detektivkách, kterými se budu zabývat, stěžejní prostředek sdělení, pozice ostatních zvukových prostředků, především zvuku a hudby se v průběhu sledovaného období mění a průběžně posiluje. Záměrem analytické metody je tedy určit na základě zkoumání zvukových kompozic jednotlivých detektivek **jakých pozic a funkcí nabývají slovo, zvuk, ticho a hudba při budování narativu příběhu a vykreslení jeho postav a prostředí**. Tímto způsobem bude následně možné charakterizovat žánr současné české rozhlasové detektivky z hlediska zvukové podoby.

Stěžejní fázi výzkumu představuje stanovení metody analýzy rozhlasové inscenace se zaměřením na její zvukové prostředky. V následujících podkapitolách představím postupně jednotlivé existující přístupy, na jejichž základě jsem vytvořila vlastní analytickou metodu, již následně aplikuji na vybraná díla.

Český a zahraniční přístup k analýze rozhlasové inscenace

Nalezení a aplikace vhodných výzkumných metod analýzy rozhlasové inscenace komplikuje v oblasti (nejen české) rozhlasové teorie její poměrná mladost a nerozvinutost, z čehož plyne i řada terminologických a metodologických problémů: „*Rozhlasová tvorba se dlouhodobě potýká s nedostatečným teoretickým uchopením a zastaralou terminologií, a to nejen u nás, ale v celé Evropě.*“¹⁵⁵ Přesto, že od počátků rozhlasu docházelo ke snahám reflektovat rozhlasovou dramatickou tvorbu také teoreticky a kriticky, nelze hovořit o žádných ucelenějších proudech či teoriích. Většina autorů také volí spíše historiografický přístup, v jehož rámci je možné referovat o vývojových tendencích na poli různých rozhlasových formátů a případně se vyjádřit i k žánrovým či režijně-dramaturgickým aspektům děl.

Jistou oporu nalézáme především v zahraničních publikacích a v teoretických směrech a disciplínách jiných uměnověd. Jelikož jsem v českém ani v zahraničním teoretickém kontextu nenarazila na ucelenou metodu analýzy rozhlasové inscenace, která by se důsledně věnovala zvukové podobě díla, bylo nutné vytvořit kompilací

¹⁵⁵ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Cit. d., s. 16.

několika teoretických přístupů vlastní analytický model. Ten představuje propojení všech osvojených pojmů a bude aplikován na stanovený výzkumný vzorek. Stěžejním motivem se s ohledem na téma práce stala problematika čtyř zvukových prostředků: slova, ticha, zvuku a hudby. Ty tvoří zvukovou podobu rozhlasového díla a zároveň představují čtyři hlavní aspekty jeho analýzy.

Nutným východiskem pro tvorbu analytické metodiky je literatura zaměřená na rozhlasovou inscenaci obecně. V českém kontextu ji zastupují především publikace Aleny Štěrbové *Rozhlasová inscenace*, Jana Czecha *O rozhlasové hře* a Evy Schulzové *Rozhlasové hry nové generace*. Ze zahraniční literatury se pak jedná například o publikace *The Radio Drama Handbook* Richarda J. Handa a Mary Traynor, *Radio Drama. Theory and Practice* Tima Crooka a *Understanding Radio* Andrewa Crisella. Nejvíce se však zkoumání samotných zvukových prostředků rozhlasového díla přibližuje teoretička Elke Huwiler. Její studie *Storytelling by Sound: A theoretical Frame for Radio Drama Analysis* a *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound* představují poměrně ojedinělý přístup k rozhlasové inscenaci coby zvukové kompozici složené z množství prvků o vlastních svébytných významech. Huwiler sice aplikaci své metody demonstruje na několika kratších analýzách převážně německých děl, avšak pro potřeby mé práce bylo nutno tuto bázi ještě rozšířit.

Pokud jde o **problematiku analýzy rozhlasové inscenace**, nabízí se dva metodologické přístupy: strukturalistický, zaměřující se na jednotlivé složky díla, jejich povahu a význam, a naratologický, jenž zkoumá jejich využití ve vyprávění. Se strukturalistickým přístupem se setkáváme u českých teoretiků především v práci Andrey Hanáčkové,¹⁵⁶ u zahraničních autorů nacházíme oba tyto přístupy: naratologický (například u Elke Huwiler) i strukturalistický (publikace Richarda R. Handa a Mary Traynor nebo Martina Shinglera).

¹⁵⁶ Přestože se Andrea Hanáčková věnuje převážně nonfikční rozhlasové tvorbě (publikace *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*), je její práce inspirativní i pro výzkum dramatické rozhlasové tvorby. Autorka přistupuje k jejich analýze dokumentů a featurů podobně systematicky a s vědomím struktury jednotlivých děl, jako to pozorujeme u některých analýz rozhlasových inscenací. Vědomí struktury a fungování jednotlivých prvků díla v jejím rámci umožňuje autorce zaměřit se postupně na jednotlivé aspekty, motivy, postupy a přístupy různých dokumentaristů a pojmenovat jejich funkci ve výsledném tvaru díla. Srov. HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005*. Brno: JAMU, 2010, s. 22.

Zásadní rozdíl v přístupech českých a zahraničních teoretiků, pozoruji v tom, jak se na rozhlasové dílo dívají v jeho celistvosti, anebo naopak v různorodosti jeho součástí. Český přístup reprezentovaný prací Aleny Štěrbové má tendenci pojímat inscenaci jako **soubor všech výrazových prostředků**, jenž slouží určitému vyznění a tématu díla. Lze říci, že její přístup je zaměřen na dramaturgicko-režijní výklad díla a všímá si především toho, co je v daných inscenacích vytvářeno pomocí slova. V krátkých, možná místy až letmých,¹⁵⁷ analytických reflexích se Štěrbová věnuje například interpretacím větších částí děl. Těmi může být například komplexní ztvárnění určité postavy pomocí hereckého výkonu v dané roli, funkci v narativu díla a doprovodných zvukových či hudebních motivů.¹⁵⁸

Inspirativní je u Štěrbové právě způsob, jakým vnímá propojení zvukových prostředků a jejich funkcí v díle, přestože se jim nevěnuje detailně a jednotlivě. Její poznatky do jisté míry odpovídají některým tezím, s nimiž pracují i zahraniční teoretici, pouze jsou méně argumentované.

Podobný přístup jako Alena Štěrbová volí v některých ohledech i Eva Schulzová ve své publikaci *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Výzkum Schulzové se soustředí na tematické a **režijně-dramaturgické aspekty** původních rozhlasových her vzniklých po roce 1989. Často vychází ze samotných dramatických textů, které sloužily jako základ rozhlasových inscenací. Schulzová se rovněž zabývá původní rozhlasovou hrou, což je žánr, jenž se v české rozhlasové detektivce objevuje až příliš ojediněle. Součástí její práce jsou analýzy jednotlivých prvků rozhlasového díla, přičemž za jeho stěžejní aspekty považuje autorka téma a žánr a způsoby interpretace textu. Přínos její práce tkví především ve zmapování dramaturgických tendencí v porevoluční rozhlasové dramatice než v detailních analýzách jednotlivých inscenací. Nevěnuje se přímo elementárním prvkům díla reprezentovaným čtyřmi

¹⁵⁷ Analytické pasáže jsou sice v publikaci Aleny Štěrbové spíše stručnější, neboť jde především o historiografickou práci, přesto ji nelze v kontextu mého výzkumu opomíjet.

¹⁵⁸ Příkladem takového typu reflexe je krátká analýza inscenace Josefa Henkeho *Proměna*, v níž Alena Štěrbová ve své publikaci *Rozhlasová inscenace* nahlíží základní narativní princip inscenace zosobněný postavou hlavního hrdiny Řehoře Samsy a současně provádí analýzu hereckého výkonu doplněnou interpretací postavy: „*Základem inscenace je promluvami zveřejněný proud vědomí Řehoře Samsy, v němž se Petru Haničincovi podařilo propojit hlubokou existenciální úzkost člověka s ilustrující hmyzí vystrašeností a těkavostí. Herec akcentuje v hlasové rovině pocit vyřazenosti, úzkost z poznávané pravdy o vlastním životě, strach z nepřátelské anonymní síly, kterou se pro Samsu stal celý vnější svět. S naléhavostí Haničincova projevu, nejednou vedeného doslova dvojhlasně – zveřejňovaný proud úvah je doprovázen neartikulovanými vzdechy a nářky – rytmicky i zabarvením koresponduje part vypravěče (...).*“ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 83–84.

zvukovými prostředky, ale jejich využití při vykreslení postav, prostoru, temporytmu a atmosféry inscenace.¹⁵⁹

Strukturalistický přístup reprezentují také výše jmenované zahraniční tituly. V nich nacházíme dílčí reflexe jednotlivých zvukových prostředků a tendenci vnímat je více jako **svébytné elementy** s vlastním významotvorným jazykem: „*struktura představuje každou ze svých částí a opačně, každá její část je pouze tento a žádný jiný celek.*“¹⁶⁰ Všechny prvky struktury – zde zvukové prostředky rozhlasové inscenace – zároveň nahlíží jako součást určitých uměleckých konvencí daných uměleckou tradicí, jež jsou srozumitelné umělcům i vnímatelům.¹⁶¹ Za pouto, jež prvky ke struktuře díla vážou, je ve strukturalistickém přístupu považována jejich **funkce**. V Mukařovského pojetí je estetická funkce síla, „*kteřá sama o sobě nemá žádný určitý „obsah“, neboť její působení není postižitelné žádným konkrétním cílovým aktem, a kteřá se v mimoestetických funkcích „rozplývá“ a „mizí“, aby z nich vytvořila specifický dynamický celek, aby je zvláštním způsobem hierarchizovala (...).*“¹⁶²

Právě detailnější uchopení slova, zvuku, ticha a hudby a funkcí, které v kompozici díla nabývají, charakterizuje snaha o vytvoření co nejpodrobnějšího analytického aparátu. Ta s sebou v zahraniční literatuře nese také propracovanější terminologický systém týkající se jednotlivých prostředků.

Teprve v publikacích *Radio Drama. Theory and Practice*, *The Radio Drama Handbook* nebo *On Air. Methods and Meanings of Radio* jsem například našla podrobnější klasifikaci využití zvuku v rozhlasové inscenaci, která umožňuje podrobné zkoumání tohoto prostředku. Dělení na **zvukové efekty** („sound effects“), **zvuky označující akustiku** („acoustics“) a **zvuky označující perspektivu** („perspective“) naznačuje vícevrstevnatost zvukové složky inscenace i škálu možností jejího využití: „*Zvukové efekty jsou „živé“ nebo předtočené zvuky, obvykle doprovázející dialog, které označují dění (např. opékání topinky) nebo lokaci (např. pláž). Akustika představuje přirozené prostředí, ve kterém se drama odehrává: je přirozeným zvukem daného prostředí. Perspektiva pomáhá určovat vztahy mezi*

¹⁵⁹ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Cit. d., s. 140.

¹⁶⁰ Srov. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1948, s. 15.

¹⁶¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O strukturalismu. Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, s. 109.

¹⁶² GRYGAR, Mojmir. Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu. *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 175, s. 281.

*postavami v dramatu: označuje vzdálenost nebo blízkost, umístění vlevo nebo vpravo.*¹⁶³ Zjednodušeně řečeno: zvuky označující akustiku podávají informaci o tom jaký je prostor, zvuky označující perspektivu informují o tom kdo, co a jak se v prostoru pohybuje a zvukové efekty reflektují, co tyto subjekty dělají.

Analytické možnosti týkající se dalších zvukových prostředků rozšiřují také terminologické koncepty Andrewa Crisella a Tima Crooka. Crisell ve své publikaci *Understanding Radio* vymezuje pojmy jako **hudba jako interpunkce**, **hudba jako stylizovaný zvukový efekt** nebo **náladotvorná hudba**,¹⁶⁴ které umožňují vnímat rozdílné funkce výrazového prostředku hudby ve zvukové kompozici inscenace. Tim Crook zase definuje tři typy slovního projevu, jež se v rozhlasu uplatňují: **divadelní** („theatrical“), **textuální** („textual“) a **emanační** („emanation“).¹⁶⁵ Rovněž tak rozšiřuje roviny vnímání tohoto prostředku. Všechny popsané termíny, jež budou v mé práci integrovány do jednotlivých analýz, definují způsob zacházení s materiálem (zde zvukovými prvky), který je pro charakter struktury rozhlasové inscenace rozhodující.¹⁶⁶

Všechny zmíněné přístupy vnímám jako stavební prvky analytické metody, která mi umožní zaměřit se na jednotlivé zvukové prostředky a podrobně je prozkoumat v rámci konkrétních rozhlasových děl. Společně tyto prvky vytváří komplexní zvukový obraz děje, postav, prostředí a atmosféry příběhu, každý zvlášť je pak různě využíván v závislosti na inscenačním záměru tvůrců. Jejich role tak může být posílena nebo naopak oslabena.

Funkci zvukových prostředků v samotném **vyprávění příběhu** zkoumá naratologický přístup k analýze rozhlasových děl. Ten do jisté míry navazuje na strukturalistické úvahy, kde se „*strukturalistické teoretizování o příbězích vyvinulo ve velké množství modelů pro narativní analýzu.*“¹⁶⁷ Vzniklý teoretický rámec,

¹⁶³ „Sound effects are „live“ or pre-recorded sounds, usually juxtaposed with dialogue, which signify an event (such as making toast) or a location (such as a beach). Acoustics is the nature of the space in which the drama occurs: the natural ambience of environment. Perspective indicates the spatial relationship between characters within the drama: distant or close, to left or right.“ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 44.

¹⁶⁴ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 51–52.

¹⁶⁵ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 81.

¹⁶⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 74.

¹⁶⁷ „Structuralist theorizing about stories has evolved into a plurality of models for narrative analysis.“ HERMAN, David. Introduction: Narratologies. In HERMAN, David (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999, s. 1.

pojmenovaný jako **auditivní naratologie/ audionaratologie** („Audionarratology“), tedy také pracuje s vědomím struktury auditivního díla a jeho součástí, ale zároveň jejich význam a funkci posunuje směrem k formě vyprávění daného příběhu. Pro mou práci je také podstatné, že audionaratologie pokládá zvuk (společně s hudbou a tichem) za plně samostatný prostředek vyprávění, přičemž v centru její pozornosti stojí právě vztah zvuku a vyprávění, resp. zvuku jako nástroje vyprávění.¹⁶⁸

Jelikož audionaratologický přístup reprezentovaný prací Elke Huwiler tvoří stěžejní inspirační zdroj mé analytické metody, věnuji mu následující samostatnou podkapitolu.

Audionaratologie jako analytický přístup

Za stěžejní publikaci shrnující některé z dosavadních výzkumů v oblasti audionaratologie lze považovat sborník *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*, který byl vydán na jaře 2016 jako 52. číslo periodika *The Narratologia*.¹⁶⁹ Jde o kompilaci příspěvků prezentovaných na stejnojmenné konferenci pořádané Univerzitou v Paderbornu v roce 2014¹⁷⁰ a publikace tak tvoří nejaktuálnější příspěvek k odborné reflexi této problematiky. Pro obor radio studies je tato kniha cenným zdrojem interdisciplinárních metod, kdy přináší některé z poznatků kognitivní teorie, sémiotiky, lingvistiky či muzikologie. Rozhlasová tvorba však představuje pouze jeden z žánrů, na něž je možno tento teoretický rámec vztáhnout.¹⁷¹

Společným tématem jednotlivých studií jsou různé aspekty oboru audionaratologie jako vědní disciplíny. Protože se jedná o poměrně nový termín, ambicí autorů je mimo jiné definovat jeho význam a klíčová témata, k nimž se vztahuje, a zároveň prozkoumat možnosti audionaratologie jako výzkumné metody.

¹⁶⁸ MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. *Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm*. Cit. d., s. 8.

¹⁶⁹ Série *The Narratologia* se zabývá publikováním monografií a kolektivních prací týkajících se moderní naratologické teorie a jejich přesahů do různých druhů médií, uměleckých forem a vědních oborů.

¹⁷⁰ MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. *Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm*. Cit. d., s. V.

¹⁷¹ Mezi další umělecké formy, jež lze optikou audionaratologie zkoumat patří například audioknihy, hudební produkce, zvukové performance a instalace, audio průvodci nebo také video a počítačové hry. Tamtéž, s. 8–9.

Každá studie se zabývá vztahem zvuku v obecném slova smyslu a vyprávění, resp. využití zvuku v narativu různých typů autorských děl. Akustické vjemy jako hlas, zvukové efekty, hudba, ale také ticho vytváří vlastní významy, charakterizují postavy příběhu a jsou součástí jeho vyprávění. Všechny čtyři zvukové prostředky rozhlasu jsou v audionaratologii považovány za soběstačné narativní prostředky, které mají schopnost v mysli posluchače vytvářet obrazy a významy a napomáhat tak porozumění a prožívání.¹⁷²

Metodologicky audionaratologie vychází především z **post-klasické naratologie** (reprezentované například Davidem Hermanem) a má „*dát vzniknout další postklasické naratologické teorii, takové, jež má v centru pozornosti vztahy mezi zvukem a vyprávěním, nebo přesněji mezi ústní a sluchovou formou vyjádření v uměleckých i neuměleckých médiích a žánrech a jejich dispozicích, strukturách a funkcích.*“¹⁷³ Jedním z cílů publikace je také posílit a názorně demonstrovat to, že v auditivních formách sdělení se vyprávění může realizovat nejen prostřednictvím verbálního sdělení vypravěče, ale také pomocí hudby a zvuku.¹⁷⁴ Tato teze se v mé práci promítne především do analýz novodobějších rozhlasových detektivek, které již hojněji a propracovaněji zařazují tyto dva zvukové prostředky do vyprávění.

Audionaratologie však částečně čerpá i z dalších vědních oborů. Řada jejich termínů jako je **zvukový plán** (soundscape), **percepce** (perception), **zvuk** (sound), **perspektiva** (perspective), **narativ** (narration), ale také **zážitek** či **prožitek** (experience) pochází z různých uměnovědných, sociologických či mediologických směrů. Každý autor však volí zcela jiné výzkumné téma a do jisté míry také odlišná teoretická východiska. To vypovídá o zatím stále nejasných hranicích oboru audionaratologie.

Z hlediska výzkumu rozhlasové dramatické tvorby je stěžejní především střední část knihy věnovaná rozhlasové inscenaci. Zde nechybí studie Elke Huwiler

¹⁷² HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 10.

¹⁷³ „*The term is meant to do nothing less than inaugurate yet another postclassical narratology, one which takes into focus relationships between sound and narrative or more precisely, between oral and aural forms of expression in artistic and non-artistic media and genres and their affordances, structures and functions.*“ MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. *Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm*. Cit. d., s. V.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 10.

A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound, v níž se autorka opět¹⁷⁵ zabývá narativní a významovou rovinou výrazového prostředku zvuku, k naratologickému hledisku tedy připojuje i sémantickou analýzu. Podobný přístup volí také Bartosz Lutostański, autor studie *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*, která je rovněž součástí této publikace.

Obě studie si detailně všímají narativních možností všech zvukových prvků rozhlasového díla, mezi něž kromě čtyř výrazových prostředků řadí také využití **postupného zesilování/zeslabování zvuku** (fade in/out), **stříh** (cutting), **mix zvuku** (mixing), **stereofonii** (the stereophonic positioning of the signals), **elektroakustickou manipulaci** (electro-acoustic manipulation).¹⁷⁶ Všechny tyto elementy považují Huwiler a Lutostański za prostředky s narativním potenciálem, které zároveň vykreslují časoprostor i postavy příběhu a je tedy nutno je zohlednit při analýze. Naratologický přístup obohacují rovněž o sémiotické hledisko, které jim umožňuje zaměřit se na konkrétní významy jednotlivých zvukových znaků.

Oba autoři částečně demonstují své teze na příkladech konkrétních inscenací. Těchto analýz je však příliš málo, rozebírají zvukově poměrně specifická díla a jsou příliš stručné na to, aby bylo možno jejich metodu plně aplikovat na můj výzkum. Audionaratologický přístup tak tvoří jeden ze zásadních inspiračních zdrojů, který však bylo nutno při tvorbě analytické metody rozšířit.

Huwiler ve své metodě akcentuje využívání specifických rozhlasových postupů, které zahrnují komplexní a kreativní práci se všemi existujícími zvukovými prvky. Právě tento přístup upevňuje pozici rozhlasového díla coby svébytné umělecké formy, jež už dávno nemusí být v područí literatury či divadla – tedy primárně textu. Domnívám se, že u žánru rozhlasové detektivky platí tento předpoklad beze zbytku, jak jsem také nastínila na úvodních stránkách této práce. **Jakým způsobem však lze pomocí audionaratologického přístupu, s nímž Huwiler přichází, zkoumat zvukovou podobu u konkrétních inscenací?**

Sama autorka svoji metodu definuje takto: „*Naratologický model (...) rozšiřuje a systematizuje rozsah těchto [zvukových] prvků a zdůrazňuje potenciál neverbálních znaků při vzniku dalších významů. Uplatňování tohoto modelu*

¹⁷⁵ Tímto příspěvkem Elke Huwiler přímo navazuje svou studii z roku 2005 *Storytelling by Sound: A theoretical Frame for Radio Drama Analysis*.

¹⁷⁶ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. In *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Cit. d., s. 102.

v analýzách rozhlasových inscenací může odhalit více specificky rozhlasových nástrojů vyprávění, než metody uplatňované v literární či divadelní teorii. Na druhou stranu může být tento model také pobídkou k větší integraci nonverbálních nástrojů vyprávění do rozhlasové tvorby.¹⁷⁷

Přístup Huwiler je názorově i metodologicky doplňován Bartoszem Lutostańskim, který uplatnění zvukových prostředků rozšiřuje z narativní roviny i do oblasti **budování časoprostoru inscenace**. Slovo, zvuk, hudba a ticho dle něj definují povahu znaků rozhlasového umění,¹⁷⁸ které posluchače vedou dějem i místem a časem, v nichž se odehrává. Klíčový je zde podle Lutostańského mikrofon a jeho pozice, ten je jednak nástrojem **fokalizace**, ale rovněž determinuje prostorové dispozice.¹⁷⁹ Propojením vyprávění a jeho časoprostorového ukotvení tak může při poslechu vzniknout dojem přímé účasti na právě probíhající události,¹⁸⁰ což je právě u žánru rozhlasové detektivky pro posluchačský prožitek stěžejní. Recipient detektivního příběhu by totiž neměl mít dojem, že je vše již dopředu dáno a „vyřešeno“, ale že na rozuzlení hádanky ještě může mít vliv.

Audioaratologické hledisko uplatňované na zvukové prostředky rozhlasu zahrnuje rovněž téma **sémiotiky zvukových znaků**. Huwiler za pomoci textů dalších teoretiků (především Götze Schmedese a jeho *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*) argumentuje, že nejen slovo, ale i všechny ostatní zvukové prvky tvoří v rozhlase samostatné znakové systémy.¹⁸¹

¹⁷⁷ „The narratological model that has been described here extends and systematizes the range of these features and emphasizes the potential of non-verbal signs in the generation of meaning. The application of this model to the analysis of radio plays is likely to reveal more medium-specific storytelling devices than are models that are grounded in literary or dramatic theory. On the other hand, the model might prompt the more active integration of non-verbal storytelling devices into radio drama production.“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 57.

¹⁷⁸ LUTOSTAŃSKI, Bartosz. A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space. In *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Cit., d., s. 120.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 121.

¹⁸⁰ Díky této schopnosti definuje Lutostański rozhlas jako přítomné médium („present tense medium“), které zdánlivě zprostředkovává právě probíhající dění, a nikoliv již uplynulé. Tamtéž, s. 119.

¹⁸¹ „Other sign systems that can create narrative meaning in radio piece are voice, music, noise, fading, cutting, mixing, the (stereophonic) positioning of the signals, electro-acustical manipulation, original sound (actuality) and silence.“ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. In *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Cit. d., s. 102.

Sémiotický přístup, který Huwiler propaguje, se sice v oblasti radio studies neobjevuje zcela ojediněle,¹⁸² avšak není příliš propracovaný a schází mu kodifikovaná terminologie. Mezi autory, kteří s tímto konceptem pracují, patří již zmiňovaný Götz Schmedes. Ten podobně jako Huwiler pracuje s konceptem zvukových prostředků jako znakových systémů, přičemž rozlišuje **obecné zvukové znaky** („allgemeine akustische Zeichen“), jimiž jsou slovo, zvukové efekty, ticho a hudba, a **audiofonní znaky** („audiophone Zeichen“), za něž pokládá střih, mixování nebo stereofonii.¹⁸³ Neverbální sdělení je dle něj pouze jinou formou jazyka.¹⁸⁴

Je zřejmé, že ať už se jedná o jakýkoliv druh akustického znaku, posluchač jeho významu téměř vždy porozumí. To může být dáno jak určitou zkušeností, jež vznikne fixací zážitku a zvukové události v paměti posluchače,¹⁸⁵ tak především určitými konvencionalizovanými postupy a významy, se kterými je jednotlivé typy znaků pojí. „Mezi původcem zvuku a zvukem samotným tak konstatně přetrvává pouto,“¹⁸⁶ jež umožňuje chápání významu akustického prvku. S tímto vědomím Schmedes společně s Andrew Crisellem navrhuje aplikaci původně filmologického triadického systému Charlese Sanderse Peierce na rozhlasovou hru.

Pro ilustraci stručně nastíním, jak Andrew Crisell vztahuje Peircovu typologii znaků **ikon – index – symbol** na jednotlivé rozhlasové zvukové prostředky:

- Slovo (řeč) má symbolický charakter, neboť je založeno na určité obecně přijaté konvenci (např. že psa budeme označovat v našem jazyce slovem „pes“). V rozhlase má navíc slovo dvojitý význam, protože musí být vždy řečeno, a tedy již podléhá interpretaci. Slovo tedy jednak funguje jako symbol („pes“ znamená čtyřnohé zvíře, které štěká) i jako index přítomnosti osoby, která slovo řekla, a zároveň emočního zabarvení tohoto sdělení.

¹⁸² Sémiotická analýza jako typ kvalitativní analýzy je vhodná po „zkoumání významu obsahu mediálních sdělení“ a uplatňuje se tedy nejen při výzkumu lingvistických, ale také vizuálních a auditivních sdělení. TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Cit. d., s. 117.

¹⁸³ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 68.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 29.

¹⁸⁵ Dušan Kozák nazývá tento proces fixace zvukových událostí zvukovým vjemem. Ten je coby mechanicky transformovaný obraz výsledkem činnosti lidské psychiky a představivosti. Srov. KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditivnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011, s. 52.

¹⁸⁶ „Zwischen Geräuscherzeuger und Geräusch selbst eine konstante Beziehung besteht.“ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 77.

- Zvuk s ohledem na svůj přirozený původ (tedy že vzniká jako záznam reálného zvuku objektu z reálného světa) Crisell identifikuje jako znak-index, který zpravidla odkazuje na přítomnost nějakého objektu nebo dění. Crisell zároveň dodává, že zvuky často musí být symbolicky zpřesňovány slovy.
- Hudba má v rozhlasové hře široké a komplikované znakové uplatnění. Hudba beze slov je indexem ve smyslu označení přítomnosti hudebních nástrojů a hudebníků, kteří na ně hrají. Píseň se slovy může působit podobně jako samotná slova v symbolickém smyslu, jestliže je skrze ni vyprávěn či doplňován děj příběhu.
- Ticho označuje Crisell za znak-index, který může znamenat, že se děje něco, co nelze vyjádřit zvukem. Ticho často bývá uvozeno či dovysvětleno jiným znakem, podle něhož se posluchač zorientuje.¹⁸⁷

Sám Crisell se však tímto rozdělením dále příliš nezabývá a ani další autoři nepřicházejí s žádným ucelenějším konceptem, který by se podrobněji zabýval znakovou kvalitou zvuků. Místo toho se více soustředí na odhalování a interpretaci konkrétních znaků a jejich významů v kontextu jednotlivých inscenací. Lze tedy říci, že v rozhlasové teorii existuje spíše tendence vnímat zvukové znaky v přímé souvislosti s jejich využitím v konkrétním díle, než že by docházelo k zobecňování a klasifikaci využívaných znaků. V praxi to znamená, že autoři jsou si při analyzování vědomi znakové kvality zvukových prvků, které „*mají i vedlejší významy, kromě toho, co doslova představují*“.¹⁸⁸ Hand a Traynor na tomto místě uvádějí příklad zvuku vrzajících dveří, který doslova představuje vrzající dveře, ale v kontextu rozhlasového díla může znamenat například příchod jedné z postav.¹⁸⁹

Spíše než o sémiotice lze tak na základě těchto poznatků hovořit o termínu tzv. **rozšířené znakovosti** (extended signification) zvuků. Tímto pojmem Andrew Crisell označuje užívání určitých stereotypizovaných zvuků, jež jsou v rozhlase využívány za účelem vzbuzení konkrétního obrazu či pocitu v mysli posluchače bez ohledu na to, co daný zvuk znamená ve svém prvotním významu.¹⁹⁰ Podle Crisella vznikly tyto znaky opakovaným užíváním určitého zvuku pro určitý význam, až se

¹⁸⁷ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 43–53.

¹⁸⁸ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 45.

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 46.

toto ztvárnění stalo zažitou konvencí.¹⁹¹ Úkolem dílčích analýz tak nebude sémiotický rozbor jednotlivých akustických prvků, ale spíše identifikace těchto konvencionalizovaných zvukových znaků a jejich významů ve zvukové kompozici.

Tím, že ve svých analytických postupech spojuje poznatky a částečně i terminologii naratologie a sémiotiky, vytváří Elke Huwiler poměrně unikátní analytický přístup, kterým se snaží vyvážit stávající nedostatečné množství interdisciplinárních analytických nástrojů v oboru radio studies.¹⁹² Její přístup vnímám jako určitý návod k podrobnější analýze zvukových prostředků, který může pomoci interpretovat jejich význam a využití přímo na příkladu konkrétních inscenací. Touto cestou se jí daří do velké míry charakterizovat zvukovou podobu daných děl a zároveň objasnit i její vliv na vyznění celého příběhu a jeho tématu.

Právě způsob, jakým se v příkladových analýzách autorka věnuje narativnímu potenciálu zvukových prostředků i jejich symbolickým významům, mě přivedl na myšlenku, že u rozhlasového díla můžeme pozorovat dvojí funkci (a tedy způsoby využití) zvukových prostředků: **narativní** (tzn. realizující se v kompozici vyprávění) a **deskriptivní** (tzn. podílející se na popisu prostředí, času a postav děje).

Zde je na místě opět zmínit studii Bartosze Lutostańskiego, jehož snahy o definici rozhlasového prostoru pomocí zvukových prostředků a nakládání s nimi (např. skrze pozici mikrofonu) lze vnímat právě ve smyslu jejich deskriptivního uplatnění. Oba jmenované způsoby využití čtyř prostředků se prolínají a navzájem ovlivňují či doplňují, jak si lze všimnout ve studii Elke Huwiler u příkladové analýzy inscenace hry Wolfganga Hildesheimera *The Studio Party* z roku 1955.

U této inscenace, pozoruhodné netradičním využitím zvukových a hudebních motivů si Huwiler všímá, jak tyto nonverbální prvky fungují v narativu díla, ale také jakým způsobem pomáhají charakterizovat postavy hry: „*Hildesheimer používá hudbu a zvuky, a to jak „realistické“, tak elektro-akusticky upravené, k charakterizaci postav hry. Dělník, který v ateliéru spravuje okno, je charakterizován jako poněkud nudný prostřednictvím sekvence podobné zvuku trubky, jež doprovází každé jeho slovo. Tak napodobuje tón jeho řeči a zdůrazňuje*

¹⁹¹ Crisell na tomto místě uvádí příklad letitého využívání zvuku soviho houkání, který byl nejprve spojen především se znázorněním noci (noční scény) a posléze se vyvinul v jakýsi symbol pro vytvoření tajuplné, napjaté až strašidelné atmosféry. Srov. Tamtéž, s. 46.

¹⁹² HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 45.

*dělníkovu pomalost a nudnost. Řeč ženy, která vchází do ateliéru a neustále mluví, aniž by poslouchala, co má umělec na srdci, je doprovázena vysoko posazeným, drnčivým xylofonu podobným zvukem. Posluchači je jasné, že tyto zvuky nejsou součástí fikčního světa hry a chápe je jako součást diskurzu příběhu. Konvenční narativní komentáře jsou v této inscenaci nahrazeny další zvukovou vrstvou, jež charakterizuje hlasy, které slyšíme.*¹⁹³

Budeme-li tedy u každého ze čtyř zvukových prostředků rozhlasu sledovat tyto dvě jejich funkce, v jejichž rámci dochází k vyprávění děje a charakterizaci jeho prostředí, času a postav, vznikne analytické schéma o osmi bodech, které formou tabulky shrnu a okomentuji v následující podkapitole.

Obor audionaratologie nepřináší ještě pro svou nerozvinutost a široký záběr témat i výzkumných polí jasnější metodologii. V některých ohledech stále generuje spíše další otázky než odpovědi,¹⁹⁴ zároveň však nabízí řadu postupů, odborných termínů i přístupů k dalšímu výzkumu auditivní produkce, které se, doufejme, budou dále rozvíjet.

Jednotícím prvkem audionaratologických výzkumů je pozice posluchače a jeho vjemu, tedy premisa, že akustické dílo bez myslí posluchače, jeho aktivního poslechu a představivosti není kompletní. Této optice podléhají i analytické postupy: naratologické hledisko zkoumá stavbu a srozumitelnost narativu a sémiotický přístup je uplatňován na interpretaci významů jednotlivých zvukových znaků. Rovněž se ukazuje, že rozhlasové umění může posunout naratologické úvahy dále co se týče zkoumání časoprostoru a jeho budování prostřednictvím jednotlivých zvukových prostředků. V tomto ohledu dochází k prolnutí se strukturalistickým přístupem.

¹⁹³ „Hildesheimer uses music and noises, both ‘real’ and electro-acoustically manipulated, in order to characterize the people in the play. A workman who is mending a window in the studio is characterized as rather dull by means of a trumpet-like sound sequence that accompanies everything he says, thereby imitating his speech tone and emphasizing his slowness and tediousness. The speech of a woman who enters the studio, constantly talking and not listening to what the artist has to say, is accompanied by a high pitched, rattling, xylophone-like sound. For the listener, it is clear that these sounds do not belong to the story world itself but must be seen as an element of the discourse level. They replace conventional narrative commentary by adding a layer to the characters whose voices we hear.“ HUWILER, Elke. Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. Cit. d., s. 54.

¹⁹⁴ To sami editoři publikace *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative* v úvodu předjímají: „Therefore, the book’s aim is exploratory and it is meant to raise questions as much as it seeks to find answers.“ MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Cit. d., s. V.

Analytický model, který podrobně představím na následujících stranách, vychází jak ze strukturalistického, tak audionaratologického přístupu, jež jsem výše představila. Jako stěžejní styčné body zkoumání jednotlivých rozhlasových detektivek jsem stanovila tyto:

- Zvukové prostředky jako nástroje vyprávění
- Zvukové prostředky jako nástroje budování časoprostoru
- Významy zvukových znaků v rámci konkrétní inscenace

Všechny tři aspekty zohledňuji ve vlastní analytické metodě, jež bude aplikována na vybraných osm detektivek.

Závěrem lze dodat, že analytické postupy využívané v této práci jsem se rozhodla čerpat primárně ze zahraniční literatury. Zároveň jsem si však vědoma určité rámcové podobnosti ve způsobu smýšlení o rozhlasové inscenaci, které český i zahraniční přístup spojuje. Jde především o základní vědomí čtyř rozhlasových zvukových prostředků, s nimiž inscenátoři nakládají v souladu se zvoleným režijně-dramaturgickým výkladem s cílem kvalitně, poutavě a za využití technických možností rozhlasu vyprávět určitý příběh. Poznatky načerpané ze zahraniční literatury tedy považuji spíše za obohacení a rozšíření analytických postupů obsažených v českých publikacích než za diametrálně odlišný metodologický přístup.

Schéma analytického modelu

Na následujících řádcích představím a okomentuji samotné analytické schéma, jež jsem vytvořila na základě poznatků shrnutých v předchozí podkapitole. Schéma v podobě tabulky vyznačuje konkrétní prvky analýzy, jež spojením čtyř prostředků (slova, zvuku, hudby a ticha) a jejich dvou funkcí (narativní a deskriptivní) vznikají. Analytická metoda se tedy ve výsledku skládá z osmi aspektů. Některým navazujícím pojmům a problémům se budu věnovat také u jednotlivých analýz, neboť podobně jako Elke Huwiler vnímám možnost analyzovat některé akustické prvky a jejich funkce až v rámci konkrétní inscenace.¹⁹⁵ V závěru

¹⁹⁵ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 56.

podkapitoly pak shrnu, jakým způsobem bude analytické schéma aplikováno na vybraná díla.

Prostředek/ Funkce	Narativní	Deskriptivní
Slovo	Řeč (1)	Hlas (2)
Zvuk	Zvukové efekty (3)	Zvuky označující akustiku Zvuky označující perspektivu (4)
Hudba	Interpunkce Časová a prostorová diferenciacie (5)	Atmosféra Prostředí Budování napětí (6)
Ticho	Interpunkce Řeč Situace („nedořečenost“) (7)	Prostředí Atmosféra Budování napětí (8)

1 – Řeč

Pojem **řeč** je v rozhlasové inscenaci spojen se dvěma elementy: s hercem a s dramatickým textem, jenž se představitel role snaží srozumitelně zprostředkovat. Martin Shingler upozorňuje na to, že díky existenci scénáře, kterého je nutno se držet, se herec stává prostředníkem mezi scénářem a posluchačem, což zároveň může způsobovat vznik určité bariéry mezi tím, kdo mluví a tím, kdo poslouchá. Proto je dle něj nutné soustředit se nejen na kvalitu a povahu slov, které se přenáší skrze řeč, ale také na techniku tohoto přenosu.¹⁹⁶ Ta je pak záležitostí následujícího bodu analýzy – hlasu.

Narativní význam řeči v kompozici díla pak tkví především organizací vyprávění, jejíž způsoby na konkrétních příkladech popíšu. Od Tima Crooka

¹⁹⁶ „The emotional content of radio speech (and the speaker's character and psychology) is conveyed less by their choice of specific words as by the manner in which their words are spoken.“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 34.

přebírám klasifikaci na tři modely vyprávění,¹⁹⁷ z nichž každý využívá řeč v různé míře:

- **divadelní řeč** – nejčastěji využívaná forma vyprávění v rozhlasové hře, kterou definuje „*výměna informací v dialogu nebo jednání některé z postav.*“¹⁹⁸ Patří sem rovněž monologické vyprávění skrze postavu vypravěče, jež provází dějem, upřesňuje jej a napomáhá pochopit užitou zvukovou symboliku. Dále má možnost slovně předznamenat či shrnout dění. V detektivce vypravěč bývá často přítomen v ději coby jedna z postav (například Watson v příbězích Sherlocka Holmese). Vyprávění tak může být realizováno coby kombinace přímého jednání této postavy v ději a jejího vnitřního monologu směrem k posluchači.
- **textuální řeč** – na rozdíl od té divadelní pracuje více s posluchačskou imaginací a její schopností vytvářet vizuální obrazy postav, míst a děje. Rovněž více těží z přirozené schopnosti vnímat skladbu auditivního díla a porozumět jejímu smyslu bez ohledu na změny jednání, emocí, místa i času.¹⁹⁹ Oproti modelu využívajícímu divadelní řeč se zde mnohem více uplatní i hlas a zbylé tři zvukové prostředky rozhlasového díla.
- **emanační řeč** – bývá v kontextu auditivního umění užívána spíše výjimečně, neboť staví na slovu, jež není „*zcela slyšeno nebo pochopeno*“ a je tedy „*antiliterární a antidivadelní*“²⁰⁰ Jde především o neartikulované slovní projevy, známé například z filmových a televizních grotesek a skečů.²⁰¹ V rozhlasové detektivce není tento způsob vyprávění příliš obvyklý, přesto jeden z příkladů jeho využití popíšu v analytické části práce.²⁰²

¹⁹⁷ Systém členění narativních modelů využívajících slovo Tim Crook adaptoval pro analýzu rozhlasové inscenace z filmové vědy. Původní terminologie pochází od Michaela Chiona a týkala se filmového zvuku. Jak je však zřejmé, řadu filmovědných konceptů zabývajících se zvukem lze uplatnit i v radio studies. Srov. CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 81.

¹⁹⁸ „*It is the exchange of language in dialogue or the performance of action by a character.*“ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Tamtéž.

¹⁹⁹ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 82.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ Crook společně s Chionem uvádějí příklad komedií s Jacquesem Tatim nebo Rowanem Atkinsonem jako Mr. Beanem, kde herci využívají emanační řeči jako zdroje komiky a zároveň nástroje k objasnění emocí a jednání, které ztvárňují. Tamtéž, s. 83.

²⁰² Využitím neartikulovaných zvukových projevů či citoslovcí se téměř nikdo z rozhlasových teoretiků nezabývá. V českém kontextu pouze Ivo Bláha krátce zmiňuje postup, kdy se například v animovaných filmech „*významový obsah mluvy redukuje radikálním okleštěním dialogu, že zbývají pouze prostředky výrazové, sdělující jen momentální pocity.*“ Tyto projevy označuje jako

V jednotlivých analýzách si tedy budu všimát především slova – řeči jako **prostředku** různých forem **vyprávění**. Budu si všimát **jak a kým je vyprávění realizováno** s přihlédnutím k výše definovaným typům. Rovněž podrobím analýze vzájemnou **spolupráci a vazby mezi řečí a zvukem, tichem a hudbou**. Slovo představuje dominantní zdroj sdělení, který tvoří kontext zbývajícím třem prostředkům a jejich sdělování, a to jak v rovině zvukové kompozice, tak také ve významové rovině jednotlivých zvukových znaků.²⁰³

2 – Hlas

Coby **hlas** označuji nástroj hereckého pojetí postavy. Jde o prostředek, který v rozhlasovém díle obrací posluchačovu pozornost k charakteru a vnitřnímu světu postav. Hlas je úzce spjat s řečí, ačkoliv generuje vlastní významy a tvoří tudíž samostatný sémiotický systém.²⁰⁴ Je ponejvíce spojen s hereckým projevem, kdy herec svou barvou hlasu, změnami intonace, tempem nebo melodií promluv určuje charakter postavy, napovídá více o její náladě, vztahu k ostatním postavám a k příběhu. Hlas je nástrojem herecké interpretace postavy a jejích promluv. Emocionální vyznění slova v rozhlase (a tedy charakteru a psychologie mluvčího) není ani tak vyjádřeno výběrem a uspořádáním slov, jako spíše způsobem jejich vyslovení.²⁰⁵ Pro tento jev nacházíme přílehlavý pojem **smyslové zabarvení**²⁰⁶ už v nejstarší publikaci české rozhlasové teorie *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry* Václava Růta. V neposlední řadě je hlas také přímým indikátorem toho, která postava zrovna mluví a jakým způsobem je tedy přítomna v aktuální scéně, což je důležité pro posluchačovu orientaci v ději.

Konkrétním prostředkům hereckého projevu, jak se jimi budu v jednotlivých analýzách zabývat, se věnují teatrologické přístupy Jiřího Veltruského nebo Petra Pavlovského. Pavlovský člení herecký projev na prostředky jazykové (spojené s řečí

„náznakovou mluvu“. Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 22. Pro potřeby analýz jsem se nakonec rozhodla využívat Crookovu terminologii.

²⁰³ Andrew Crisell pojímá tuto problematiku především z pohledu sémiotiky: „*The primary code of radio is linguistic, since words are required to contextualize all the other codes.*“ Shodují se s ním Richard J. Hand, který však tuto dominantní pozici slova vztahuje i na jeho působení v celé zvukové kompozici. Naopak Elke Huwiler se snaží poukázat na velký potenciál zvuku a hudby, který v některých případech může význam slova do velké míry nahradit. To je však spíše záležitostí experimentálních auditivních děl než rozhlasových detektivek. Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 54.

²⁰⁴ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., s. 102.

²⁰⁵ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d. s. 38.

²⁰⁶ Srov. RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Cit. d., s. 71.

a přednesem textu) a nejazykové, spojené s neartikulovanými zvuky (kvílení, smích, hezitační zvuky apod.). Oba pak shodně rozlišují tři zvukové složky hlasového projevu: **témbr** (zabarvení hlasu), **expiraci** (sílu hlasu) a **intonaci** (tónovou modulaci, melodii a temporytmus hlasu).²⁰⁷ Ty společně definují vztah jednotlivých jazykových jednotek a skutečností, k nimž se vztahují, a zároveň segmentují proud promluvy.²⁰⁸ Podobné kategorie rozlišuje i zahraniční literatura,²⁰⁹ avšak v tomto ohledu je možno plně se opřít o českou terminologii, která je, co se týče popisu hereckého projevu, poměrně bohatá.²¹⁰

Dalšími stěžejními pojmy spjatými s hereckým projevem je dech, pauza a rytmus. Problematikou pauzy se budu zabývat až u zvukového prostředku ticha, s nímž je rovněž svázán. Všechny tři prostředky jsou však propojeny s rytmem promluvy a zároveň s celkovým temporytmem inscenace, který je ovlivněn množstvím, intenzitou i délkou nádechů.²¹¹ Dech má rovněž velký podíl na kontaktu mezi interpretem a posluchačem, neboť pomáhá navozovat pocit blízkosti a intimity podpořený malou vzdáleností od mikrofonu.²¹²

V souvislosti s budováním charakterového a emocionálního obrazu postavy lze využít rovněž termín **herecký výraz**, který je definován jako „*vnější projev nějakého vnitřního (řekněme duševního, event. přímo emocionálního) dění. Možná přesněji, jde o viditelnou část toho, co se v člověku a s člověkem děje a co může ústit (a zhusta také ústí) i v nějaký uvědomělý projev či záměrné jednání.*“²¹³ Herecký

²⁰⁷ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologické slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, 2004, s. 112.

²⁰⁸ VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. *Slovo a slovesnost*. 1941, roč. 7, č. 3, s. 132–144.

²⁰⁹ Podobné kategorie rozlišení prostředků hereckého projevu nabízí kniha Martina Schinglera a Cindy Wieringy *On air. Methods and Meanings of Radio*, když mluví o „tone“ (barvě hlasu), „pitch“ (výšce, poloze hlasu), „pace“ (tempu, rychlosti hlasu) a „accent“ (důrazu v hlase, intonaci). Těchto termínů se drží i ostatní zahraniční teoretici, ale vzhledem k tomu, že žádný z nich ve své práci neakcentuje přímo výzkum rozhlasového herectví, nenacházíme prozatím další možnosti tuto terminologickou základnu příliš rozšiřovat.

²¹⁰ Terminologie rozhlasového hereckého projevu se začala formovat již ve třicátých letech, kdy v práci Václava Růta nacházíme první snahy o definice prostředků rozhlasového herectví, ač autor tuto uměleckou disciplínu nepovažoval za dostatečnou, resp. schopnou vyrovnat se divadelnímu hereckému umění. Největší podíl na vzniku termínů popisujících rozhlasové herectví mají Alena Štěrbová a Jan Czech, kteří nejenže určité pojmy zavádí, ale rovněž je aplikují v praxi. Výchozím zdrojem přesto zůstává terminologie divadelní, již oba autoři zohledňují.

²¹¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Cit. d., s. 42.

²¹² HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, roč. 2, č. 6, s. 11.

²¹³ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009, s. 91.

výraz je vytvářen za pomoci výše definovaných prostředků, podobně jako například hlasové **gesto** či **mimika**.²¹⁴

V souvislosti s dalšími zvukovými prostředky, jako je například zvuk a jeho využití ve vytváření prostorových dispozic vyprávění, je třeba zmínit také termín **hlasový detail**, jehož ekvivalent nacházíme zase ve filmologické literatuře, kde označuje záběr pojímající zblízka malý výsek snímaného objektu. V rozhlasu jde rovněž o další z prostředků budování intimity mezi posluchačem a vnímaným dílem.

V rámci jednotlivých analýz se budu věnovat hlasovému projevu herců tak, jak jsou zaznamenány ve výsledné zvukové podobě inscenace. Hercův skutečný projev bývá po natočení poněkud modifikován stříhem, odstraněním nádechů, pauz či přidechů, které by mohly rušit poslech. Hlasový projev tedy ve výsledku působí o něco rychleji, jasněji a příjemněji na poslech.²¹⁵ S těmito úpravami počítám jako s běžnou součástí vzniku rozhlasového uměleckého díla, která nemá na výsledky mého výzkumu vliv.

3 - Zvukové efekty

Zvuk v narativní funkci tak, jak jej definují Shingler s Wieringou i Hand s Traynor, představuje všechny ohraničené zvukové útvary rozhlasového díla, jež nejsou slovem, hudbou ani tichem, přičemž může jít jak o reálné, tak také o uměle vytvořené zvuky.²¹⁶ **Zvukové efekty** jsou v inscenaci indikátory konkrétního děje a jeho změn, resp. „*příznačným projevem objektů v jejich činnosti, pohybu.*“²¹⁷ Jinými slovy představují zvukové znaky informací týkajících se vyprávění.²¹⁸ Jejich interpretace je založena na určité konvencionalizované zkušenosti, kterou tyto znaky

²¹⁴ Také u těchto termínů je zřetelný teatrologický původ, a přestože práce s nimi je v rozhlasu a v divadle zcela odlišná, neboť v případě rozhlasu nezahrnuje vizuální vjem, staly se již zcela součástí rozhlasové terminologie. S oběma pojmy pracuje například Jan Czech ve své publikaci *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*.

²¹⁵ „*Radio voice is an unlikely speech: faster, clearer, more audible.*“ AUGAITIS, Daina – LANDER, Dan (eds.). *Radio rethink: art, sound and transmission*. Canada: Walter Phillips Gallery, 1994, s. 178-179.

²¹⁶ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 55–56.

²¹⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 17.

²¹⁸ Každý ve zvukové kompozici inscenace obsažený zvuk je nositelem určitého významu, a proto je nutné koncepčně pracovat jak s jejich množstvím, tak povahou. Robert McLeish uvádí, že zvukové efekty by měly být uzpůsobeny a zjednodušeny pouze na ty, které skutečně nesou význam. Větší množství zvukových efektů různorodých významů jinak může být pro posluchače matoucí. „*The sound effects must be refined and simplified to those few which really carry the message.*“ McLEISH, Robert. *Radio production*. 5. ed. Oxford: Focal Press, 2005, s. 259.

reprezentují u posluchačů.²¹⁹ Ať už jsou zvukové efekty „realistického“ či stylizovaného charakteru, mívají v rozhlasové inscenaci více významů a mohou tudíž fungovat i v symbolické a metaforické rovině.

Díky asociacím, které při poslechu umožňují v mysli posluchače dotvářet obraz dění, mají zvukové efekty schopnost snadno vyjádřit i to, co by jinak nebylo možné zprostředkovat slovy, anebo pouze za použití jejich většího množství.²²⁰ Mají tedy potenciál slovo ve vyprávění do jisté míry nahradit a „verbalizovat“ tak obraz dění bez jeho použití právě díky svému sémantickému charakteru.²²¹ Jedná-li se o opakovaně využívané spojení zvuku s danou asociací – vizuální představou u posluchače – jedná se o tzv. **rozšířenou znakovost**.

V analýzách se zaměřím především na to, jak zvukové efekty figurují ve vyprávění příběhu a jak se v tomto ohledu doplňují nejen se slovem, ale také se zbylými zvukovými prostředky. Význam jednotlivých zvukových znaků interpretuji s ohledem na příběh a inscenační koncepci. V tomto ohledu se tedy v analýzách zvuku promítne i sémiotické hledisko. Na ploše všech osmi analýz rovněž bude možné pozorovat různé způsoby a četnost využití zvukových efektů v průběhu sledovaného období.

4 – Zvuky označující akustiku a zvuky označující perspektivu

Zvuky označující akustiku a perspektivu slouží v rozhlasové inscenaci k vykreslení přirozeného zvuku daného prostředí a atmosféry prostoru a prostorových vztahů mezi jednotlivými postavami.²²² Často jsou využívány ve společné kooperaci, jejímž výsledkem je konkrétnější představa prostoru, která při poslechu vzniká. Shingler a Wieringa blíže popisují, jak tyto elementy fungují v praxi: „*Pokud jsou zvuky vytvářeny ve studiu a veškerá rezonance je utlumena, budí tyto zvuky dojem, že jsou součástí stejného prostoru jako posluchač. Dochází totiž k napodobení akustických vlastností běžného lidského obydlí (...). Nicméně pokud zvuk ve vysílání rezonuje (...), zdá se, že jde o zvuky odlišného prostředí, než ve kterém se nachází posluchač.*“²²³

²¹⁹ DRAKAKIS, John. *British Radio Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, s. 30.

²²⁰ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 51.

²²¹ VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 33.

²²² HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 46.

²²³ „*If sounds are produced in a studio and all resonance is deadened then these sounds seem to occupy the same space as that of the listener, replicating the acoustic qualities of most people's homes*

Právě nakládání s perspektivou se ukazuje jako klíčový aspekt popisné funkce zvuku v rozhlasovém díle, jímž lze definovat velikost prostoru a vzdálenost jednotlivých postav. Z fyzikálního hlediska vytváří dojem distance vibrace vzduchu, jež vznikají pohybem objektů v prostoru a zvukem, který vydávají. Dojem prostoru a jeho dispozic se tak formuje pomocí odrazu zvukových vln od zdí či objektů (tedy ozvěnou) a také vzdáleností jednotlivých zdrojů zvuků od sebe.²²⁴

S perspektivou a akustikou, stejně jako se zvukovými efekty, lze v rozhlasovém díle pracovat také technicky za pomoci **stříhu, použití postupného zesilování/zeslabování** či **mixování**.²²⁵ Takto má potenciál pro segmentaci děje, vyjádření časových a prostorových posunů, pohybů postav a povahy jejich činnosti. V neposlední řadě se využití akustiky a perspektivy uplatňuje při budování atmosféry příběhu, jak doložím u konkrétních rozhlasových detektivek. Vzhledem ke stanovené hypotéze bude zkoumání zvuku v obou jeho funkcích nedílnou součástí každé z následujících analýz, protože se místy až zásadně liší mírou jeho využívání v průběhu sledovaného období.

5, 6 – Hudba v narativní a deskriptivní funkci

Podobně jako zvuk je i **hudba** prostředkem, který velkou měrou pracuje s posluchačskou imaginací a emocemi.²²⁶ Kromě toho, že je zpravidla využívána jako nástroj segmentace děje, zároveň má hlavní podíl na budování atmosféry příběhu. Rozmanité způsoby využití hudby do velké míry závisí na celkové zvukové kompozici dané inscenace, kdy nelze obecně vymezit jejich konkrétní funkci a význam. Například hudební prvky vytvářející interpunkci ve vyprávění se mohou rovněž podílet na budování atmosféry či prostředí a dochází tak k prolnutí narativní a deskriptivní funkce. Proto na tomto místě uvádím obě funkce daného zvukového prostředku společně a jednotlivě se jim budu věnovat až u jednotlivých analýz, kde budu moci uvést konkrétní příklady.

Bohaté využití narativního, ale také deskriptivního potenciálu hudby shrnuje Josef Maršík: „*Hudba se využívá k umocnění významu sdělovaného obsahu,*

(...). However, if the sounds on the radio are highly resonant (...) then these sounds seem to come from a quite distinct space beyond the listener's own environment.“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 56.

²²⁴ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 56.

²²⁵ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., s. 102.

²²⁶ „Noise and music are evocative forms, operating on our imaginations and our emotions.“ CROOK, Tim. *Radio Drama. Theory and Practice*. Cit. d., s. 51.

k vytvoření určité atmosféry, jako kulisa (...), jako symbolická náhrada za určité dramatické jednání, ke spojování nebo oddělování různých částí děje, k oživení statických úseků a dynamizaci děje, k uvolnění napětí, ve funkci kontrapunktu, k ironizování projevu, jako znělka (...).²²⁷ Pro některé z těchto způsobů využití nacházíme oporu v publikaci Andrewa Crisella *Understanding Radio*, v níž autor aplikuje specifické pojmy jako **hudba jako interpunkce** („music as a link“), **náladotvorná hudba** („mood music“) nebo **hudba jako stylizovaný zvukový efekt** („music as a sound effect“),²²⁸ jež rovněž uplatním v analytické části práce.

Zvláštní kategorii představuje využití hudby jako zvuku, nejčastěji zvukového efektu, kdy hudební motiv simuluje zvuky, jež recipient zná z reálného života (například bouřku apod.).²²⁹ Stylizovaný hudební prvek tak může nahradit autentický zvuk prostředí či dění. Význam těchto znaků odpovídá ději a atmosféře konkrétního díla a je pro něj tudíž zásadní posluchačská imaginace i zkušenost. V detektivce jsou tyto hudební prvky rovněž důležité z hlediska budování charakteru prostředí či postav, jak doložím v analýzách.

Hudbu dále můžeme po filmologickém vzoru rozdělit na diegetickou a nediegetickou. **Diegetická hudba** je součástí fikčního světa příběhu a postavy z něj ji tedy mohou slyšet. Naproti tomu **nediegetická hudba** není součástí příběhu a je tedy vnímána pouze posluchači.²³⁰ Obecně lze říci, že nediegetická hudba bývá v rozhlasových inscenacích využita především v deskriptivní funkci tohoto výrazového prostředku. S její pomocí lze budovat atmosféru, stejně jako charakterizovat místa či postavy příběhu. V rozhlasové detektivce je nediegetická hudba rovněž stěžejním prostředkem vzbuzujícím napětí, očekávání či dokonce strachu při poslechu. Narativní funkce hudby spočívá ve vyjadřování změn prostředí a času děje, a především tak tvoří interpunkci mezi jednotlivými scénami. Za tímto účelem může být využita jak diegetická, tak nediegetická hudba.

U jednotlivých inscenací se tedy zaměřím na to, jaká hudba a jakým způsobem je využita ve vyprávění, při budování prostoru a atmosféry příběhu a případně charakterizaci postav. Důležitým aspektem zde bude povaha užitých hudebních nástrojů, stejně jako dalších kompozičních prostředků: melodie, rytmu, výšky či tónu,

²²⁷ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček terminů rozhlasové slovesné tvorby*. Cit. d., s. 16.

²²⁸ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 51–52.

²²⁹ Tamtéž, s. 52.

²³⁰ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

kteří společně charakterizují účinek hudby.²³¹ Pomáhají posluchači navodit určitou náladu,²³² popř. jim evokovat konkrétní místo či děj.²³³ V neposlední řadě bude vždy nutné zohlednit využití hudby ve spojení s ostatními výrazovými prostředky, neboť hudba se uplatňuje převážně ve spolupráci se slovem či zvukem.

7, 8 – Ticho v narativní a deskriptivní funkci

Zvukový prostředek ticha je v narativní i deskriptivní funkci do velké míry závislý na slovu, jenž kontextualizuje a objasňuje jeho význam.²³⁴ Protože má ticho velký potenciál oslovovat posluchačskou představivost, může v rozhlasových inscenacích figurovat částečně místo verbálně vyjádřeného dění.²³⁵ Zvuková kompozice v takových případech pracuje s postupem, jenž budu nazývat **principem nedořečenosti**: dané dění je nejprve naznačeno či avizováno verbálně a poté, aby nedocházelo k redundantnímu předložení stejných informací, využívají tvůrci působení ticha, během něhož se událost odehraje pouze v posluchačově představivosti.²³⁶

Významotvorně působí ticho rovněž jako součást promluv – jako tzv. **pauza**.²³⁷ Sémantický charakter pauzy se pojí s hereckou interpretací a může tak vypovídat více o dění, jež postava právě prožívá či o pocitech, které se snaží vyjádřit. V tomto ohledu může pauza dokonce modifikovat význam celého verbálního sdělení.²³⁸ Ve spojení se slovem je ticho také prostředkem rytmizace řeči a potažmo i celé inscenace, jíž může dodávat dynamiku, anebo ji naopak zpomalovat.

²³¹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 73.

²³² Jako příklady souvislosti mezi parametry hudby a emocionální informací se uvádí například tyto: důstojnost, sláva – durová tónina, vzestupná melodie a pomalé tempo; radost, přátelství – durová tónina, vzestupná melodie a pomalé tempo; bouřlivost, vzrušení – mollová i durová tónina, sestupná melodie a rychlé tempo. Srov. VYSEKALOVÁ, Jitka. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada, 2002.

²³³ Příklady souvislosti mezi zvuky hudebních nástrojů a prožitky, jež tyto vjemy generují, uvádí ve své diplomové práci Aleš Huber: foukací harmonika = voda, námořník, loď...; akordeon – bohéma, Paříž, hospoda...; kastaněty – Španělsko. Srov. HUBER, Aleš. *Auditivní vizualizace v rozhlasové tvorbě*. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati. Fakulta multimediálních komunikací. Zlín: 2009, s. 15.

²³⁴ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 54.

²³⁵ S tímto postupem se například setkáváme v detektivkách *Paní Parchová má návštěvu* a *Promiňte, omyl*, kde se ticho společně s následných zvukových nebo hudebním motivem stává zvukovým vyjádřením zločinu, ke kterému děj po celou dobu spěje.

²³⁶ „*During silence, things happen invisibly, in the minds of the players and in our imagination.*“ Srov. McWHINNIE, Donald. *The Art of Radio*. Cit. d., s. 88.

²³⁷ S termínem „pauza“ se setkáváme u Jana Czecha, ale rovněž jeho anglický ekvivalent „pause“ nacházíme například u Andrewa Crisella.

²³⁸ Tato modifikace vzniká dle Crisella potvrzením nebo naopak opozicí ticha vůči slovu. Výsledek může být výraznějšího charakteru v podobě například ironického, parodického či záměrně patetického vyznění. Srov.: CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 53.

Podobně jako u hudby i u ticha můžeme rovněž pozorovat jeho využití v rozhlasové inscenaci coby interpunkce ve vyprávění: „*ticho mezi scénami označuje jejich hranice*“.²³⁹ Ticho je rovněž využíváno pro označení časových proměn ve vyprávění, přičemž zároveň zajišťuje určitou dějovou kontinuitu. V rozhlasovém vysílání není ticho nikdy vyprázdněné, naopak vždy vypovídá o daném prostředí, a především tvoří neomezený prostor posluchačské imaginaci a vznikajícím emocím.²⁴⁰ Jeho využití můžeme tedy pozorovat jak ve funkci narativní, tak také při budování prostředí, atmosféry či napětí, tedy ve funkci deskriptivní.

Deskriptivní funkce ticha spočívá především v budování atmosféry a emocí vznikajících při poslechu. Inscenace těží z nekonkrétnosti a neverbální povahy ticha, která je právě v rozhlasové detektivce stěžejní pro budování napětí a atmosféry celkově: „*tichem lze vyjádřit často více než slovem, neboť se v něm může odrážet atmosféra, podezření, emocionální nádech i vizuální detaily*“.²⁴¹ Deskriptivní funkce ticha tedy spočívá v charakterizaci prostředí, postav, času a atmosféry děje. V tomto ohledu je ticho využíváno povětšinou ve spojení s dalšími výrazovými prostředky a jeho význam tak závisí na konkrétní zápletce a inscenačním záměru díla.

Ve srovnání se zbylými třemi výrazovými prostředky je také ticho nejvíce evokativní²⁴² a zároveň dramatický prvek inscenace, jenž označuje zdánlivě prázdný prostor ve zvukové kompozici, jež je však při poslechu naplněn celou škálou pocitů, emocí a očekávání, které u posluchače vzniknou. Režisér Josef Henke jmenuje několik druhů ticha ve vztahu k jejich významům a účinkům na recipienty: ticho – tajemství, ticho jako otázka, depresivní, dusné či pichlavé ticho, úlevné ticho, meditativní ticho, výsměšné či ponižující ticho, nesnesitelné ticho a ticho jako vyvrcholení, varování, krutá otázka, výkřik.²⁴³ Tuto typologii nelze považovat za terminologický aparát, na druhou stranu ale pomáhá přiblížit rozmanitou škálu možností užití ticha při budování atmosféry.

²³⁹ „*In radio drama, silence between scenes marks a boundary.*“ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 57.

²⁴⁰ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 57.

²⁴¹ „*Silence can be more expressive than words, which can echo with expectancy, atmosphere, suspense, emotional overtones and visual subtleties.*“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 55.

²⁴² Tamtéž, s. 54.

²⁴³ HENKE, Josef. *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Cit. d., s. 10.

Strukturalisticko-audionaratologická analytická metoda uplatňuje nejprve **synchronní přístup**, kdy se každá analýza bude zabývat zkoumáním jedné konkrétní detektivky, struktury její zvukové kompozice a vztahů mezi jejími prvky dle uvedeného analytického schématu. V závěrečné části pak bude v souladu s cílem práce uplatněn **diachronní přístup** sledující proměny a vývojové tendence²⁴⁴ zvukové podoby na vzorku daných detektivek v průběhu sledovaného období. Uplatněním obou těchto metod bude možné jednotlivé výsledky analýz porovnat a vyhodnotit, zda opravdu můžeme hovořit o určitém vývoji zvukové podoby daného žánru v čase a tím potvrdit či vyvrátit stanovenou hypotézu.

V závěrečné kapitole práce budou výsledky jednotlivých analýz komparovány a vyhodnoceny zjištěné vývojové tendence a změny týkající se zvukové podoby. Samotné analýzy i jejich následné srovnání podléhají hlavní výzkumné otázce, jejíž zodpovězení by mělo pomoci charakterizovat nakládání se zvukovými prostředky u vybraných zástupců rozhlasové detektivky, a pomoci tak charakterizovat zvukovou podobu žánru ve sledovaném období:

Jakým způsobem se výrazové prostředky rozhlasu podílejí na vývoji zvukové podoby rozhlasových detektivek vzniklých v Českém rozhlase od roku 1989 do současnosti?

Příčemž výzkumnou otázku lze konkretizovat a rozdělit do dvou podotázek, které se již přímo vztahují k analyzovaným inscenacím:

- Jaké zvukové prostředky jsou v konkrétní inscenaci využity?
- Jak jsou jednotlivé prostředky využity s ohledem na jejich funkci ve vyprávění v narativní a deskriptivní rovině díla? To znamená, jakým způsobem se zvukové prostředky projevují v díle ve vyprávění příběhu a v jeho zasazení do prostoru a času?

U každé inscenace tak bude vyhodnocen poměr využitých zvukových prostředků a jejich vzájemné vztahy. S pomocí audionaratologických a strukturalistických poznatků jednotlivé analýzy umožní poznat, jak se tyto prostředky realizují ve vyprávění děje a při budování prostoru, času a postav. Zkoumání znakové povahy jednotlivých zvuků pak umožní jejich interpretování v rámci tématu a

²⁴⁴ Synchronní a diachronní přístup společně zajišťuje dvojitý pohled na zkoumání jazykových jevů – atomizující i strukturní. V případě formování analytické metody tedy umožňuje komplexní horizontální i vertikální přístup ke sledovaným jevům. Srov. VACHEK, Josef. *Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné*. Praha: H&H, 1999, s. 77.

vyznění hry. Zaměřovat se budu rovněž na již popsaná specifika detektivního žánru tak, jak jsou v konkrétních detektivkách auditivně ztvárněna. S tím tedy souvisí také další výzkumná podotázka práce:

- Jak se zvukové ztvárnění jednotlivých rozhlasových detektivek promítá do specifických schémat detektivního žánru?

ANALYTICKÁ ČÁST

Analytický komplex, jenž předložím v následující kapitole, by měl demonstrovat vývoj zvukové podoby žánru české rozhlasové detektivky ve sledovaném období a zároveň prokázat funkčnost stanovené analytické metody vzhledem ke stanoveným cílům a výzkumným otázkám práce.

Jelikož rozsah práce neumožňuje věnovat se detailněji každému z celkového množství kolem stovky děl vzniklých ve sledovaném období, vybírám pro analýzu vzorek osmi inscenací. Kritéria výběru představují následující aspekty:

- Datum vzniku inscenace
- Režisér rozhlasové inscenace
- Autor předlohy
- Charakteristická práce se zvukovými prostředky

Kritéria jsem stanovila s ohledem na to, aby výzkumný vzorek reprezentoval tvorbu v průběhu celého sledovaného období a zároveň vypovídal o práci a přístupech co největšího množství rozhlasových režisérů. V neposlední řadě zohledňuji také autora předlohy, přičemž výzkumný vzorek by měl reflektovat tvorbu širšího spektra spisovatelů. Přestože se totiž zvukové zpracování může v jednotlivých inscenacích děl jednoho autora diametrálně lišit, mohou u nich přetrvávat některé opakující se postupy týkající se narativu či postav. Zároveň by každá detektivka měla reprezentovat užití jednoho z osmi analytických aspektů a prakticky demonstrovat jeho význam i funkci ve zvukové kompozici.

Následující tabulka sumarizuje **strukturu analytické části**, resp. přehled inscenací, jež budou analyzovány, společně s údaji o době jejich vzniku, autorech předlohy a režii. Inscenace jsou řazeny chronologicky podle data vzniku vzhledem ke stanovené metodě práce. Abych dobře objasnila funkci každého ze zvukových prvků kompozice, bude každá analýza zaměřena primárně na využití jednoho z uvedených osmi aspektů, který je zároveň pro danou inscenaci specifický. V tabulce je tedy rovněž vyznačeno, který z aspektů analytického modelu reprezentuje to konkrétní dílo. Tímto způsobem **každá analýza vyzdvihne využití jednoho z aspektů zvukové kompozice**, kterým se daná inscenace vyznačuje.

V závěru každé analýzy bude vyhodnoceno nakládání se zvukovými prostředky v dané inscenaci. V následující syntetizující kapitole pak na základě těchto dílčích výsledků vyhodnotím vliv jednotlivých inscenací na vývoj zvukové podoby žánru české rozhlasové detektivky.

Detektivka	Rok vzniku	Autor předlohy	Režie	Stěžejní zvukový prostředek
Studie v šarlatové	1989	Arthur C. Doyle	Karel Weinlich	Řeč (slovo – narativní funkce)
Boží trest	1993	Gilbert K. Chesterton	Jan Berger	Hlas (slovo – deskriptivní funkce)
Paní Parchová má návštěvu	1994	Henry Slezar	Josef Hlavnička	Ticho – narativní funkce
Není kouře bez ohýnku	1996	Agatha Christie	Hana Kofránková	Zvukové efekty (Zvuk – narativní funkce)
Čmuchal se špatnou pověstí	2002	Raymond Chandler	Vlado Rusko	Hudba – deskriptivní funkce
Křivý prostor	2003	Hana Prošková	Markéta Jahodová	Ticho – deskriptivní funkce
Nemesis	2013	Jo Nesbo	Aleš Vrzák	Hudba – narativní funkce
Vrah je Zahradník	2015	Petr Hudský	Ivan Chrz	Zvuky označující akustiku a perspektivu (zvuk – deskriptivní funkce)

Studie v šarlatové

Pro úvodní analýzu jsem zvolila inscenaci detektivní povídky spisovatele Arthura Conana Doylea, která byla v Českém (resp. Československém) rozhlasu uvedena již v roce 1989. Způsob, jakým je inscenována, a jak je ve zvukové kompozici nakládáno s jednotlivými výrazovými prostředky, však předznamenává určitou inscenační tendenci týkající se české rozhlasové detektivky devadesátých let. Ta spočívá především ve výrazné akcentaci zvukového prostředku slova za účelem věrné reprodukce textu předlohy.

Na příkladu této inscenace přiblížím fungování výrazového prostředku slova v narativní funkci, která zde spočívá především v postavě vypravěče – detektivova společníka doktora Watsona, z jehož perspektivy je příběh vyprávěn. Slovo v jeho podání často zastupuje dějové okamžiky, změny prostředí a času i jednání postav. **Vypravěčské hledisko** je zde na úrovni časoprostorové charakteristiky, kdy Watsonův pohled jakoby zvnějšku klouže (podobně jako kamera) po jednotlivých postavách a scénách příběhu.²⁴⁵ Užití **slova v narativní funkci** se tak stane stěžejním aspektem této analýzy. Zbylé tři zvukové prostředky pak figurují ve zvukové kompozici inscenace vesměs v závislosti na něm.

Z hlediska schémat žánru je postava Watsona v příbězích Sherlocka Holmese považována za ideálního vypravěče, který není do příběhu příliš osobně zainteresován (tedy není v přímém ohrožení zločinem nebo na něm neleží hlavní zodpovědnost za vyšetřování), ale zároveň je mu dostatečně blízko. Tento postup umožňuje autorovi původního textu i autorům adaptace držet vnímatele v dostatečné vzdálenosti od myšlenkových pochodů vyšetřovatele, aby nedošlo k odhalení záhady dříve než v závěru díla. Tím se okamžik vyřešení případu stává překvapením.²⁴⁶

Interpretace povídek spisovatele Arthura Conana Doylea, autora postavy detektiva Sherlocka Holmese, patří ke stálícím rozhlasové detektivní tvorby obecně. Také v Českém rozhlasu došlo postupně ke zpracování většiny Doylových

²⁴⁵ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007, s. 71.

²⁴⁶ „By narrating the story from a point of view that sees the detective's actions but not participate in his perceptions or proces of reasoning, the writer can more easily misdirect the reader's attention and thereby keep him from prematurely solving the crime.“ CAWELTI, John G. *The Formula of Classical Detective Story*. Cit. d., s. 2.

detektivek.²⁴⁷ V letech 1993–1998 a 2009–2010 dokonce tvořily povídky se Sherlockem Holmesem a jeho pomocníkem doktorem Watsonem základ většiny tehdejší produkce rozhlasových detektivek v Českém rozhlase.

Mezi nejznámější sherlockovské adaptace patří například pojetí Jiřího Horčičky z počátku a Josefa Červinky z konce devadesátých let, popřípadě nejnovější série v režii Hany Kofránkové z let 2009–2010. Inscenaci *Studie v šarlatové*²⁴⁸ natočil v roce 1989 Karel Weinlich, který se k postavě slavného detektiva vrátil o deset let později s detektivkou *Škola v opatství*.²⁴⁹ U všech těchto provedení dominuje zvukové kompozici postava Watsona coby vypravěče, ale rovněž ostatní části narativu příběhu jsou silně verbalizované. Tomu odpovídá také tendence obsazovat do titulních rolí hlasově výrazné osobnosti, jako jsou herci Rudolf Hrušínský, Miloš Kopecký,²⁵⁰ Viktor Preiss nebo Otakar Brousek.²⁵¹ To platí také pro Weinlichovu inscenaci *Studie v šarlatové*, v níž postavu excentrického Sherlocka Holmese ztvárnil Oldřich Kaiser a oddaného doktora Watsona Jiří Lábus.

Zápletka detektivky, která představuje první společný případ Holmese a Watsona, se týká nalezení mrtvoly muže jménem Dreber v pokoji opuštěného londýnského domu. Policie je bezradná, a proto žádá Holmese o pomoc. Po příjezdu na místo detektiv zjišťuje, že muž byl otráven a na základě několika stop určuje přibližný vzhled vraha. Zatímco policie pátrá po nesprávných stopách, je nalezeno tělo druhého muže – sekretáře pana Drebera, jenž byl ubodán nožem. U jeho těla se nachází krabička s dvěma pilulkami. Holmes vzápětí zjišťuje, že jedna z nich obsahuje prudký jed, a to ho přivede na řešení případu. Jako vraha identifikuje

²⁴⁷ Případy Sherlocka Holmese se v průběhu let dočkaly nejrůznějších forem adaptace od monologické četby až po rozhlasovou inscenaci. Řada z nich byla rovněž vydána na CD nosičích.

²⁴⁸ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1989, režie: Karel Weinlich.

²⁴⁹ ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Cit. d., s. 72.

²⁵⁰ Rudolf Hrušínský jako Watson s Milošem Kopeckým coby Sherlockem Holmesem ztvárnili titulní dvojici Horčičkovy série *Slavné případy Sherlocka Holmese* z počátů devadesátých let. HNLIČKA, Přemysl. *Slavné případy Sherlocka Holmese 1* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 10. 4. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/17696-slavne-pripady-sherlocka-holmese-1-1993-2003.html>.

²⁵¹ Jedenáctidílné sérii holmesovských případů v režii Josefa Červinky z konce devadesátých let dominovalo obsazení Viktora Preisse a Otakara Brouska jako detektiva a jeho společníka. Toto obsazení převzala o deset let později také režisérka Hana Kofránková. Srov. ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Cit. d., s. 72–73.

drožkáře Jeffersona Hopea a nechává jej zatknout. Muž vypráví pohnutky svého činu, které vychází z jeho dávné náklonnosti k ženě, jejíž život Dreber zničil.

Při zkoumání slova coby stěžejního prostředku vyprávění v této inscenaci je třeba nejdříve se zaměřit na organizaci narativu vůbec. V souladu s přístupem Elke Huwiler zde aplikuji naratologickou terminologii Seymoura Chatmana a jeho rozlišení narativu na rovinu diskurzu a úroveň příběhu. V inscenaci *Studie v šarlatové* je příběh tvořen dvěma dějovými liniemi: 1) seznámení Holmese s Watsonem, jejich postupné sblížení a počátek spolupráce; 2) řešení případu vražd Drebera a jeho sekretáře. V rámci diskurzu se pak obě tyto roviny prolínají.

Narativní struktura dále využívá modelu tzv. **divadelní řeči**, která převážně formou monologu, ale rovněž dialogu informuje o dění.²⁵² Tak jako proces vyšetřování představuje prostředníka mezi recipientem a příběhem,²⁵³ postavu vypravěče, jenž v detektivce přibližuje jednotlivé kroky pátrání, lze vnímat jako zprostředkovatele tohoto kontaktu. Rozhlasový tvar se z velké části opírá právě o možnost sdělování informací prostřednictvím postavy doktora Watsona. To poměrně zásadně eliminuje vyprávění pomocí zvuku a přispívá k větší popisnosti a staticnosti vyprávění.

Formou Watsonových monologických komentářů je podávána řada informací o nadcházejících změnách v ději, prostředí i postavách. Pomocí výrazového prostředku slova v narativní funkci, tzn. **řeči**, jsou tyto aspekty také verbálně charakterizovány. Příkladem může být scéna z úvodu detektivky, kdy je prostřednictvím Watsona představen Sherlock Holmes. Na zvýrazněných pasážích je zjevné, jakým způsobem je zde vizualizován samotný vzhled postavy:

Watson:

*Muž se zkumavkou v ruce se málem roztančil po laboratoři. **Byl šest stop vysoký a nesmírně hubený. Oči měl bystré a pronikavé. Tenký orlí nos dodával tváři výraz ostražitosti a rozhodnosti. Jemné a citlivé ruce byly potřísněny zašlými skvrnami po chemikáliích.***²⁵⁴

²⁵² CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 81.

²⁵³ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Cit. d., s. 104.

²⁵⁴ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 0:28–0:50.

Podobně narativní kompozice pracuje i s charakterizací prostoru:

Watson: *Pokoj byl velký, čtvercový, bez nábytku. Stěny byly pokryty křiklavými nevkusnými tapetami.*²⁵⁵

Popis vypravěče místy rovněž nahrazuje hereckou akci:

Watson: *Zatímco mluvil, prozkoumal Holmes rychle a důkladně mrtvolu. Nakonec přičichl ke rtům mrtvého a prohlédl si podrážky jeho lakových bot.*²⁵⁶

Tyto příklady ilustrují způsob vyprávění v inscenaci, jejíž zvukové kompozici dominuje především zvukový prostředek slova. Zvraty ve vyšetřování jsou vždy uváděny (a často i předjímány) verbálně, ostatní zvukové prostředky pouze ilustrují již řečené. Prostředí není povětšinou nijak zvukově charakterizováno, což odpovídá hlavnímu zájmu inscenátorů – pečlivě a jasně osvětlit posluchači okolnosti, vyšetřování, příčinu a vyřešení zločinu.

Dynamiku vyprávění zajišťuje střídání těchto statických a popisných pasáží, které uvozují či zpětně reflektují děj, se scénami, jež obsahují aktivní jednání postav. To je vyznačeno jednak dialogickou povahou takových scén, ale rovněž dalšími zvukovými prvky: prací s hlasem a pozicí mikrofonu, který je nástrojem **fokalizace** vyprávění. Fokalizaci definuje Genette jako „výběr narativní informace“,²⁵⁷ je tedy zřejmé, že dochází k určité selekci informací a jejich podávání z určité vypravěčské pozice. V rozhlasovém díle jde o prostředek vyprávění z perspektivy jedné z postav, která je vytvořena vzájemným umístěním mikrofonu a daného herce. Z tohoto vytvořeného „bodu“ se realizuje jak vyprávění, tak poslech, a tedy vnímání posluchačem.²⁵⁸

Jak vyplývá z předchozích řádků, postava Watsona je v této inscenaci dominantním fokalizačním nástrojem. Subjektivní charakter jeho vyprávění je patrný

²⁵⁵ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 11:17–11:30.

²⁵⁶ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 12:42–12:52.

²⁵⁷ GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 74.

²⁵⁸ Ve své studii *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space* Bartożs Lutostański upozorňuje právě na důležitost pozice mikrofonu, která určuje perspektivu vnímání: „*Since the microphone is considered as the „hearer“ or „narrator“ of the events, it might be argued that the „hearing“ or „narration“ is executed from a specific stance.*“ LUTOSTAŃSKI, Bartożs. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 120.

na úrovni řeči i hlasu. První způsob využití dokumentují výše uvedené příklady. Watsonovy komentáře k objektivnímu dění či vzhledu postavy naznačují vlastní stanovisko postavy („*Tenký orlí nos dodával tváři výraz ostražitosti a rozhodnosti.*“²⁵⁹). Změny hlasového projevu zase vyznačují subjektivitu a různost pohledu na události a v kompozici narativu tak umožňují střídání mezi polohou Watson-vypravěč a Watson-jednající postava. Hlas se v tomto ohledu stává narativním prostředkem.²⁶⁰

Monologické pasáže, tedy promluvy bez zásahu jiného účastníka,²⁶¹ během nichž postava Watsona informuje o podobě dění, prostředí a postav, jsou modelovány pomocí melodie, hlasitosti, rytmu i intonace hlasu herce Jiřího Lábusa. Monotónnější poloha hlasu spočívající v pravidelném tempu a hlasitosti mluvy, stabilní melodii hlasu a menší míře intonování vytváří dojem jakoby čtených pasáží oprostěných od emocí postavy. Zároveň je hercův projev snímán z malé vzdálenosti, takže zní oproti zbylým dějovým segmentům hlasitěji. Tímto způsobem jsou vypravěčské party odděleny od fikčního světa příběhu a zároveň je ilustrována forma vnitřního monologu²⁶² postavy.

Scény, kde Watson vystupuje jako jednající postava, jsou charakteristické menší hlasitostí, a naopak větší emocionální živostí hercova výrazu. Jiří Lábus ve chvílích údivu přechází do vzrušeného rychlého šepotu nebo se naopak zaraženě odmlčuje, což kontrastuje s jeho jinak konstantním tempem mluvy a charakteristickým protahováním koncových slabik. Z uvedených příkladů tedy vyplývá, že rovněž hlas může mít v menší míře charakter narativního prostředku, ačkoliv v tomto ohledu jasně dominuje řeč.

Ze zbývajících třech zvukových prostředků nacházíme ve zvukové kompozici inscenace *Studie v Šarlatové* nejvíce hudbu. Ta v narativní funkci vytváří předěly mezi jednotlivými scénami a funguje jako interpunkce dějových segmentů, která

²⁵⁹ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 0:35–0:40.

²⁶⁰ „*The narrative function of the voice to indicate subjectivity and a focalized view of events is nowhere explained by the words of a narrator or character in the play, yet it becomes clear to the listener purely from the alterations of the voices during the unfolding of the story.*“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 53.

²⁶¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. *Listy filologické* 67, 1940, 3/4, s. 139–160.

²⁶² Vnitřní monolog je jako narativní prostředek využíván ve fikčních i nonfikčních dílech všech médií. Zároveň jde o možnost, jak recipientovi zprostředkovat myšlenky postavy a vybudovat tak určitou intimitu mezi těmito dvěma subjekty. Vnitřní monolog v díle může i nemusí být odlišen technickou transformací zvuku. Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 19.

zároveň zachovává určitou kontinuitu děje.²⁶³ Využity jsou především jednoduché klavírní a houslové melodie, které v deskriptivní rovině kompozice pomáhají budovat napětí a gradaci směrem k závěrečnému vyřešení záhady.

Ve funkci předělů figuruje hudba v nediegetické podobě. Inscenace však využívá i diegetické hudby v podobě zvuku houslí, na které hraje postava příběhu. Tento zvuk má však v kontextu děl se Sherlockem Holmesem i další významovou rovinu: odkazuje k detektivovu oblíbenému hudebnímu nástroji. Posluchač obeznámený s touto postavou rovněž ví, že při hře na housle Holmes obvykle zahání nudu mezi jednotlivými případy, popřípadě přemýšlí nad zločinem, který právě řeší. Na následujícím příkladu je patrné, jak hudební symbolika doplňuje verbální část vyprávění a zároveň mu pomocí změny tóniny dodává další významy:

Holmes: *Začíná se to vyjasňovat.*
(zvuk houslí v durové tónině)
Už jsem dostal z Ameriky odpověď na telegram.
(zvuk houslí v durové tónině)
Můj názor na tu věc je správný.
(zvuk houslí v durové tónině)
Watson: *A jaký je Váš názor?*
(zvuk houslí v mollové tónině)
Holmes: *Mé housle by potřebovaly nové struny.*²⁶⁴

Sémiotická interpretace těchto hudebních prvků má hned několik rovin. Jako znak-index odkazují k hrajícímu hudebníkovi a danému nástroji.²⁶⁵ Zároveň jde o ilustraci jednání postavy a jako určitá metafora mají i význam narativní, neboť asociují Holmesovo charakteristické chování v příběhu. Střídání mollové a durové tóniny zároveň symbolicky odkazuje k měnící se náladě postavy,²⁶⁶ což je následně doplněno také verbálně.

²⁶³ Crisell pro toto interpunkční využití hudby používá termín „music as a link“ a přirovnává ji ke spouštění opony v divadle. Hudba jednotlivé scény odděluje, ale zároveň umožňuje přímé navázání dalšího dějového segmentu: „[Music] bridge the changes of scene or subject, thus providing a kind of continuity.“ Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 51.

²⁶⁴ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 26:05–26:30.

²⁶⁵ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 48.

²⁶⁶ Eero Tarasti upozorňuje ve své studii *Music as a Narrative Art* na toto asociativní působení hudby, které lze považovat za určitou formu vyprávění: „*The semiotic approach to music that I will expose in this essay does not claim to be able to show that music is able to tell particular stories. I will try, instead, to show which structures in music enable us to associate it with stories.*“ Srov. TARASTI, Eero. *Music as a Narrative Art*. In RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Language of Storytelling*. Cit. d., s. 283.

Využití výrazového prostředku zvuku nacházíme v kompozici této detektivky pouze sporadicky. Jak už bylo uvedeno výše, většina informací o ději, prostředí i povaze jednání postav je zprostředkována vypravěčem, což eliminuje využití zvuku ve vyprávění. Ojedinelý příklad využití zvukového efektu, tedy zvuku v narativní funkci, představuje scéna, kdy se Holmes s Watsonem snaží získat informace z policisty, který byl první na místě činu Dreberovy vraždy. Vyznačené použití zvukového efektu cinkání mincí ilustruje proměnu jednání postavy policisty, který je po obdržení úplaty mnohem sdílnější:

Watson: *Strážníka Johna Rance jsme vytáhli z postele, nebylo proto divu, že ochotou zrovna neoplýval.*
Policista: *Promiňte, ale všechno už jsem hlásil svým nadřizným.*
(zvukový efekt cinkání mincí)
Holmes: *Rádi bychom to slyšeli z vašich úst.*
Policista: *Ó, v tom případě jsem vám k službám pánové.²⁶⁷*

Kompozice této scény opět dodržuje návaznost zvuku na výrazový prostředek slova, který (často právě pomocí vypravěče) upřesňuje jeho konkrétní význam v dané situaci.²⁶⁸ Průvodní Watsonův komentář upozorní na původní postoj policisty a v dialogu je následně znázorněna změna jeho chování po obdarování mincemi. Samotný zvukový efekt představuje znak-index pro přítomnost objektu – mincí, ale v symbolické rovině zároveň ilustruje příčinu jednání postavy. Výsledný smysl si posluchač vytvoří vztahem akustických znaků ke konkrétním narativním fukcím.²⁶⁹

Závěrem můžeme shrnout, že na základě podrobné analýzy narativních postupů ve zvukové kompozici díla lze vyhodnotit **řeč**, tedy slovo v narativní funkci, jako stěžejní prostředek vyprávění v detektivce *Studie v šarlatové*. Hlavní aspekt představuje **vypravěčský subjekt** v postavě doktora Watsona, z jehož perspektivy se podává většina informací o dění, prostředí i postavách, což do velké míry eliminuje využití dalších zvukových prostředků ve vyprávění příběhu.

Kromě výrazového prostředku slova si lze všimnout i využití hudby. V narativní rovině díla tvoří tento prostředek především interpunkci mezi

²⁶⁷ DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., Čas: 20:05–20:23.

²⁶⁸ „Usually the precise meaning of such sounds is established by the words of a voice-over (a narrator) or the dialogue of characters.“ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 59.

²⁶⁹ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 61.

jednotlivými scénami, v deskriptivní rovině se zase podílí na vytváření atmosféry a stupňování napětí.

Tyto postupy akcentující slovo a jeho herecké pojetí jsou typické pro české rozhlasové detektivky ze začátku sledovaného období, tedy pro raná devadesátá léta 20. století, kdy prostředky zvuk a hudba plnily pouze okrajovou funkci a na vyprávění se podílely spíše výjimečně. Na druhou stranu si musíme být vědomi specifčnosti tohoto konkrétního příkladu, neboť postava doktora Watsona má důležité místo obecně v rámci celého korpusu příběhů Sherlocka Holmese. Málokterá detektivka disponuje z hlediska příběhu i diskursu natolik důležitou postavou detektivova pomocníka. Její dominance v narativní struktuře je tedy dopředu očekávaná a s ohledem na silnou pozici a oblíbenost této látky v kontextu detektivního žánru i dá se říci recipientem vyžadovaná.

Boží trest

V předchozí analýze detektivky *Studie v šarlatové* jsem představila způsob využití řeči pro podrobné zachycení děje, prostředí i jednání postav detektivky. Využití **hlasu, tedy slova v deskriptivní funkci** představuje méně popisný způsob vyprávění, jenž počítá s větším zapojením posluchače. Řada informací, která je touto cestou podávána, je totiž založena na samotném hereckém projevu, díky němuž si recipient utváří představu o charakteru postavy. Interpretace postav zahrnuje hlasové dispozice herců, práci s hlasitostí, tempem, melodií a intonací hlasu a významnou měrou tak ovlivňuje i vyprávění a celkové vyznění a ideu příběhu.²⁷⁰

Cílem analýzy detektivky Gilberta Keith Chestertona *Boží trest*²⁷¹ je tedy především popsat prostředky, jimiž dochází k budování charakterů postav této rozhlasové inscenace. To je velmi úzce spjato s jejich jednáním, přestože „*znakový systém hlasu není zcela rovnocenný znakovému systému řeči, jsou oba velmi úzce propojeny.*“²⁷² Proto nelze úvahy o deskriptivní funkci slova zcela odtrhnout od

²⁷⁰ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 38.

²⁷¹ CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1993, režie: Jan Berger.

²⁷² „*The sign system of voice is not to be equated with the sign system of language, although the two are closely connected.*“ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., s. 102.

analýzy jeho narativní funkce. Dále na konkrétních příkladech demonstrují, jakým způsobem se v kompozici této inscenace ke slovu vždy vztahují ostatní zvukové prostředky a v první řadě doplňují či akcentují jeho významy. Na rozdíl od slova zde téměř výlučně mají ilustrativní charakter.

Detektivní dílo amerického spisovatele, kritika, a filozofa Gilberta Keitha Chestertona představuje specifickou kapitolu detektivního žánru. Protože sám poukazoval na neustále se opakující, často banální a příliš komplikované postupy a klišé tohoto žánru,²⁷³ snažil se ve své tvorbě postupovat jinak.

V jedné z řady esejí, v nichž detektivní žánr obhajuje, Chesterton zdůrazňuje, že „základem detektivní fikce není komplikovanost, nýbrž jednoduchost. Záhada se může jevit jako spletitá, ale ve skutečnosti musí být prostá. (...) Autorovým úkolem je záhadu objasnit; ale nemělo by být zapotřebí vysvětlovat samotné objasnění.“²⁷⁴

Doménu Chestertonových detektivek proto nepředstavují propracované zápletky, ale spíše samotné postavy, kolem nichž je děj vystaven, jejich motivace a vzájemné interakce. Jedním ze stěžejních rysů jeho detektivek je rovněž předestírání filozofických či společensko-kritických otázek, které Chesterton na pozadí záhady a zločinu tematizuje. V případě této detektivky představují stěžejní motiv otázky morálky a etiky, neboť Chesterton vtělil do vyšetřování kriminálního činu polemiku o vině, trestu a oprávněnosti člověka o nich rozhodovat.

Důležitý je v tomto ohledu autorův vztah ke křesťanství a ke křesťanským hodnotám jako milosrdenství a pochopení: „Chesterton spojuje hledání zločince s křesťanskou pokorou, která si uvědomuje, že všechny duše jsou nakloněny k hříchu stejně – různí se jen síla jejich dobré vůle a zdraví jejich rozumu.“²⁷⁵ Kriminální příběh představuje spíše prostředek polemiky o lidské morálce a povaze.

²⁷³ V jednom ze svých článků pro Illustrated London News Chesterton satirizuje často přespříliš komplikované a schematické postupy objevující se v dílech detektivního žánru. Ty podle něj snižují uměleckou legitimitu detektivky a svým způsobem tak i narušují vztah k náročnějším čtenářům: „Mám rád detektivky; čtu je, píšu je; ale nevěřím jim.“ *The Detective* [online]. The American Chesterton Society [citováno 22. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.chesterton.org/category/discover-chesterton/chestertons-selected-works/the-detective/>.

²⁷⁴ CHESTERTON, G. K. „*How to Write a Detective Story*“ [online]. *The American Chesterton Society* [citováno 22. 2. 2017]. Dostupné z: http://209.236.72.127/wordpress/?page_id=900.

²⁷⁵ PŘÍDAL, Antonín. Chesterton a detektivové. Doslov. In CHESTERTON, Gilbert Keith. *Povídky otce Browna/ Paradoxy pana Ponda*. Praha: Odeon, 1985, s. 399.

V Chestertonových detektivkách jsou tedy „*zločin a jeho odhalení předpokladem úvahy o slabosti člověka.*“²⁷⁶

Vyšetřování případů zpravidla dominuje postava detektiva-amatéra katolického kněze otce Browna. Tu charakterizuje především enormní zájem o lidi, jejich osudy, myšlení a jednání, a zároveň hluboké pochopení pro jejich poklesky.²⁷⁷ Důležitá je Brownova přátelská a společenská povaha, díky níž bezděčně a nenápadně získává řadu informací, jež později využítuje při řešení případu. Už z literární předlohy tedy pochází funkční propojení deskriptivní a narativní roviny díla: kněžovy vlastnosti jako jsou všetečnost a upovídánost představují jak charakteristiku této postavy, tak prostředek vyprávění a sdělování informací o příběhu, postavách a místě dění. V rozhlasové adaptaci toto propojení ještě obohacuje hlas hereckého představitele, který je sám o sobě složitým znakovým systémem generujícím řadu dalších informací i významů.²⁷⁸

Tyto motivy rozvíjí prakticky všechny inscenace Chestertonových povídek, které v Českém rozhlasu vznikly. Důraz na informace přenášené posluchači verbální cestou tak řadí rozhlasové adaptace Brownových případů mezi detektivky, které staví primárně na zvukovém prostředku slova, a tedy i na hereckém obsazení.

Nejnámějším představitelem otce Browna ve sledovaném období zůstává Vlastimil Brodský. Ztvárnil jej v inscenacích detektivek *Tajemná kniha*²⁷⁹ a *Boží trest* z roku 1993 a *Modrý kříž*²⁸⁰ z roku 1994, vše v režii Jana Bergera a dále v detektivce *Poctivost Israele Gowa*²⁸¹ z roku 1996 v režii Josefa Červinky.²⁸² Většina adaptací

²⁷⁶ GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1988, s. 109.

²⁷⁷ Tyto rysy mají údajně svůj předobraz ve venkovském duchovním Johnu O'Connorovi, „*kteřý měl za své kněžské dráhy příležitost nahlédnout do tolika duší a osudů, že byl s hlubinami zločinnosti obeznámen daleko důkladněji než osoby takzvané znalé světa.*“ Srov. PŘÍDAL, Antonín. *Chesterton a detektivové*. Cit. d., s. 397.

²⁷⁸ Elke Huwiler sice podotýká, že hlas nepředstavuje natolik bohatý znakový systém jako řeč, ale přesto jej pokládá za jeden ze stěžejních narativních prostředků rozhlasového díla. Mezi ty řadí například také hudbu, zvuky nebo stereofonii. Srov. HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., s. 102.

²⁷⁹ CHESTERTON, Gilbert K. *Tajemná kniha*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1993, režie: Jan Berger.

²⁸⁰ CHESTERTON, Gilbert K. *Modrý kříž*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Jan Berger.

²⁸¹ CHESTERTON, Gilbert K. *Poctivost Israele Gowa*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Josef Červinka.

²⁸² Dalšími představiteli otce Browna v českém rozhlasu jsou: Milan Vlachovský, který jej ztvárnil v plzeňských inscenacích Miroslava Buriánka – *Zmizení Arthura Vaudreya*, *Třetí oběť osudu*, *Rychlovka* (vše 1998), Zdeněk Rumpík v detektivce *Tajemný pan Hoop*e (2008, režie Markéta

Chestertonových detektivek vznikla v devadesátých letech,²⁸³ což také do jisté míry předurčilo jejich zvukovou podobu.

Rozhlasová inscenace *Boží trest* byla natočena podle dramatizace Chestertonovy povídky *Kladivo boží*. Autorem dramatizace je Josef Bouček²⁸⁴ a dramaturgem Josef Hlavnička, který se v devadesátých letech dramaturgicky i režijně zasadil o vznik řady rozhlasových detektivek.

Zápletku detektivky *Boží trest*, situované do prostředí malé anglické vesničky, představuje záhadná smrt záletného Plukovníka. Ten je nalezen nedaleko domu místního kováře, kam chodil svádět jeho ženu. Příčinou smrti se stal úder do hlavy kladivem, které vesničané naleznou opodál. Plukovník mezi místními platil za zhýralého a zlého člověka, žádného z obyvatel tedy jeho smrt nepřekvapuje, ani nermoutí. Dokonce i místní Pastor, Plukovníkův vlastní bratr – a co se týče povahy i jeho zdánlivě pravý opak – nemilosrdně označuje tuto vraždu za zasloužený boží trest. Otec Brown, který je této události náhodou přítomen, nesmlouvavě trvá na tom, že úder vedla lidská ruka a je tedy nutno vypátrat, komu patřila. To se mu také nakonec podaří a v závěru vyšetřování se k vraždě přiznává právě Páter, jenž ze vzteku shodil kladivo z věže kostela na hlavu svého bratra.

Ve vyprávění nefiguruje postava vypravěče, narativ se neodrží hlediska žádné z postav a nevyužívá vnitřních monologů. Vyprávění se tedy realizuje formou dialogů jednotlivých protagonistů, kdy každý přispívá částí informací. Tento způsob užití slova naplňuje definici narativního modelu využívající převážně tzv. **divadelní řeč**. Dále zde slovo funguje jako nástroj polemiky a zamyšlení se nad tématem viny, trestu a milosrdenství.

Deskriptivní rovina slova, tedy herecké podání postav, je méně doslovná a poskytuje tak prostor i dalším významům v díle, například aspektům dotvářejícím charakteru postav. Na základě **intonace, melodie** či **práce s hlasitostí, tempem** a

Jahodová) a naposledy Václav Poul v pardubické inscenaci *Kletba rodu Darnawayů* (2015, režie Pavel Krejčí).

²⁸³ Po roce 1990 se ve vysílání českého rozhlasu objevilo kromě výše zmiňovaných adaptací případů otce Browna i několik dalších zpracování Chestertonových detektivních povídek – již bez tohoto detektiva. K nejznámějším patří *Ďáblův jícen* (2009, režie Vlado Rusko) nebo detektivní hříčka *Podivná internace staré dámy* (2011, režie Tomáš Jirman). Před rokem 1990 zdá se nebyla Chestertonova detektivní tvorba na českých rozhlasových vlnách reflektována vůbec, patrně pro autorovo křesťansko-filozofické zaměření.

²⁸⁴ HNILÍČKA, Přemysl. *Boží trest* [online]. Panáček v říši mluveného slova. [citováno 20. 2. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1330-bozi-trest-1993.html>.

dechem získáváme více informací o jednotlivých postavách, jejich motivacích a způsobech jednání, které doplňují jejich verbální projev: „*Značná variabilita těchto prostředků umožňuje vyjádřit mluvou daleko přesněji konkrétní smysl slov či pasáží, dokonce i zásadně měnit jejich význam (kupř. ironickým zabarvením).*“²⁸⁵ V rozhlasové detektivce jsou právě položení důrazu na určitá slova, změna intonace či hlasitosti hlavními indikátory dějových zvratů a jejich opodstatnění.

Příkladem může být hned první scéna, v níž se postava Plukovníka (Miroslav Moravec) snaží svést postavu Kovářky (Jiřina Pachlová). Moravcův **témbr**, jeho přirozená hloubka i nádech zastřenosti a naléhavosti už předurčuje vystupování postavy. Po většinu času je Plukovník v hercově podání expresivně prudký, požívačný a zdánlivě bezstarostný. Jeho **výraz** osciluje od zlověstného šeptání k hlasitým výbuchům, chlad se v jeho hlase střídá s výsměchem.

Sebevědomý projev postavy Plukovníka ostře kontrastuje s ustrašeným hlasem představitelky Kovářky. Její strach, stud, ale také jistá rezignace zaznívají v hereččině přerývaném **dechu**, **temporytmu mluvy** i **intonačním kolísání** promluv. Její odpor však postupem času slábné, o čemž svědčí klesající **melodie** jejího **hlasu**, která v závěrečné kapitulaci přechází až k monotónnosti. Herecké projevy obou představitelů mají v této scéně především pomoci charakterizovat postavu Plukovníka coby bezohledné osoby, jež je zvyklá dosahovat svých cílů bez ohledu na ostatní, a které se málokdo odváží přímo postavit. V tomto ohledu deskriptivní rovina slova převyšuje, co se týče získaných informací, rovinu narativní, která se omezuje na vymáhání večerní schůzky s Kovářkou.

Také následující scéna, v níž se plukovník setkává v kostele s místním bláznem Joem, je postavená na kontrastu hereckých projevů. Hlavní charakteristika postavy Joes – mentální retardace – je explicitně vyjádřena již samotným pojmenováním, kdy sám plukovník, ale následně také další postavy obyvatel vesnice dodržují oslovení „Blázen Joe“. Herecké ztvárnění Jiřího Kvasničky představuje pouze ilustraci tohoto definujícího označení využívající typických postupů a klišé symbolicky spjatých s představou duševní slabosti: koktání, zajíkání, zadržávání, kolísající melodie hlasu, protahování některých slabik či užití hezitačních zvuků na znamení nesouhlasu a podobně.

²⁸⁵ Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 21.

Pro své pobavení začíná Plukovník s Joem hrát hru: hází bláznovi mince a ten je má chytat do úst, přičemž každou takto chycenou minci si může ponechat. Ty, které padnou na zem, chce Plukovník věnovat kostelu:

Plukovník: *Ty [šilinky], které spadnou na zem, přijdou do kasičky. (povzdech) To bude taková daň za mé hříchy.*²⁸⁶

Narativní funkce dialogu vyjadřuje vztah mezi účastníky hovoru a zároveň definuje předmětnou situaci, jež je obklopuje.²⁸⁷ Plukovníkovo jednání se jeví jako potvrzení jeho hrubého a výsměšného chování. Hlasový projev představitele však naznačuje (mimo jiné užitím neverbálního prvku jako je povzdech), že v tomto aktu lze nalézt také určitou formu pokání a snahy alespoň minimálně vyvážit své činy. Moravcův sebevědomě hlasitý a výsměšný tón hlasu najednou klesá v melodii, tempu i hlasitosti do umírněnější hlasové roviny vyprávěcí o skrytém smutku a možná také lítosti nad sebou samým. Až nyní zjišťujeme, že postava není tak jednoznačně záporná, a že stranou, pro sebe, je schopen reflektovat negativní dopady svých činů. Touto cestou je nám na krátkou chvíli zprostředkováno hledisko postavy Plukovníka. Nejde tedy pouze o vykreslení jednoho z rysů postavy, ale rovněž o součást vyprávění, kdy „*hlas slouží nejen jako prostředek charakterizace jednající postavy na úrovni příběhu, ale také jako nástroj fokalizace v rámci diskursu.*“²⁸⁸

Právě tuto scénu pokládám z hlediska zápletky i tématu detektivky za klíčovou, neboť podává řadu informací o postavě Plukovníka, a to prostřednictvím narativní i deskriptivní funkce slova. Motivaci pro jisté pochopení Plukovníkova chování nabízí i postava Hostinského. Ten zmiňuje nelehký Plukovníkův život poznamenaný mimo jiné smrtí manželky. Právě nejednoznačnost charakteru postavy zavražděného je důležitým faktorem pro rozvíjení filozofické roviny příběhu, v níž se Chesterton táže: Zaslouží si každé provinění trest? Kdo dokáže posoudit velikost viny a přiřadit ji adekvátní potrestání? Jak velkou roli má hrát milosrdenství a odpuštění?

²⁸⁶ CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d. Čas: 3:40.

²⁸⁷ Vztah mezi účastníky hovoru a předmětné situace, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, označuje Jan Mukařovský za jednu ze základních stránek dialogu. Jazykovou povahu příkladového dialogu z inscenace *Boží trest* zdůrazňující různost mínění a citů postav doplňují herecké interpretační prostředky, jak uvádím dále. Srov. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dialog a monolog*. Cit. d., s. 139–160.

²⁸⁸ „*Voice serves not only to characterize the actants at the level of the story, but as a means of focalization at the level of the discourse.*“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 54.

Těsně před svým zavražděním se Plukovník setkává v hostinci s otcem Brownem (Vlastimil Brodský). Ten je uveden příznačně své povaze – přisedne si k Plukovníkovi a zapřede s ním rozhovor. Jeho klidný a přátelský hlas, stejně jako zdvořilé, chvílemi až komické vystupování mu zajišťuje důvěryhodnost. O jeho zvědavosti napovídá nejvíce jemný **intonační důraz**, který rozehrává sotva vnímatelné významové odstíny,²⁸⁹ spíše než otazník na konci vět. Tím vybízí další postavy k zodpovězení jeho nenápadně kladených otázek. Brodský svým nízko položeným hlasem, pomalým tempem mluvy a specifickým způsobem intonace zdařile zosobňuje postavu kněze tak, jak ji popisuje sám Chesterton: „*U otce Browna šlo o to, aby jeho hlavním rysem byl nedostatek typických rysů. Jeho význam spočíval v bezvýznamnosti a dalo by se říci, že jeho jedinou viditelnou vlastností bylo to, že byl neviditelný. Jeho obyčejný zevnějšek měl kontrastovat s nečekanou bystrostí a inteligencí, proto jsem jej učinil ošumělým a beztvarym, obličej kulatým a bez výrazu, chování neohrabaným, a tak dále.*“²⁹⁰

Brodského hlasový projev zůstává konstantní, co se týče melodie i tempa promluv i ve scénách vyšetřování. Mnohem více se zde však uplatňuje **hlasový detail** zahrnující práci s dechem. Dominující užití **expirace** dělí promluvy do jednotlivých úseků.²⁹¹ Pomocí slyšitelných nádechů spojených s pauzami mezi slovy je rovněž akcentována Brownova zasmušilost a lítost vztahující se k vykonanému zločinu. Dynamiku do procesu vyšetřování vnáší až jeho dialog s postavou Pátera, který umožňuje na ploše rozhovoru obou kněží rozvinout pro detektivku typickou „hru na kočku a na myš“ mezi detektivem a pachatelem.

Páter v podání Radovana Lukavského je zachmuřenou postavou, jejíž přesná **dikce** a úsporný způsob vyjadřování ukazuje na velmi přísný a nesmiřitelný charakter. Právě to, že ani nad mrtvolou svého bratra nevyjadřuje navzdory svému kněžskému stavu lítost či odpuštění, vzbudí pozornost otce Browna. Páter označuje Plukovníkovu smrt za „boží trest“ a do jisté míry odmítá připustit lidskou zodpovědnost.

Je příznačné, že se diskuse o zaslouženém trestu rozvíjí doslova nad mrtvolou zavražděného a před zraky všech vesničanů, kteří se kolem mrtvého sejdou. Každý

²⁸⁹ Srov. VELTRUSKÝ, Jiří. *Dramatický text jako součást divadla*. Cit. d., s. 132–144.

²⁹⁰ CHESTERTON, Gilbert Keith. *Autobiografie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 243.

²⁹¹ Srov. VELTRUSKÝ, Jiří. *Dramatický text jako součást divadla*. Cit. d., s. 132–144.

tak má příležitost se vyjádřit k oprávněnosti tohoto zločinu a k osobě pachatele. Dav přihlížejících představuje nepřímé svědky události a okolností, které jí předcházely. Jejich funkce v narativu odpovídá postavě detektivova pomocníka – watsona, jenž přichází s řadou otázek i možných vysvětlení, poukazuje na některé stopy, ale nedokáže správně určit jejich význam a zkrátka je „ztracen v bludišti stop a jednotlivých výpovědí.“²⁹²

Tento chaos vytváří z hlediska stavby příběhu ideální prostor pro to, aby detektiv převzal iniciativu a postupným odhalováním jednotlivých závěrů dokázal, že to, co se dosud jevilo jako chaotické a matoucí, je náhle jasné a logické.²⁹³ Adekvátně tomu působí vystupování otce Browna v podání Brodského, který se, aniž by změnil hlasitost či tempo svého hlasu, důsledně vyptává na všechny podrobnosti a okolnosti související s vraždou.

Závěrečné rozuzlení a přímé označení pachatele se odehrává v předposlední scéně situované na věž kostela, kam se oba kněží odeberou. Oproti grandiózním veřejným odhalením zločince ve stylu příběhů Agathy Christie, respektuje narativ detektivky *Boží trest* mírnou a skromnou povahu svého detektiva a nechává jej s pachatelem o samotě. Brown v soukromém rozhovoru na věži kostela rekonstruuje průběh zločinu a přiměje Pátera k doznání. Právě postupné odhalování detektivových logických závěrů je jeden ze způsobů, kterým tvůrci činí rozuzlení více dramatické a překvapivé.²⁹⁴

Z podrobné analýzy funkce zvukového prostředku slova a jeho významu ve zvukové kompozici inscenace *Boží trest* vyplývá, že jde o stěžejní prostředek sdělení, a to jak v narativní, tak v deskriptivní funkci. Ustálené vyprávěcí postupy detektivky, jež podle Caweltiho představují úvodní expozici postav, proces vyšetřování i závěrečné rozuzlení, jsou především záležitostí hereckého podání. Rovněž zbylé tři výrazové prostředky však mají ve zvukové kompozici detektivky své zastoupení.

Využití zvukových efektů, tedy zvuku v narativní funkci, se v této inscenaci objevuje velmi sporadicky. Jako příklad lze uvést zvuk zařinčení řetězu, který v úleku upustí Kovářka po příchodu Plukovníka do kovárny:

²⁹² „[The reader is] lost in the maze of clues and testimony“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 4.

²⁹³ Tamtéž.

²⁹⁴ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 4.

Plukovník: *Dobré ráno, Mary!*
Kovářka: **(zařinčení řetězu)** *Ach! Proboha, co tu děláte?*²⁹⁵

V auditivním prostředí jde o znak, jenž má hned tři významové roviny.²⁹⁶ Jako znak-index odkazuje tento zvuk v první řadě přímo k objektu.²⁹⁷ V tomto případě jde o původce zvuku: řetěz. Je tedy zřejmé, že je tento předmět ve scéně přítomen a dle uspořádání dialogu usuzujeme, že byl upuštěn Kovářkou.

Jako znak-symbol pak můžeme řetěz významově spojovat s kovárnou. Kovový zvuk řetězu evokuje toto prostředí, v němž se kov zpracovává, spíše na základě určité konvence, než díky kauzální spojitosti nebo podobnosti s tímto objektem.²⁹⁸ V popisné rovině díla lze tedy tento zvukový efekt interpretovat jako ilustraci místa děje. V poslední rovině lze zvuk zařinčení řetězu interpretovat jako metaforické znázornění spontánní Kovářčiny reakce, jejího prvotního úleku a následného zděšení a zoufalství. Tímto způsobem se ve zvukové kompozici inscenace funkčně propojuje zvuk s hereckým pojetím dané postavy.

Zvuk v deskriptivní funkci se v této inscenaci uplatňuje především prostřednictvím zvuků označujících perspektivu, tedy zvuků pojednávajících prostorové kvality.²⁹⁹ Podobně jako u řady dalších detektivek z počátku devadesátých let se i zde setkáváme se stereofonickým zachycením rozmístění jednotlivých osob, které naznačuje i jejich, byť velmi minimální, pohyb.

Primárně zde však tyto zvuky slouží k vykreslení prostředí děje a vyjádření prostorových vztahů mezi jednotlivými postavami. Pomáhají „*objasnit, jakým způsobem na sebe postavy vzájemně působí v prostoru.*“³⁰⁰ S příkladem tohoto využití se setkáváme v rámci konfrontace Plukovníka s Kovářkou. Jejich dialog, během něhož se Plukovník ženě vmlouvá a přesvědčuje ji ke schůzce a ona jej

²⁹⁵ CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d. Čas: 0:06.

²⁹⁶ To mimo jiné dokazuje, jak široké pole působení a významů má zvuk v rozhlasovém díle. Více se této problematice věnuji v jedné z kapitol, která shrnuje poznatky o významu imaginace posluchače při vjemu auditivního díla, a v metodologické kapitole objasňující stanovený analytický model.

²⁹⁷ „*Index – a sign which is directly linked to its object, usually in a causal or sequential way (...).*“ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit., s. 42.

²⁹⁸ „*Symbol – a sign which bears no resemblance or connection to its object (...).*“ Tamtéž.

²⁹⁹ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 56.

³⁰⁰ „*Perspective is needed to elucidate how characters interact within that space.*“ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 47.

naopak odmítá a snaží se vzdálit z jeho dosahu, je provázen střídatým přibližováním a vzdalováním se od mikrofonu obou hereckých představitelů

Se složitější prací se zvuky označujícími perspektivu, a především se zvukovým prvkem ozvěny pracují tvůrci při vykreslení prostředí kostela. Specifická akustika chrámového prostoru se v rozhlasovém pojetí často pojí s využitím výrazné ozvěny doprovázející hlasy herců. Užití ozvěny v takovém rozsahu evokuje v auditivním díle poměrně jednoznačně kostelní prostor a lze ji tedy pokládat za zvuk s rozšířenou znakovostí (extended signification), jak jej pojímá Andrew Crisell.³⁰¹ Ikonická povaha tohoto znaku, jež odkazuje na kauzální spojitost mezi zvukem a objektem, který charakterizuje, bývá v rozhlase často doplněn symbolicky, tzn. slovem.³⁰² V případě scény v kostele dostáváme verbální potvrzení informace o zvukové povaze prostředí od Plukovníka, který se zde náhodou setkává s Bláznem Joem:

Plukovník: *A to se podívejme, kdopak to chodí do kostela – Blázen Joe!*³⁰³

Zvuky označující akustiku definují zase prostor hostince. Plastičnost obrazu modeluje přítomnost dvou diferencovaných zvukových kompozic ve vzájemné hierarchii, pro jejichž označení můžeme použít filmologický termín zvukový plán.³⁰⁴ Hierarchie se vytváří zvýšením hlasitosti i blízkosti k mikrofonu u těch zvukových prvků, jež jsou z hlediska narativu nejpodstatnější.³⁰⁵ V popředí, tedy ve větší hlasitosti a nejbliže k mikrofonu, se odehrává dialog Plukovníka s otcem Brownem. Do pozadí jsou umístěny zvuky cinkání skleniček a mumraje hlasů evokující prostředí plného hostince. Hlasitost těchto zvuků se ještě snižuje v okamžiku, kdy započne dialog. Tím je v hierarchii zvukových plánů jasně akcentována verbální část

³⁰¹ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 46.

³⁰² „There is a causal connection to the object represented, though they often need to be symbolised by words.“ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 80.

³⁰³ CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d. Čas: 1:10.

³⁰⁴ Přestože filmologické pojmy jako je například „zvukový plán“ postihují primárně audiovizuální díla, řada z nich příhodně vystihuje také časoprostorové aspekty auditivních děl i s jejich nehmotnou vizuální složkou – posluchačskou představivostí. Jak Ivo Bláha ve své publikaci *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, tak Dušan Kozák ve své práci *Modelování auditivní roviny filmového díla zvukovým objektem* spojují budování zvukové hierarchie a časoprostoru se zvukovou dramaturgií. Ta, jak píše Kozák, vede recipientovu pozornost, pomáhá mu dílo pochopit a udržuje jeho zájem o něj. Srov. KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditivnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Cit. d., s. 45.

³⁰⁵ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 47.

dění oproti zvukové. Ta má opět pouze ilustrovat již dříve vyslovenou informaci určující prostředí:

Plukovník: (k Páterovi) *Kdybys mě hledal, **budu v hostinci U Létajícího draka**. Když mluvím s tebou, vždycky mi vyprahne!*³⁰⁶

Podobný princip práce se zvukovými plány nacházíme i ve scéně odhalení pachatele na kostelní věži, kdy v popředí probíhá rozhovor Browna a Pátera. Prostředí scény je pak naznačeno zvukem vanoucího větru v pozadí. Tento akustický prvek evokuje velký volný prostor, ale také mu dodává dojem jisté pochmurnosti. Deskriptivní funkce zvuku k této scéně se tedy podílí i na vytváření atmosféry jakéhosi prostoru „mezi nebem a zemí“, což koresponduje s filozofickou polemikou, jež se zde rozvíjí ve verbální rovině. Propojení zvuku a ticha vytváří určitou pocitovou atmosféru³⁰⁷ odpovídající vzrůstajícímu napětí spojenému se závěrečným rozuzlením a odhalením pachatele.

Zvukové prostředky zvuk a ticho jsou využity především v deskriptivní rovině zvukové kompozice této detektivky. Ze všech aspektů žánru nejvíce dominují při vykreslení místa a atmosféry příběhu, jak si toho můžeme všimnout především u scén odehrávajících se v kostele či na kostelní věži. Ve vztahu k recipientovi také fungují jako prostředky budování napětí.

V inscenaci je využito několik krátkých hudebních předělů sloužících jako interpunkce mezi jednotlivými scénami, jejich funkce je tedy narativní. Předěly tvoří mix smyčcových a bicích nástrojů, jejichž rytmická i melodická povaha je navzájem v kontrapunktu. Kromě toho hudební předěly místy obsahují elektronicky vytvořené zvuky připomínající odbíjení zvonu. Metaforicky je tak prostřednictvím hudby odkazováno k jednomu z důležitých dějových i prostorových motivů detektivky – kostelní věži. V jiných okamžicích hudba nekoresponduje s měnicími se prostředími děje ani nijak nedotváří jeho zvraty a spíše se podílí na postupné gradaci napjaté atmosféry.

³⁰⁶ CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d. Čas: 6:56–7:16.

³⁰⁷ Ivo Bláha klasifikuje několik funkcí zvuku při budování atmosféry audiovizuálního díla. Kromě lokálního a časového určení působí podle něj zvuk i v tzv. dramatické funkci. Tím míní právě vytváření „pocitové atmosféry“ daného dění, která vyvolává určitou náladu u recipienta. Tento pojem dle mého názoru příhodně označuje a vyděluje určitou pocitovou část z komplexního posluchačského vjemu. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 49.

Dále pozorujeme jistou změnu v působení jednotlivých zvukových předělů v rámci časových parametrů zvukové kompozice³⁰⁸ danou rytmizací smyčcových tónů a užíváním hlasitých úderů bicích nástrojů na konci každého předělu. Tím je naznačeno mírně se stupňující napětí spojené s očekávaným vyřešením záhady. Z hlediska stanoveného teoretického rámce je tedy zjevné, že také zvukový prostředek hudby se v inscenaci přímo váže na prostředek slova a v celkové zvukové kompozici funguje zcela v závislosti na něm.

Můžeme tedy uzavřít zjištěním, že na zvukové kompozici detektivky *Boží trest* se podílí všechny čtyři zvukové prostředky, avšak jejich využití není stejnoměrné. Podobně jako další české rozhlasové detektivky z počátku devadesátých let se i tato zaměřuje primárně na verbální ztvárnění příběhu – jeho zápletku, peripetie a rozuzlení. To je v souladu s inscenační koncepcí stavící na pečlivém přenesení literárního tvaru do auditivní podoby a na dokonalou srozumitelnost každé scény. Tato metoda práce zajišťuje, že posluchač interpretuje slyšené tak, jak tvůrce zamýšlí.³⁰⁹ Zároveň je to však způsob, jenž do velké míry upozaďuje využívání dalších prostředků auditivního média.

Významnou složku tvoří především hlas, tedy slovo v deskriptivní funkci, pomocí něhož jsou charakterizovány postavy příběhu, ale také rozvíjen filozofický přesah Chestertonovy detektivky. Ostatní zvukové prostředky především slouží k segmentaci děje či napomáhají blíže definovat prostředí či pohyb postav v něm, přičemž využity jsou především zvuky označující perspektivu a stereofonický způsob natáčení.

V narativní rovině díla zcela dominuje slovo v dialogické podobě. Veškeré změny prostředí, děje i pohyb postav jsou předznamenávány verbálně a až poté naznačeny také zvukem. To rovněž souvisí s poměrně statickým pojetím scén. Pohyb postav je minimální, a to jak v rámci záběru, tak mimo něj (tedy co se týče příchodů a odchodů postav). Vyšší míra doslovnosti a z velké části verbalizovaný narativ jsou průvodní jevy přílišné akcentace příběhu a jeho textového vzoru, jak se s nimi

³⁰⁸ Ivo Bláha upozorňuje na subjektivní a často velmi těžko popsatelnou zvukovou kvalitu hudby v uměleckém díle: „*Sluchový vjem každého zvuku představuje zcela jedinečný zážitek, a chceme-li ho vyjádřit slovy, obvykle si vypomáháme asociacemi.*“ Pro postižení proměny hudebních prvků v čase díla nabízí právě adjektiva: narůstající, gradující či vrcholící. Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 85.

³⁰⁹ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 60.

setkáváme především u detektivek v devadesátých letech. U novějších děl, jako jsou detektivní série *Nemesis* a *Otčina*, je již tento postup upozaděn ve prospěch bohatšího a plastičtějšího zvukového časoprostoru i mnohvrstevnatého děje.

Paní Parchová má návštěvu

S využitím výrazového prostředku slova, kterému jsem se věnovala v předchozích dvou analýzách, se úzce pojí také práce s tichem, ať už samotným nebo v podobě pauzy v rámci herecké promluvy. **Pauza** představuje prostor pro akcentaci sdělení nebo gradaci či doznění emoce.³¹⁰ Má však i sémantický rozměr: „*Pauza je slovo, které nezní. Když uděláš pauzu, tak v podstatě myslíš dál, ale projevuješ se jakoby tichem.*“³¹¹ Je tedy jedním z prvků hereckého projevu, pomocí něhož je budována postava a její emocionální vývoj, jak vzápětí představím na příkladu inscenace *Paní Parchová má návštěvu*.³¹²

Rovněž si však kladu otázku, zda může ticho tvořit samostatný prvek ve struktuře vyprávění příběhu a případně tak do jisté míry suplovat verbální či zvukové sdělení. Oproti slovu, zvuku a hudbě disponuje ticho omezenějšími narativními možnostmi,³¹³ přesto má specifickou funkci v organizaci i rytmizaci vyprávění.³¹⁴ Jeho význam se vždy tvoří především v závislosti na zbylých třech prostředcích. Oproti nim však nejvíce pracuje s posluchačskou imaginací,³¹⁵ která napomáhá jeho interpretaci.

Ve zvukové kompozici detektivky *Paní Parchová má návštěvu* ticho figuruje coby součást vyprávění, kdy v závěru příběhu dokonce nahrazuje verbální sdělení o ději. To je umožněno rámcem vyprávění, jenž tvoří převážně telefonické rozhovory mezi jednotlivými postavami. V návaznosti na tento poznatek je tedy hlavním cílem následující analýzy představit příklad fungování ticha ve vyprávění. Na ploše analýzy

³¹⁰ HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. Cit. d., s. 11.

³¹¹ VEDRAL, Jan – VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 51.

³¹² SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Josef Hlavnička.

³¹³ „*Silence can also generate narrative meaning. Although it has a much more limited range of applicability than othe other sign systems, it can be used very effectively (...)*.“ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., s. 103.

³¹⁴ Srov. CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové insceance od roku 1945*. Cit. d., s. 40

³¹⁵ „*Silence i sone of the most potent imaginative stimuli (...)*.“ McWHINNIE, D. *The Art of Radio*. Cit. d., s. 88.

herecké práce s pauzami rovněž představím symbiotický účinek spojení slova a ticha při budování postav. S tím souvisí také zvuková diferenciacie prostředí děje, času i vztahů mezi postavami, která je zde budována pomocí zvuků označujících perspektivu. Tuto problematiku analýza rovněž prozkoumá.

Rozhlasová inscenace *Paní Parchová má návštěvu* vznikla v Českém rozhlasu v roce 1994 v režii a dramaturgii Josefa Hlavničky. Autorem původní povídky s názvem „*Party Line*“ je Henry Slezar, který příběh nejdříve publikoval v Hitchcock's Mystery Magazine, a následně jej upravil pro televizní seriál *Alfred Hitchcock Presents* americké stanice CBS, kde byla odvysílána v roce 1960.³¹⁶

V devadesátých letech vznikly v Českém rozhlasu kromě inscenace *Paní Parchová má návštěvu* adaptace ještě dvou Slezarových povídek, přičemž všech se režijně ujal Josef Hlavnička. *Dopadení Raye Collinse*,³¹⁷ *Paní Parchová má návštěvu* i *Muž, který neodcestoval*³¹⁸ svědčí o autorově přístupu k detektivce coby zábavné hádance, u níž si lze vyhrát s pointou a gradací příběhu. Kromě toho Slezarův styl psaní místy humorným způsobem napodobuje typická schémata detektivního žánru, co se týče budování napětí, dialogů nebo schematičnosti postav. Zároveň však nejde o žánrovou parodii, jejichž cílem by bylo tyto postupy zesměšnit.

Zápletka příběhu staví na principu existence sdílených telefonních linek, kdy jedna linka je vždy využívána více domácnostmi. Díky tomuto technickému specifiku může dojít k tomu, že jeden volající po dobu trvání telefonického hovoru tzv. blokuje linku a znemožňuje tak ostatním telefonem využít. Na druhé straně však je možné do telefonátu jiného člověka vstoupit, popřípadě jej nenápadně vyslechnout. Adresát příchozího hovoru se vždy identifikuje podle počtu zvonění, kdy každá domácnost má přidělené jiné číslo.

Hlavní postavou příběhu je Helena Parchová, starší žena žijící sama v poklidné čtvrti obklopena sousedy, kteří o sobě díky těsnému soužití – a především sdílené telefonní lince – ví téměř vše. Především nejbližší přítelkyně paní Parchové

³¹⁶ SEABROOK, Jack. *The Hitchcock Project – Henry Slezas Part Thirteen: „Party Line“*. [online] Bare bones [citováno 19. 11. 2015]. Dostupné z: <http://barebonesz.blogspot.cz/2013/10/the-hitchcock-project-henry-slesar-part.html>.

³¹⁷ SLEZAR, Henry. *Dopadení Raye Collinse*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Josef Hlavnička.

³¹⁸ SLEZAR, Henry. *Muž, který neodcestoval*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Josef Hlavnička.

Emma Gilesová a Doreen Birdwellová projevují o události ve čtvrti největší zájem. Jejich pozornost samozřejmě upoutá nejdříve telefonát a poté návštěva neznámého muže u paní Parchové a všemožně se snaží zjistit, co se děje. Tímto mužem je Daryl Atkins, jenž o sobě tvrdí, že je policistou a přichází paní Parchovou varovat před Heywardem Millerem, bývalým sousedem, který po smrti své ženy skončil nejdříve ve vězení a poté v psychiatrické léčebně, odkud nyní uprchl. Během návštěvy Atkinse u paní Parchové se z jejich rozhovoru dozvídáme o dávné události, která zapříčinila, že je nemocný Miller pravděpodobně na cestě sem. Kvůli sdílené lince, na které právě paní Parchová hovořila se svou přítelkyní, se Miller kdysi nemohl dovolat doktorovi a jeho těhotná žena následně zemřela. Vinu za toto neštěstí svádí na paní Parchovou, která přes jeho žádosti odmítla linku uvolnit a dále telefonovala.

Podezření, že se Miller chce za tuto událost pomstít, však pro policisty představuje pouze domněnku, takže nemohou do věci zatím nijak zasáhnout. Paní Parchová tedy zůstává sama. Večer se opravdu někdo vloupá do jejího domu. Když se žena snaží zavolat na policii, linka je obsazena jejími dvěma přítelkyněmi, které odmítají hovor ukončit. Paní Parchová tedy zůstává bez pomoci a pravděpodobně umírá, čímž se symbolicky opakuje událost z minulosti, kdy stejným způsobem způsobila smrt ona.

Způsob vyprávění zachycuje kromě jedné retrospektivní scény lineární děj, přičemž několikrát informuje také o souběžně probíhajících situacích. Změny času i prostředí jsou buď explicitně verbálně vyjádřeny, anebo jsou naznačeny krátkými zvukovými předěly, jež tvoří hudební motiv nebo zvuk vyzvánění telefonu. Vzhledem ke způsobu vyprávění jsou stěžejním aspektem rovněž postavy, které pomáhají posouvat děj, aniž by byl přítomen vypravěč.

V příběhu tvoří zajímavou dynamiku proces odhalení faktu, že předpokládaná oběť zločinu zároveň není zcela nevinná, což je v detektivce poněkud netradičním (i když ne zcela ojedinělým) postupem. Postavě oběti, která bývá původcem následného dění, je paradoxně v průběhu vyprávění často věnováno nejméně pozornosti.³¹⁹ Ne tak v této detektivce, v níž je velký důraz kladen na objasnění motivu zločinu a tím pádem i na charakterizaci jeho oběti.

³¹⁹ „The victim, who is supposedly responsible for all the activity, is usually the character of least interest.“ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 4.

Expozice postav je v inscenaci přímo zakomponována do úvodních sekvencí již rozbíhajícího se děje. Postavy jsou tedy charakterizovány nejen skrze hereckou interpretaci, ale rovněž pomocí situací.³²⁰ Paní Parchová je zde od počátku prezentována jako nepříliš kladná postava. V interakci s dalšími postavami se projevuje její neochota vůči lidem, pedantské sklony, přezíravost k přítelkyním a případně i zlovůle vůči těm, jež nemá v oblibě.

Antonie Hegerlíková představuje paní Parchovou spíše uměřeně a až ve vypjatých situacích dává průchod výraznějším emocím. V dialozích s dalšími postavami zachovává poněkud povýšený tón. Patrné je to především na výšce jejího hlasu, která stoupá vždy v okamžiku, kdy je znát její netrpělivost s příliš upovídanou přítelkyní. Hlas má naopak klesavou tendenci vždy, když lže a snaží se o maximálně přesvědčivý tón.

Emma Gilesová v podání Violy Zinkové představuje postavu klevetivé a zvědavé sousedky. Její hlas přechází od bujaře přátelského tónu, jenž je místy doplněn nervózním smíchem, k podezíravosti a zvědavosti, které herečka naznačuje důrazem na otazník na konci každé otázky.

Podobně, či ještě expresivněji vystupuje další ze sousedek Doreen Birdwellová (Jana Drbohlavová). Společně s Emmou zjevně nachází potěšení ve sledování svých sousedů. Jejich spojenectví naznačuje uvolněná povaha jejich dialogu, živelnost, s níž se předhánějí v tom, co chce jedna druhé říci. Typické je časté střídání emocí, jež značí změny intonace, ale také tempa promluv (např. pomalé a pečlivé vyslovování a protahování slov v situaci, kdy postava lže) či nejrůznějších neverbálních zvuků (např. nespokojené mlasknutí značící netrpělivost).

Můžeme shrnout, že vykreslení postav v této rozhlasové inscenaci podléhá určité šablonovitosti postav, která předurčuje stylizaci³²¹ hereckých výkonů aktérů. Ta se nejvíce projevuje u hereckých představitelk v okamžicích překvapení, strachu či rozčilení: jejich hlasy jsou v mírném afektu, což se projevuje zrychleným a přerývaným oddechováním, intonačním kolísáním, funěním či výkřiky.³²² Dalším

³²⁰ Cawelti uvádí ve své studii v části zaměřené na ustálené typy situací v detektivce známý příklad charakterizace postavy skrze jednání, který se objevil v detektivce *Studie v šarlatové*. Zde je postava Sherlocka Holmese představena pomocí drobných incidentů, v nichž se projeví jeho výjimečné dedukční schopnosti. CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 2.

³²¹ Hlasová stylizace je termín hojně užívaným Janem Czechem. Dle něj může být tato hlasová poloha u hereckého představitele prostředkem většího dramatického účinku, stejně jako komického.

³²² CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Cit. d., s. 31.

příkladem může být i akcentování vybraných slov³²³ za účelem zdůraznění určitého významu sdělení:

Paní Parchová: (o Heywardu Millerovi) *Přímo mi **VYHROŽOVAL!***³²⁴

Herecká stylizace zahrnuje rovněž práci s pauzou, čímž se dostáváme k jedné z funkcí výrazového prostředku ticha ve zvukové kompozici této detektivky. Význam pauzy spočívá především v dokreslování emocí a charakterů postav v jednotlivých situacích. S její pomocí lze akcentovat některá vyřčená slova, jejichž význam tímto vzroste. S pauzou pracují herecké představitelky například při vyjádření povýšenosti, zvědavosti, kdy je pauzou dáván prostor pro doplnění požadované informace, případně emocí jako je strach a obavy. Na následujícím příkladu, kdy jsou chvíle ticha naznačeny tečkami mezi slovy, je patrné, jak pauza akcentuje **vnitřní napětí**³²⁵ a rozrušení paní Parchové, která se snaží dovolat sestře:

Paní Parchová: (zvukový efekt vytáčení čísla)
*Haló (ticho) haló, meziměstská ústředna? (ticho) Tady je Parchová, Milford 3725200. Dejte mi Seaderfalls 53505, paní Robinsonovou (ticho) Dobře, já počkám. (ticho) Mám zatím zavěsit? (ticho)*³²⁶

Z telefonického rozhovoru se spojovatelkou slyšíme pouze repliky postavy paní Parchové. Ticho zde tedy rovněž zastupuje odpovědi spojovatelky, což zajímavě dramatizuje i rytmizuje celý dialog. Jak telefonát dopadne, se dozvídáme až zprostředkovaně z telefonického rozhovoru mezi sousedkami Emmou a Doreen.

Rytmičtých změn, které ticho do dialogu vnáší, si můžeme povšimnout především v kontrastu se situacemi, kdy se užití pauzy vytrácí či zcela absentuje. Ve scéně, kdy je paní Parchová nucena vzpomenout si na bývalého souseda Millera, jsou k vyjádření postupného rozpomínání využity především pauzy mezi jednotlivými slovy, protahování koncových slabik slov a celkově velmi pomalé tempo řeči. Jakmile si však vzpomene, následuje prudké zvýšení tempa i výšky hlasu, což ve spojení s nervózním smíchem naznačuje, že paní Parchová již ví, ke které znepokojivé události hovor směřuje:

³²³ Intonační důraz v hereckém projevu vyznačují v textu pomocí velkých tiskacích písmen.

³²⁴ SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., 10:04–10:08.

³²⁵ Termín vnitřní napětí opět nacházíme u Jana Czecha, který jej spojuje s celkovým hereckým projevem a gestem. Vnitřní napětí se navenek projevuje jak ve verbální rovině – způsobem intonace, hlasitostí či tempem promluvy, tak na nonverbální úrovni – prací s dechem (přerývané dýchání, funění apod.) či prvky jako mlaskání atd.

³²⁶ SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., 20:10–20:25.

- Policista Atkins: *Já jsem ale stejně čekal, že si vzpomenete. On [Miller] o vás přece říkal tak nepříjemné věci. (ticho)*
- Paní Parchová: *Přímo mi vyhrožoval! Chodil tiše jako kočka, kolikrát jsem se ho lekla, když jsem šla nakoupit a on se zničehonic objevil přímo za mnou. Naháněl mi strach (ticho) (...)*
- Policista Atkins: *Já přesně nevím, jak to tenkrát všechno bylo (...). Zjistil jsem jen, že Miller a jeho žena ten dům koupili asi půl roku potom, co se vzali. Tak asi za šest měsíců čekala paní Millerová rodinu, ale jednou večer se stala vážná věc. (ticho) Nepamatujete si na ten večer?*
- Paní Parchová: *A proč bych si o nich měla něco pamatovat? Já jsem se o ty lidi prostě nestarala.*
- Policista Atkins: *Prý jste zrovna telefonovala a on chtěl, abyste mu uvolnila linku.*
- Paní Parchová: *Ach (ticho) tenkrát (ticho) ano. To jsem myslím mluvila se Sharon Hollandovou (ticho)³²⁷*

Podobný kontrast nalézáme i v retrospektivní scéně telefonického rozhovoru paní Parchové s přítelkyní Sharon, do něhož náhle vstupuje Hayward Miller s prosbou o uvolnění linky. Zde je postaveno do kontrastu bezobsažné tlachání obou žen a prosebně naléhavý, lehce udýchaný projev Millera v podání herce Bořika Procházky. Zároveň herec klade důraz na výslovnost a pauzy během jednotlivých vět, čímž zvýrazňuje **emocionální vyznění** svých slov³²⁸ a zvyšuje apel na obě ženské postavy. Opět je užito akcentování některých slabik slov pro umocnění pocitu naléhavosti:

Hayward Miller: ***PA**ní **PA**rchová, **PA**ní **HOL**landová, **PRO**sím **VÁS**, uvol**NĚTE** mi **LIN**ku!³²⁹*

Užití samotného ticha rovněž umožňuje implicitní vyjádření některých informací, které byly již předem verbálně naznačeny. Ve vyprávění tak ticho může **suplovat fyzickou akci**³³⁰ či promluvy postav, jejich konkrétní podoba pak závisí na posluchačově vnímání. Ticho považujeme za velmi evokativní prostředek, jenž umožňuje největší prostor imaginaci. Vždy je však nutné jeho spojení se slovem, které zamýšlený význam ticha kontextualizuje.³³¹

³²⁷ SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., 10:00–11:06.

³²⁸ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 57.

³²⁹ SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., 11:58–12:09.

³³⁰ Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 53.

³³¹ Tamtéž, s. 54.

Příkladem je závěrečná scéna inscenace, v níž se střídají dva paralelní děje: telefonický rozhovor dvou sousedek a dění v domě paní Parchové, do něhož se někdo vloupal. Tato dvě prostředí se nakonec prolnou, když paní Parchová vstoupí sousedkám do hovoru a snaží se je přimět, aby zavěsily. Chce zavolat polici, neboť předpokládá, že se v domě nachází Hayword Miller, který se chystá pomstít za smrt své ženy. O tom, že její vrah přichází, svědčí ženiny výkřiky a doprovodné zvukové efekty (otevírání dveří, řinčení rozbitého skla). Vyděšený výkřik paní Parchové a úpěnlivá prosba o uvolnění linky je následována zvukem zavěšení telefonu. Ticho, které nastane – resp. fakt, že neodpovídá na volání své přítelkyně – napovídá, že se pravděpodobně naplnily předtím verbalizované obavy o život paní Parchové:

Paní Parchová: *Uvolněte mi linku! Ten chlap mě zavraždí!*
Emma: *Musela usnout a něco se jí zdálo*
Doreen: *No ovšem, Heleno, něco se ti zdálo. Prosím tě, kdo by zrovna tebe vraždil? (...)*
Paní Parchová: *Proboha, tu linku! Linku! Emmo, uvolni mi... (ticho) (zvukový efekt cvaknutí telefonu, chvíle ticha)*
Emma: *No dobře Heleno, tak si zavolej, když myslíš. (...) Heleno (ticho) haló, jsi tam ještě Heleno (ticho)?³³²*

Využití ticha v narativní funkci společně s hereckou interpretací pro toto „nedořečení“ situace na místo explicitního verbálního vyjádření je příkladem narativních možností tohoto zvukového prostředku v kompozici inscenace. Inscenátoři se takto vyhnuli zbytečné popisnosti a doslovnosti a ponechali otevřeným koncem prostor posluchačské imaginaci.

Výrazové prostředky slova a ticha doplňuje rovněž zvuk v deskriptivní funkci, pomocí něhož je budován prostor děje. Specifikem inscenace *Paní Parchová má návštěvu* jsou především telefonické rozhovory, které definují jak narativní dispozice, tak také charakteristiku prostředí. Akustický prostor pojímá určité fyzikální vztahy, které jsou dány rozmístěním objektu v záběru i způsobem snímání jejich zvukového projevu.³³³ Proto se zde nejvíce uplatňují zvuky označující perspektivu.

³³² SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., 24:55–25:41.

³³³ Srov. KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Cit. d., s. 27.

Ty označují vzdálenosti mezi jednotlivými postavami a velikost celkového prostoru.³³⁴ V případě telefonických rozhovorů je vzdálenost mezi postavami menší a jejich hlasy jsou snímány blíže na mikrofon. Díky tomu jsou i drobná herecká gesta více slyšitelná a umožňují tak ilustrovat vzájemné vztahy mezi postavami. Příkladem mohou být telefonáty sousedek Emmy a Doreen, kdy je jejich spikleneckví a snaha sdělit si něco důvěrného ještě akcentována zmenšením vzdálenosti od mikrofonu.

Pomocí zvuků označujících perspektivu je budována také retrospektivní scéna telefonickému rozhovoru, do kterého vstupuje Miller. Užití větší vzdálenosti od mikrofonu a dodání ozvěny k jednotlivým promluvám ilustruje časovou distanci vůči této události, která se z hlediska příběhu odehrála před několika lety. Hlasy postav v této scéně jsou upraveny tak, že znějí jakoby ploše a z větší vzdálenosti než v předchozích scénách odehrávajících se v přítomnosti. Ke konci rozhovoru je opět využita ozvěna a pomalé ztišení hlasů, která nás přenesse zpět do dění v současnosti. V tom okamžiku hlasy nabývají na živosti, barvě a plastičnosti a rovněž vzdálenost od mikrofonu se o něco zmenšuje. Tímto způsobem byl znázorněn časový posun v narativu, aniž by musel být verbalizován skrze promluvy postav.

Další využití výrazového prostředku zvuku je v inscenaci *Paní Parchová má návštěvu* spíše ojedinělé. To je dáno dispozicí narativního rámce tvořeného převážně telefonickými rozhovory, ale také inscenační koncepcí akcentující v první řadě děj a postavy příběhu. Zvukové efekty zde slouží především k segmentaci děje (zvuk zvonění telefonu, který oznamuje začátek nového telefonického rozhovoru).

Při budování napjaté atmosféry předcházející očekávanému zločinu je ve zvukové kompozici užito zvuku vanoucího větru a štěkání psa. Ve významové rovině znaku – indexu odkazují tyto zvukové efekty k přítomnosti zvířete, případně k aktuálním podmínkám počasí. Jako znaky s rozšířenou znakovostí je však vnímáme spíše v jejich symbolickém významu³³⁵ a v návaznosti na předchozí verbalizované informace o chystaném příchodu zločince. Výklad znaku je tedy navázán na určitou

³³⁴ Z fyzikálního hlediska vytváří dojem distance vibrace vzduchu, jež vznikají pohybem objektů v prostoru a zvukem, který vydávají. Dojem prostoru a jeho dispozic se tak formuje pomocí odrazu zvukových vln od zdí či objektů (tedy ozvěnou) a také vzdáleností jednotlivých zdrojů zvuků od sebe. Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 56.

³³⁵ Jak dokládá na konkrétních příkladech Andrew Crisell, znak s rozšířenou znakovostí má tendence posouvat jeho význam z indexové roviny do symbolické. Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 46.

rozhlasovou konvencí³³⁶ a ve spojení s dalšími zvukovými prostředky je tak naznačen děj, jenž za pár okamžiků proběhne – tedy smrt paní Parchové.

Závěrem můžeme shrnout, že zvuková kompozice detektivky *Paní Parchová má návštěvu* i využití jednotlivých zvukových prostředků jsou do velké míry předurčeny situačním rámcem příběhu, který přirozeně eliminuje vizuální stránku dění. Inscenace tedy ani nedisponuje přílišným prostorem pro zvukové zobrazení rozmanitých míst, časových změn a hereckého jednání v prostoru. Takto pojaté rozhlasové dílo tedy staví především na pečlivé práci se slovem, která umožňuje jednoznačně identifikovat zobrazovaný děj a emoce postav, a tedy vyprávět příběh.

Velkou roli zde má také práce s tichem coby součástí hereckého projevu. Pauza napomáhá vyjádření expresivních emocí a významně se tak podílí na herecké stylizaci určující postavy děje. V narativní funkci umožňuje ticho vyjádřit děj, který byl předtím verbálně naznačen, a **umožňuje tak eliminovat popisnost a přílišnou doslovnost inscenace**. To je princip, se kterým se v předcházejících analyzovaných inscenacích neseťkáváme.

Zvuk je v inscenaci zastoupen coby prostředek segmentace děje, popř. napomáhá definovat prostor pomocí zvuků označujících perspektivu. Společně se zbylými zvukovými prostředky je rovněž nástrojem budování atmosféry a napětí v příběhu. Právě to činí ze Slezarovy detektivní hříčky auditivně vystavěný příběh aktivně pracující i s posluchačskou imaginací. Podobně jako u předchozích dvou analyzovaných inscenací zde ještě nenacházíme sofistikovanější práci se zvukem či s hudbou, včetně užití propracovanější zvukové symboliky.

Není kouře bez ohýnku

Na předcházejících stranách jsem na konkrétních příkladech vysvětlila, jakým způsobem se ve zvukové kompozici rozhlasové inscenace a v jejím vyprávění prosazuje především slovo, jež je jednoznačně dominujícím výrazovým prostředkem inscenací detektivek z počátku sledovaného období. Rovněž jsem předeslala – a z již

³³⁶ Shingler a Wieringa uvádějí podobný příklad se zvukovým efektem houkání sovy, který je často v rozhlase užíván jako symbol pro noc (a případné konotace s její tajuplností, mysteriозností), „spíše než jako doslovná reprezentace tohoto zvířete.“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 59.

provedených analýz je to zřejmé – že zbylé tři prostředky samy o sobě nemají a ani nemohou mít tak silný narativní potenciál. Jestliže však vyjdeme z předpokladu, že rozhlasové dílo představuje komplexní a ucelený tvar, který podléhá ději a celkové koncepci, vzniklá narativní struktura „mobilizuje různými způsoby všechny prostředky daného média,“³³⁷ to znamená rovněž zvuk, hudbu a ticho.

Jakými možnostmi však disponuje zvuk ve vyprávění? Má schopnost nahradit v narativu slovo? V následující analýze se proto zaměřím především na způsob, jakým inscenace detektivky *Není kouře bez ohýnku*³³⁸ pracuje se **zvukovými efekty**, tedy zvukem v narativní funkci. Přestože v hojnější míře se s těmito postupy setkáváme až v detektivkách z nultých a desátých let, je tato inscenace dokladem snahy o výraznější zapojení zvuku do kompozice vyprávění v detektivním žánru již v druhé polovině devadesátých let.

Detektivka *Není kouře bez ohýnku*, jež je rozhlasovou adaptací povídky spisovatelky Agathy Christie, byla natočena v roce 1996 režisérkou Hanou Kofránkovou. V českém auditivním prostředí jde o jedno z mnoha zpracování děl této nejznámější britské autorky detektivek. Jen málo z nich však bylo dramatinizováno a natočeno v Českém rozhlasu. Pravděpodobně pro komplikovanost zápletek a typickou bohatou narativní stavbu našly totiž povídky Agathy Christie větší uplatnění v podobě audioknih či čteb vydávaných na CD nosičích.³³⁹ Co se týče dramatinizací, především v devadesátých letech se na vlnách Českého rozhlasu objevilo několik inscenací, u nichž se liší jak inscenační tým v čele s režisérem, tak také postava detektiva.

Většina českých inscenací adaptuje povídky, v nichž jsou detektivky buď řadoví policisté, advokáti nebo některá z postav přítomná zločinu.³⁴⁰ Z malé škály vyšetřovatelů, jež Christie do světa literatury uvedla, patří však k těm nejznámějším

³³⁷ „Narrative structure and narration mobilize all sorts of material properties of the medium, in a wide variety of manners.“ Srov. BORDWELL, David. Neo-Structuralist Narratology and the Functions of Filmic Storytelling. In RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, s. 207. Právě neatomistický přístup Davida Bordwella k narativním prostředkům díla konvenuje s pojetím Elke Huwiler, která zdůrazňuje možnosti a využití všech akustických prvků ve vyprávění v rozhlasovém díle.

³³⁸ CHRISTIE, Agatha. *Není kouře bez ohýnku*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Hana Kofránková.

³³⁹ Od osmdesátých let byla v této podobě vydána řada povídek, z nichž nejobsaáhlejší je soubor *Muž v mlze*, vydávaný nakladatelstvím Tympanum.

³⁴⁰ Tak je tomu například u detektivek *Utonulá* (2003, režie Markéta Jahodová), *Krasy* (1996, režie Josef Červinka), *Slavičí hnízdo* (1996, režie Vlado Rusko), *Poslední vůle* (1994, režie Josef Hlavnička) a *Záhada španělského šálu* (1994, režie Otakar Bílek).

belgický detektiv Hercule Poirot a nenápadná stařenka slečna Marplová. Postava excentrického puntičkáře Poirota je známá především z televizního zpracování,³⁴¹ v roce 1984 se však objevila i v rozhlasové detektivce *Ztracená školačka*³⁴² v pojetí Vlastimila Brodského. Dva případy slečny Marplové zase v roce 1994 zpracoval režisér Petr Adler, kdy do hlavní role obsadil Violu Zinkovou.³⁴³

Právě tato postava netradiční vyšetřovatelky stojí v detektivce *Není kouře bez ohýnku* za rozuzlením záhady dvou vražd, které doprovází množství anonymních dopisů, jimiž jsou obesíláni obyvatelé jedné z vesniček nedaleko Londýna. S důležitými stopami však přichází jedna z hlavních postav příběhu – mladík Jerry (Jiří Čapka), který si bezděčně všiml několika důležitých detailů. Ukáže se, že urážlivé anonymní dopisy měly pouze odvést pozornost od chystané vraždy nepřilíšené oblíbené paní Symmingtonové (Libuše Švormová). Tu zavraždí její manžel, neboť se zamiloval do jiné ženy, a zločin provede tak, aby vypadal jako sebevražda v důsledku přečtení anonymního obvinění. Další zavražděnou je služebná Agnes, která Symmingtonovo počínání odhalí, a zemře dříve, než se se svým podezřením komukoliv svěří.

Příběh detektivky obsahuje dva důležité motivy, jež hrají významnou roli i v jejím diskursu. První představují anonymní dopisy, jejichž autorem se zdá být žena, neboť adresy na obálkách byly napsány na psacím stroji v místnosti ženského spolku. Text dopisů je vždy tvořen písmeny vystříhanými z knih a adresy jsou napsány na psacím stroji jedním prstem. O totožnosti pachatele tedy není možné nic zjistit. Druhým motivem je rčení „není kouře bez ohýnku“, které neustále bezděčně opakují některé z postav – obyvatel vesnice – ve snaze upozornit na možný pravdivý základ jednotlivých obvinění z dopisů.

Inscenace pracuje s těmito dvěma motivy ve významové, ale rovněž v kompoziční rovině. Jejich zvukové pojetí v podobě krátkých sekvencí

³⁴¹ Slavná série adaptující povídky Agathy Christie se pod názvem *Agatha Christie's Poirot* vysílala od roku 1989 na britské stanici ITV. Roli Hercula Poirota ztvárnil David Suchet, jenž svým výkonem do velké míry předurčil moderní vnímání této literární postavy. Srov. SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Cit. d., s. 69.

³⁴² CHRISTIE, Agatha. *Ztracená školačka*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1984, režie: Karel Weinlich.

³⁴³ Šlo o povídky *Vánoční tragédie* a *Modrý muškát*, obě natočeny v roce 1994 a v roce 2009 vydány na CD vydavatelstvím Radioservis. Srov. HNILÍČKA, Přemysl. *Modrý muškát* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 1. 5. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/22158-modry-muskat.html>.

kombinujících několik zvukových prvků figuruje jako druh interpunkce a zároveň coby nástroj vytváření atmosféry a gradace napětí.

Základní komponenty těchto sekvencí, jimiž jsou hudba a zvukové efekty, zůstávají v průběhu inscenace neměnné. Nediegetický hudební motiv tvoří synteticky vytvořená kompozice v mollové tónině a pomalém tempu. Její účinek spočívá především v navození atmosféry napětí a očekávání. Tím, že se daný hudební motiv objevuje pouze v těchto interpunkčních scénách, rovněž pomáhá vytvářet jakýsi neskutečný prostor mimo veškerý další děj příběhu, což pomáhá ilustrovat zpočátku nejasnou situaci okolo spáchání zločinu a jeho pachatele. Jeho funkce je tedy také stylizační.³⁴⁴

Hudba je doplněna zvuky kláves psacího stroje, které v pravidelném rytmu vyťukávají jednotlivá písmena. Jako znak – index, představuje tento **zvukový efekt** čitelný odkaz na daný nástroj, tedy psací stroj, v symbolické rovině se však pojí s dějovým motivem psaní anonymních dopisů.

Jediným proměnlivým prvkem těchto sekvencí zůstává nonverbální projev složený z hlasitého oddechování, mručení, tichého a zlomyslně znějícího smíchu, tedy prvky tvořeny hlasem a dechem herece. Těmito neartikulovanými zvuky a citoslovci je nám přibližována jak daná dějová situace, tak především emocionální stav přítomné postavy, aniž by musela promluvit. Přestože je herecká akce v této kompozici minimální, daří se skrze ni dobře vyjádřit postupný psychický vývoj u postavy pachatele. Původně zlomyslně znějící smích se s přibývajícými mrtvolami v příběhu mění ve vzrušené oddechování značící strach a paniku. Tyto nonverbální projevy lze považovat za akustické prvky na pomezí slova a zvuku a jejich užití v inscenaci *Není kouře bez ohýnku* za snahu inscenátorů nahradit do jisté míry popisné slovo abstraktněji a subjektivněji působícím zvukem. Jde o zcela ojedinělý příklad využití tzv. emanační řeči ve vyprávění v české rozhlasové detektivce, kdy je touto cestou vyjádřeno emoční rozpoložení dané postavy.³⁴⁵

Popsanými prostředky dané sekvence zprostředkovávají posluchači hledisko pisatele anonymních dopisů. To je dáno především pozicí mikrofonu, jenž je

³⁴⁴ Jak píše Ivo Bláha, stylizační funkce hudby vždy vzniká na základě kombinace s dalším výrazovým prostředkem, nejčastěji slovem. Z uvedeného příkladu však vyplývá, že podobně může hudba působit i ve spojení se zvukovými efekty či neverbálními prohevy. Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 89.

³⁴⁵ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 83.

nástrojem fokalizace.³⁴⁶ Mikrofon je umístěn velmi blízko postavy, tudíž je její projev snímán ve velkém detailu. To vzbuzuje při poslechu dojem naprosté přítomnosti,³⁴⁷ v níž je pachatel zachycen takřka „při činu“.³⁴⁸ Herecký výraz je navíc veden tak, aby posluchač do poslední chvíle nerozpoznal pohlaví pachatele – pisatele dopisů.

Výše popsané postupy názorně demonstrují možnosti práce se specificky rozhlasovými postupy a prostředky jako je zvuk, hudba, umístění mikrofonu, snímání detailních hlasových projevů apod. Výsledkem je vznik jakési intimity, tedy „*dojmu osobní blízkosti či známosti, který může existovat mezi rozhlasem (...) a jeho posluchači.*“³⁴⁹ Navozená intimita je v kontrastu se způsobem vyprávění v ostatních scénách, v nichž je od postav podržován odstup. Obvyklé neutrální hledisko se v této sekvenci mění na hledisko pachatele, kdy je posluchač přímo přítomen psaní dalšího dopisu, což vede k jeho většímu zaujetí příběhem.

Tyto zvukové kompozice jsou rovněž příkladem zdařilé a již pokročilejší práce se zvukovými prostředky a představivostí a participací posluchače. V těchto narativních segmentech dochází ke změně prostředí, hlediska i celkového rámování záběru a k vytvoření přesného významu tak dochází až v posluchačově mysli. Schopnost symbolicky vyjadřovat obrazy bez nutnosti verbalizace je přičítána právě narativnímu potenciálu zvukových efektů³⁵⁰ a jedinečnému vztahu rozhlasového vyprávění a vnímání.

Mimo tyto předělové sekvence je narativ inscenace tvořen především dialogy mezi obyvateli vesnice. Důležitou pozici mají v tomto ohledu postavy sourozenců Jerryho a Joanny, kteří se na venkově dočasně usadili kvůli rekonvalescenci po Jerryho zranění. Tím, jak oba postupně navštěvují anebo jsou navštěvováni sousedy,

³⁴⁶ Srov. LUTOSTAŃSKI, Bartosz. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 120.

³⁴⁷ Iluzi přítomnosti, kterou při poslechu rozhlasové dílo vzbuzuje, považuje Andrew Crisell za jednu z charakteristik média. Rozhlas označuje jako „přezentní médium“ („present-tense medium“), které spíše zobrazuje to, co se děje právě teď než to, co se stalo. Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 8. Právě u rozhlasové detektivky je pro posluchače dojem aktuálnosti řešené záhady stěžejní pro jeho mentální zapojení do vyprávění.

³⁴⁸ Neil Verma dokonce mluví o dojmu intimity, jenž rozhlasové dílo vzbuzuje, jako o pocitu „být v něčí kůži“ („in another man’s shoes“). To naznačuje, jak velké míře ztotožnění se s postavami či zaujetí příběhem může při poslechu docházet. Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 65.

³⁴⁹ „*The sense of personal closeness or familiarity that can exist between radio (or its presenters) and listeners.*“ CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. Londýn: SAGE Publications, 2009, s. 85.

³⁵⁰ Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 33.

se zároveň s posluchačem seznamují s obyvateli městečka a dění v něm. Jejich optikou jsou nahlíženy vztahy mezi místními a postupně i vraždy, ke kterým dochází. Jerry se rovněž aktivně zapojuje do řešení zločinu, k čemuž je motivován i náklonností k dceři zavražděné paní Symmingtonové Megan. Vzhledem k ustáleným schématům detektivky lze tuto postavu považovat za jakéhosi Watsona, tedy detektivova pomocníka, který zpřítomňuje stopy ve vyšetřování, ačkoliv si s nimi sám neví rady.³⁵¹ Jeho postřehy se přesto zužitkují v závěru vyšetřování, kdy se do řešení záhady vloží slečna Marplová:

Slečna Marplová: *Mně pověděl pan Jerry, jak se všechno sběhlo!*
Jerry: *Já?*
Slečna Marplová: *Ovšem, dopalovalo vás přísloví „není kouře bez ohýnku“. Správně jste tušil, že je to kouřová clona, odvádění pozornosti jinam.”³⁵²*

Změny prostředí a jednání postav přítomných v jednotlivých scénách jsou znázorněny převážně pomocí zvukového prostředku slova. Nejde však již o explicitně verbalizovaná určení místa, jakých jsme si mohli všimnout u inscenací detektivek *Boží trest* nebo *Studie v šarlatové*. Tyto informace jsou zde povětšinou již funkčně zakomponovány v jednotlivých dialogích. Zároveň zde nachází uplatnění zvuk, konkrétně zvuky označující akustiku, jež umožňují upozornit na změnu prostředí a konkretizovat je bez nutnosti předchozího slovního vysvětlení.

Význam těchto zvukových znaků staví na působení jejich rozšířené znakovosti v kontextu rozhlasového díla a na mentálním zapojení posluchače, kdy se v jeho mysli během poslechu (prostřednictvím jeho imaginace) vytvoří charakteristika dispozic a povahy prostředí.³⁵³ Proto se zde setkáváme s poměrně jednoznačnou symbolikou zvuků jako je cvrlikání ptáků pro označení scén v zahradě, supění lokomotivy vlaku ve scéně na nádraží nebo zvuk motoru automobilu v momentech, kdy se postavy přepravují tímto dopravním prostředkem.³⁵⁴

Všechny tyto zvuky jsou vždy vloženy do pozadí některého z dialogů, jejich pozice v hierarchii zvukové kompozice je tedy podřízena slovu a jeho sdělení. Zvuk

³⁵¹ Srov. CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 2.

³⁵² CHRISTIE, Agatha. *Není kouře bez ohýnku*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 1:00:03–1:00:20.

³⁵³ Srov. HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 46.

³⁵⁴ Podobné příklady jednoduché a ustálené zvukové symboliky rozhlasových děl uvádí např. Hugh Chignell: zvuk křiku racků podle něj symbolizuje situování děje do blízkosti moře apod. Také pro něj je stěžejní faktor posluchače, jenž si je význam symboliky schopen vyložit. CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. Cit. d., s. 86.

v deskriptivní funkci je v této inscenaci redukován na jednoduchou kulisu děje. Ta především podává stručné sdělení o tom, kde se scéna odehrává, jinak se pozornost soustředí v první řadě na jednání postav. Zvuk v narativní funkci, jehož využití v této inscenaci jsem popsala na příkladu scén s psacím strojem, má oproti tomu zřetelně výraznější postavení, kdy dokonce nahrazuje zvukový prostředek slova ve vyprávění.

Výrazové prostředky slova a ticha se v detektivce *Není kouře bez ohýnku* podobně jako například v detektivce *Paní Parchová má návštěvu* uplatňují v deskriptivní funkci, tedy v rovině hereckého pojetí postav. Určitou roli v tomto ohledu hraje i původní předloha, neboť detektivka zlatého věku, k níž tvorba Agathy Christie náleží, se vyznačuje velkou mírou typizace.³⁵⁵ Tato problematika se týká především vedlejších postav obětí, svědků a pachatelů. Christie tak často v jednotlivých příbězích variuje postavy žárlivých manželů či milenců, nepřejících příbuzných či sousedů. Rozhlasové herecké ztvárnění tedy zákonitě podléhá této typizaci a záměrně s ní pracuje.

Příkladem tohoto tvrzení ve sledované detektivce může být ztvárnění nepřejícné sousedky Aimeé. Rozhodující pro vytvoření tohoto typu jsou nejen hlasové prostředky, ale rovněž ticho ve formě pauz mezi jednotlivými větami. Představitelka postavy Růžena Merunková využívá pro svůj výrazně stylizovaný projev celou škálu hlasových prostředků jako jsou změny intonace, hlasitosti i tempa mluvy. Pro znázornění škodolibosti či neomalenosti například herečka kombinuje využití tázavé intonace na konci posledního slova věty s následnou pauzou:

Aimée: *Slyšela jsem, že tu máte Megan (ticho)?*
Jerry: *Pro nás je to potěšení.*
Aimée: *A Dick Symmington svolil (ticho), aby tu byla (ticho)?*
Joanna: *Ovšem! Docela ochotně.*
Aimée: *(ticho, krátký smích) Skvělý člověk (ticho) Ráda bych věděla, jestli svou ženu podezíral už předtím (ticho).*³⁵⁶

Vyznačené pauzy zde zastupují slova, která postava neřekne, ale zcela zjevně si je myslí, jak vyplývá z celkového obsahu promluvy. Tento příklad tedy ilustruje

³⁵⁵ MALMGREN, Carl. The Pursuit of Crime: Characters in Crime Fiction. In RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Cit. d., s. 155.

³⁵⁶ CHRISTIE, Agatha. *Není kouře bez ohýnku*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 25:45–26:05.

možnost zvukového prostředku ticha do jisté míry nahradit slovo, aniž by byl změněn obsah sdělení.³⁵⁷

U rozhlasové detektivky *Není kouře bez ohýnku* natočené v roce 1996 již můžeme pozorovat zapojování všech zvukových prostředků do vyprávění, ačkoliv stěžejním narativním prvkem zůstává slovo. I u něj je však vidět snaha redukovat přílišnou popisnost a doslovnost, jakou jsme mohli pozorovat u předcházejících analyzovaných inscenací. Dokladem je například jeho časté spojení s dalšími zvukovými prostředky jako je ticho nebo zvuk, které v této inscenaci místy dokonce nahrazují verbální sdělení.

V analýze jsem rovněž ukázala zajímavý způsob využití zvukových efektů, tedy zvuku v narativní funkci, v sekvencích zachycujících psaní anonymních dopisů. Přestože se jedná pouze o dílčí prvky narativu, jsou tyto kompozice složené ze zvukových efektů, hudby a neverbálních hlasových projevů dokladem, že zvuk má potenciál do jisté míry nahradit slovo ve vyprávění, aniž by byla narušena srozumitelnost poslechu. Ta se vytváří na základě určité ikoničnosti a ustálených souvislostí mezi zvukem a jeho původcem.³⁵⁸ Způsob, jakým tato kompozice pracuje se všemi zvukovými prvky, ale i se vzdáleností od mikrofonu či zvukovou montáží, se rovněž stal prostředkem fokalizace vyprávění, jak jsem v analýze detailně popsala.

Zvukový prostředek zvuku se v inscenaci realizuje rovněž v deskriptivní funkci. Ve srovnání se zvukovou kompozicí detektivky *Paní Parchová má návštěvu* disponuje tato inscenace bohatším využitím zvuků označujících perspektivu a akustiku, čímž je dosaženo větší plasticity prostředí a dění. To je do určité míry dáno také větším počtem míst děje. U obou inscenací tyto zvuky pomáhají charakterizovat prostředí a zároveň tvoří kulisu jednotlivým rozhovorům.

Práce se zvukovými prostředky ticha, hudby a zvuku již v této inscenaci předznamenává nárůst jejich důležitosti ve zvukových kompozicích detektivek vznikajících následně v nultých a desátých letech.

³⁵⁷ Uvedený příklad zcela potvrzuje výrok režiséra Jiřího Horčíčky, který pauzu označil jako „slovo, které nezní“. Srov. VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Cit. d., s. 51.

³⁵⁸ „[Sound effects] are „verbalizing“ an unavailable picture without using words, but relying instead on properties of iconicity, metonymy and „customary contiguity“. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 33.

Čmuchal se špatnou pověstí

Jak jsem ukázala v analýzách předchozích inscenací, je výrazový prostředek hudby často užíván v narativní funkci jako nástroj interpunkce, jež odděluje jednotlivé scény od sebe a současně zajišťuje dějovou kontinuitu příběhu.³⁵⁹ Následující analýza se však zaměří především na její využití ve funkci deskriptivní. Podobně jako zvuk se hudba v rozhlasové inscenaci stává „*prostředkem charakterizace prostředí a času*“³⁶⁰ Zároveň je v různých podobách stěžejním nástrojem budování atmosféry v rozhlasovém díle, přičemž na posluchače působí především v emocionální rovině.³⁶¹

U předchozích analyzovaných inscenací figurovala hudba převážně jako interpunkce mezi jednotlivými scénami, ve zvukové kompozici adaptace detektivky Raymonda Chandlera *Čmuchal se špatnou pověstí*³⁶² již však nacházíme její širší uplatnění, jak při segmentaci děje, tak pro budování časoprostoru a atmosféry příběhu. Zvuková kompozice zařazuje v první řadě **nediegetickou hudbu**, která ilustruje emocionální rozpoložení postav či atmosféru prostředí, tedy aspekty, jež by pro nás jako posluchače byly prakticky nezjistitelné.³⁶³ Naopak **diegetická hudba**, jež je přítomná ve fikčním světě příběhu,³⁶⁴ zde představuje prostředek vykreslení prostředí, ve kterém hudba hraje (zde například hudby na večírku).

Zvuková kompozice, a tedy využití všech zvukových prostředků v této inscenaci, podléhá do jisté míry zařazení detektivky do subžánru tzv. americké drsné školy („hard boiled school“), jehož specifika významně ovlivňují i podobu rozhlasové adaptace, jak ukáží na konkrétních příkladech. V analýze se zaměřím především na zvukové prostředky hudby a slova, u nichž lze dané žánrové aspekty identifikovat nejzřetelněji.

³⁵⁹ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 51.

³⁶⁰ „*Like sound effects, music can create a sense of time and place (...)*“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

³⁶¹ „*As a dramatic device, it [music] has particular strength because of its emotional power.*“ HAND, Richard J., TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 50.

³⁶² CHANDLER, Raymond. *Čmuchal se špatnou pověstí*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Vlado Rusko.

³⁶³ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

³⁶⁴ Tamtéž.

Americký spisovatel Raymond Chandler je jedním z nejvýznamnějších zástupců zmíněné americké drsné školy. Tento subžánr detektivky, který přinesl kompletní změnu všech do té doby ustálených složek a prvků detektivního žánru, je spojen s obdobím rozmachu gangsterismu v amerických velkoměstech ve dvacátých a třicátých letech 20. století.³⁶⁵ Cílem spisovatelů tohoto směru bylo nejen zprostředkovat čtenáři logickou hádanku a její následné vyřešení, ale především popsat tíživou společensko-sociální situaci.³⁶⁶ Zločiny tak nepředstavují pouze jakousi rekvizitu ve hře na odhalení pachatele, jako je tomu například u Agathy Christie, ale reflektují určitou autentickou dobovou zkušenost: „*Mrtvolý v jeho [Chandlerových] románech nejsou jen rekvizitou, ale zdrcujícím faktem. Surovost příběhů není u Chandlera senzačním efektem, ale zrcadlem stejně surové skutečnosti.*“³⁶⁷

Typickými znaky detektivek americké drsné školy jsou především specifický (často silně hovorový³⁶⁸) jazyk, postava detektiva – tzv. tuhého chlápka („tough guy“), typy zločinů (povětšinou se jedná o vydírání a vraždy z důvodu pomsty) a dobové velkoměstské reálie, do nichž jsou příběhy zasazeny. Často se zde objevuje například hollywoodské prostředí spjaté s nočními kluby a filmovým průmyslem.³⁶⁹ Těmto charakteristikám odpovídá rovněž zpracování detektivky *Čmucha se špatnou pověstí*, kterou pro Český rozhlas inscenoval režisér Vlado Rusko. Jde o jednu z částí série Chandlerových románů, jež na začátku nultých let Rusko společně s dramaturgyní Janou Paterovou pro Český rozhlas adaptovali.

Osu příběhu tvoří vyšetřování vedené soukromým detektivem Johnem Dalmasem, z jehož perspektivy je příběh vyprávěn. Ten nejdříve pracuje pro bohatého hollywoodského režiséra erotických filmů Dereka Waldena, když je však jeho klient zavražděn, pouští se na vlastní pěst do hledání pachatele. Stopy vedou nejdříve k vyděračům Ricchioví a Noodymu, nakonec se však ukáže, že za celým komplotem stojí někdo vyšší – zkorumpovaný senátor Sutro. Vše je zasazeno do

³⁶⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. Cit. d., s. 70.

³⁶⁶ GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. Cit. d., s. 128.

³⁶⁷ Tamtéž, 139.

³⁶⁸ Ve využívání slangové řeči, případně nejrůznějších dialektů navazuje Chandler na dalšího známého představitele americké drsné školy Dashiella Hammetta. Chandler údajně dokonce sestavil vlastní „slovníčky“ slangových výrazů podle oblasti či společenské komunity, v níž se vyskytují (Hollywoodský, kapsářský nebo například slang věznice San Quentin). Srov. PANEK, Leroy Lad. Raymond Chandler. In RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Cit. d., s. 410.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 405.

období prohibice a s ním spojeným pašováním alkoholu a drog do Ameriky a tajnými večírky, na kterých se oboje konzumovalo ve velkém.

Všechny zmíněné žánrové charakteristiky jsou různými způsoby variovány i v adaptacích detektivek drsné školy do jiných médií. V tomto případě jde v první řadě o žánr tzv. filmu noir,³⁷⁰ který zásadním způsobem adaptační praxi ovlivnil. Tím, jak v sobě propojil řadu estetických postupů filmového média, vznikly určité konvence, jako je například způsob vyprávění z perspektivy detektiva, užití jazzové hudby pro vytvoření atmosféry nebo snaha o autentické zobrazení městských ulic. Ty nyní spojujeme nejen s filmem, ale rovněž s rozhlasem.³⁷¹ Lze tedy říci, že konkrétní vizuální vjem z poslechu je do velké míry ovlivněn diváckou zkušeností týkající se daného žánru, ať už jde o charakteristiku postav, míst děje či způsob vyprávění.

Zvuková kompozice rozhlasové detektivky *Čmuchal se špatnou pověstí* se vyznačuje především funkčním využitím hudby pro ilustraci prostředí a času děje, tzn. jedné z charakteristik subžánru detektivky americké drsné školy. Jazzově laděné hudební kompozice odkazují k období dvacátých a třicátých let, do nichž jsou povídky tohoto autora situovány a jejich využití nacházíme v narativní i deskriptivní funkci prostředku hudby.

V detektivce *Čmuchal se špatnou pověstí* má výrazový prostředek hudby využití jednak jako **předěl** mezi jednotlivými scénami („music as a link“) a rovněž jako prostředek vykreslení prostředí bujarého večírku, na který detektiv Dalmas přichází. V obou případech jde o jazzovou hudbu, která odpovídá dobovému hudebnímu vkusu dvacátých a třicátých let 20. století. Využity jsou tak především zvuky nástrojů jako je klavír, saxofon či bicí. Ty umožňují změny emocionálního vyznění těchto hudebních vstupů na základě střídání melodie, tempa a výšky tónů. Takto je tedy funkce hudebních předělů jak narativní, neboť jsou součástí kompozice vyprávění, ale také deskriptivní – **náladotvorná** („mood music“).³⁷²

³⁷⁰ Film noir vznikl paralelně s rozmachem americké drsné školy a jako žánr se pohybuje na pomezí několika různých detektivních subžánrů (thriller, gangsterka), což ovlivňuje i jeho formální podobu. Pověstinou jde o adaptace románů a časopiseckých povídek, přičemž nejznámější jsou právě filmová zpracování děl Raymonda Chandlera (*Velký spánek*, 1939) a Dashiella Hammetta (*Maltézský sokol*, 1930). Srov. SIMPSON, Philip. Noir and the Psycho Thriller. In RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Cit. d., s. 189–190.

³⁷¹ Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 185.

³⁷² Obě tyto formy využití hudby ve zvukové kompozici rozhlasového díla považuje Andrew Crisell za prostředek přiblížení atmosféry a ilustraci emocí postav. Zároveň však upozorňuje i na její znakový potenciál, kdy coby symbol může u posluchače evokovat celou škálu představ, emocí a dalších individuálních interpretací slyšeného. Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 51.

Pro scénu odehrávající se na večírku je využita kombinace diegetické hudby, zvukových efektů (cinkání skleniček) a neverbálních (smích) i verbálních projevů postav účastníků večírku. Pohyb v prostoru je naznačen změnami hlasitosti těchto zvukových prvků a doplněn zvukovými efekty bouchání dveří, jež naznačují příchod a odchod protagonisty. Vzhledem k tomu, že vyprávění se realizuje z perspektivy postavy detektiva, je tomu tedy podřízena i zvuková a hudební složka. Informaci o tom, kde je scéna situována, ještě detektiv nepřímo potvrzuje verbálně:

Dalmas: *Jo, tyhle **hollywoodské večírky** bývají většinou vydařené.*³⁷³

Zvukové ztvárnění prostředí scény večírku posouvá možnosti využití hudby od jakéhosi podkresu či kulisy dění³⁷⁴ k významné **časoprostorové charakteristice příběhu**. Ta rámcově vychází z literárních dispozic subžánru, ačkoliv konkrétnější zvukovou podobu získaly díky filmovým zpracováním, jež pracují s ustálenými motivy prostředí a způsoby jeho vykreslení.³⁷⁵ Využití hudby v tomto případě lze označit za zvukový prvek s rozšířenou znakovostí, kdy povaha hudby na základě určité asociace odkazuje k dané časové a místní situaci. Význam hudby v této scéně posiluje i její pozice v rámci zvukové hierarchie, kdy v počátku má dominantní postavení a až posléze ustupuje do pozadí dialogu.

Fragmenty jazzové hudby jsou rovněž užity coby předěly mezi jednotlivými scénami. Charakter těchto hudebních prvků také posiluje **atmosféru příběhu** a prolíná se tak u nich narativní a deskriptivní funkce prostředku hudby. Zcela zvláštní uplatnění nachází v této inscenaci hudba také ve scénách výslechů některých svědků. V pozadí dialogu slyšíme rytmizované zvuky bubnu a dřevěných paliček. Tempo úderů se zrychluje úměrně s gradujícím charakterem dialogu, čímž je podpořeno vznikající napětí. Hudba tak pracuje s „*konotativní znakovostí, která evokuje pocity a atmosféry, a má tedy spíše emocionální než racionální charakter.*“³⁷⁶ Deskriptivní funkce hudby v těchto případech spočívá ve **vytváření a gradaci napětí**, tedy pocitů vznikajících v rovině percepce. Významová a estetická rovina práce s hudbou zde

³⁷³ CHANDLER, Raymond. *Čmucha se špatnou pověstí*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 6:10–6:16.

³⁷⁴ Redukování prostředku hudby na určitou kulisu nacházíme například v detektivce *Není kouře bez ohýnku*, kdy hudba v jedné ze scén funguje pouze pro identifikaci tanečního prostředí. Upřednostněn je zde dialog probíhající v popředí scény.

³⁷⁵ Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 188.

³⁷⁶ „*Musikalischer Ausdruck basiert vor allem auf einer konnotativen Semantik, evoziert Gefühle und Stimmungen, und kommt eher emotional als rational zur Geltung (...)*.“ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel*. Cit. d., s. 80.

rovněž předpokládá schopnost posluchače do jisté míry předvídat vývojové fáze vyprávění³⁷⁷ (v detektivce obzvláště), což mu umožňuje lépe chápat a interpretovat užití tohoto zvukového prostředku.

Kromě hudby je významným zvukovým prostředkem inscenace slovo, které rovněž podléhá výše zmíněným žánrovým specifikům. Řeč, tedy slovo v narativní funkci, zde figuruje v podobě tzv. divadelní řeči, přičemž jde především o dialogy. Monologická forma pak místy prezentuje subjektivní hledisko postavy detektiva. Tím se vylučuje funkce nějakého „vnějšího“ vypravěče, jakým byl například u detektivky *Studie v šarlatové* pomocník detektiva dr. Watson. Tento postup souvisí rovněž s určitou odlišností³⁷⁸ postav detektivů americké drsné školy od jejich předchůdců.

Charakter řeči zohledňuje již výše zmíněné časté užívání hovorových výrazů, ať už co se týče koncovek slov („žádný problémy“, „čistej“ apod.) nebo slangových výrazů (např. „fízl“, „bouchačka“) a to především u postav gangsterů. Rovněž jazyk využívá zvláštní obraty a slovní hříčky typické pro suchý humor detektivek americké drsné školy:

Ricchio: *Svině...svině svinutý a zase rozvinutý...*³⁷⁹

Určitá stylizace postav, která navazuje na ustálené typy tohoto detektivního subžánru, se projevuje i v jejich hereckém pojetí. To zahrnuje jak práci s hlasem, tedy se slovem v deskriptivní funkci, tak s tichem v podobě významotvorných pauz. Práce s tichem je patrná především v rámci dialogů, kdy pomáhá akcentovat naléhavost sdělení. V monolozích je pak prostředkem ilustrujícím postupné odhalování jednotlivých skutečností ve vyšetřování:

Dalmas: *Jistě (ticho) to ovšem znamená, že (ticho) nespáchal sebevraždu (ticho).*³⁸⁰

³⁷⁷ „The aesthetic effects of music universally depend on listeners being able to anticipate climaxes, resolutions, suspensions, or cadences (...).“ MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel. *Audionarratology: Prolegomena to a Research Paradigm*. Cit. d., s. 16.

³⁷⁸ Na rozdíl od detektivů jako je Sherlock Holmes či Hercule Poirot, nesou Chandlerovi soukromí vyšetřovatelé spíše antihrdinové rysy čítající mimo jiné i relativní osamělost a individualistický přístup k vyšetřování. Jeho pozice ve vyprávění je tudíž nutně vyjádřena i způsobem organizace narativu, ať už se jedná o Ich- či Er-formu. Srov. PANEK, Leroy Lad. *Raymond Chandler*. Cit. d., s. 407.

³⁷⁹ CHANDLER, Raymond. *Čmucha se špatnou pověstí*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 22:38–22:43.

³⁸⁰ CHANDLER, Raymond. *Čmucha se špatnou pověstí*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 8:45–8:55.

Herecká složka inscenace staví především na mužském obsazení disponujícím hlubším zabarvením hlasu. Jiří Štěpnička jako John Dalmas svým uměřeným projevem charakteristickým pomalým tempem a zároveň přesnou dikcí zosobňuje postavu „tuhého chlapíka“, jenž pouze málokdy projeví emoce. Jeho výraz se mění pouze v ojedinělých okamžicích rozčilení. Tehdy dochází ke změnám intonace a síly hlasu, rovněž se zkracují pauzy mezi jednotlivými větami a zrychluje tak rytmus promluvy. Na základě intonace a využívání pauz a důrazů ve větách slouží hercův hlas rovněž jako znakový systém³⁸¹ pro vyjádření jeho vztahů k dalším postavám. Zřetelný je například kontrast jeho starostlivého chování vůči příteli a přezíravého až opovržlivého jednání se ženami.

Co se týče zvuku, inscenace pracuje pouze s jednoduchými zvukovými efekty pro ilustraci děje. Těmi jsou například zvuky výstřelů z pistole nebo ťukání kláves psacího stroje při sepisování výpovědi na policii. Využití zvuku je v této inscenaci velmi úzce spjata s jednáním, které je prezentováno především verbálně. Rovněž využití zvuků označujících akustiku či perspektivu je minimální, důraz je tak konstatně kladen na výrazový prostředek slova a hudby.

Můžeme uzavřít konstatováním, že zvukový prostředek hudby se v inscenaci *Čmucha se špatnou pověstí* uplatňuje v narativní, ale především v deskriptivní funkci. Ta spočívá především ve vykreslení atmosféry prostředí a budování napětí. Na příkladu scény odehrávající se na večírku jsem představila schopnost hudební symboliky charakterizovat konkrétní prostor a čas děje, zde hollywoodský večírek z počátků 20. století. Předeslala jsem určitou návaznost zvukové podoby této rozhlasové inscenace na ustálenou inscenační (a především filmovou) tradici subžánru detektivky americké drsné školy, kam tato adaptace díla Raymonda Chandlera spadá. Narativní funkce hudby v této inscenaci spočívá podobně jako u předcházejících detektivek ve vytvoření interpunkce mezi jednotlivými scénami.

Podobně jako hudba jsou i další zvukové prostředky v kompozici této detektivky podřízeny charakteristikám daného subžánru, jako jsou typizované postavy a humor zakořeněný v určité teatrálnosti verbálních projevů, nebo ustálené dějové (vydírání, přestřelky) a časoprostorové (hollywoodské večírky, městské ulice)

³⁸¹ Srov. SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel*. Cit. d., s. 74.

motivů. V tomto ohledu vyniká především využití slova v deskriptivní i narativní funkci a ticha, naopak víceméně upozaděn zůstává zvuk, jenž pouze popisně doplňuje některé části děje.

Křivý prostor

Analýza detektivky *Křivý prostor*³⁸² z roku 2002 se zaměří primárně na využití prostředku **ticha v deskriptivní funkci**, přičemž bude brán do úvahy i jeho funkční vztah k ostatním zvukovým prvkům, především hlasu a zvukovým efektům. Jak je patrné z předchozích analýz, výrazový prostředek ticha se ponejvíce uplatňuje ve spojení se slovem a působí tedy významotvorně v rámci hereckého ztvárnění postav. Žánr rozhlasové detektivky je však rovněž ideálním příkladem využití ticha pro **budování a gradaci napětí**, jak ukáží na příkladu následující detektivky.

Atmosféra a pocity napětí a očekávání, které je rozhlasová detektivka u svého posluchače schopna vzbudit, je do velké míry záležitostí zvukových prostředků hudby, zvuku a ticha. Ze všech čtyř prostředků je ticho tím, které dává posluchačské imaginaci největší prostor,³⁸³ což zároveň znamená, že podává méně informací. Proto se ve zvukové kompozici rozhlasové inscenace objevuje vždy ve spojení s některým z ostatních třech prostředků. Zdánlivě by se tak mohlo zdát, že je jeho role pouze okrajová, to však jen dokazuje, jak přirozeně a bez obtíží dokážeme jako posluchači vstřebávat neverbalizované změny v ději a atmosféře příběhu, rytmizaci vyprávění i jeho „bílá místa“.

Inscenace pracuje s tichem ve všech těchto aspektech, a přestože zde ticho tvoří pouze vteřinové celky, jež se pojí s dalšími zvukovými prvky, jeho význam pro budování prostoru, atmosféry i napětí je zřejmý.

Zvuková podoba detektivky *Křivý prostor* do jisté míry konvenuje s hlavní postavou netradičního vyšetřovatele, jímž je senzitivní a dobromyslný malíř Horác. Toho autorka Hana Prošková obdařila upřímným zájmem o lidské osudy a vztahy a zároveň houževnatostí, jenž ho pohání při řešení zločinů, u kterých se zpravidla náhodou naskytne. Jeho postavě Prošková věnuje většinu své detektivní

³⁸² PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Markéta Jahodová.

³⁸³ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 54.

prózy,³⁸⁴ která se vyznačuje tím, že se autorka „zpravidla vyhýbá klasickému modelu tohoto žánru a spíše než s racionálním postupným odhalováním jednotlivých faktů, vedoucích k objasnění zločinu, pracuje s náznakem, tajemstvím, náhodou i iracionálními psychologickými zvraty, které do příběhů vnáší Horác, detektiv-amatér, bohém a umělec“.³⁸⁵

Povaze zápletek odpovídá rovněž charakteristika Horáce, která podobně jako u detektivů otce Browna nebo slečny Marplové těží ze znalosti lidských povah a jednání: „*Gesto Horácovy postavy bylo založeno na psychologické introspekci a na umělecké intuici, její metodou bylo účastné ohledávání zákrut lidské duše.*“³⁸⁶ V rozhlasové podobě je tato charakteristika doplněna hereckým projevem Jana Hartla a jeho typickou intonací, melodií hlasu i prací s dechem. Pro Český rozhlas inscenaci zpracovaly dramaturgyně Jana Paterová a režisérka Markéta Jahodová jako jednu z částí série *První dámy zločinu* vysílané v roce 2002.³⁸⁷

Vyprávění v detektivce *Křivý prostor* začíná v bytě policejního kapitána, z jehož oken malíř Horác pozoruje podivně deformovaný prostor pokoje naproti přes ulici. Fyzikální nelogičnost tohoto obrazu jej natolik zaujme a vyděsí, že když jsou následující den v tom samém pokoji nalezeny mrtvoly dvou žen, které zde bydlely, pouští se do pátrání. Ze zdánlivé sebevraždy obou postarších sester, jež spolu celý život sdílely byt, se však posléze vyvine hrůzný zločin s motivem letité zášti a závisti: starší ze sester zabila tu mladší a sama nafingovala pokus o dvojitou sebevraždu. Jako metafora vzájemné nenávisti a nesnášenlivosti mezi sestrami slouží velká skříň se zrcadlem, kterou se sestry snažily přehradit prostor pokoje, aby na sebe neviděly.

³⁸⁴ Hana Prošková je společně s Jiřím Markem a Josefem Škvoreckým jednou z nejvýznamnějších autorek české detektivky z období normalizace. Její romány byly v šedesátých až osmdesátých letech adaptovány pro televizi. Jedno z jejích nejvýznamnějších děl je sbírka detektivních próz *Měsíc s dýmkou* (1966), která byla částečně převedena i do podoby rozhlasové inscenace. Specifická postava malíře Horáce jako detektiva-amatéra se objevuje rovněž v souborech *Smrt programátora* (1971), *Tajemství obří číše* (1973) a *Tajemství planet* (1976). ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Cit. d., s. 34-35.

³⁸⁵ BROŽOVÁ, Věra. *Hana Prošková* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 21. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=628&hl=hana+pro%20kov%C3%A1>.

³⁸⁶ JANÁČEK, Pavel. Ze ztracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let. *Tvar*. 2003, č. 20., s. 30.

³⁸⁷ V rámci této série byly adaptovány rovněž detektivní povídky autorek Dorothy L Sayersové, Agathy Christie, Evy Kačírkové a Antonie Fraserové. HNILIČKA, Přemysl. *První dámy zločinu 1/5* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 7. 6. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/744-prvni-damy-zlocinu-15-200.html>.

Odraz tohoto zrcadla upoutal Horácovu pozornost a svým způsobem mu také pomohl příběh vyřešit.

Oproti adaptacím klasických detektivek autorů jako je Arthur Conan Doyle či Agatha Christie hrají peripetie vyšetřování v inscenaci *Křivý prostor* menší roli. Větší důraz je kladen na vykreslení charakteru postav, prostředí a atmosféry děje. Za tímto účelem je využíváno slovo, zvuk, ale rovněž ticho, které vizuální představě dává zprvu nekonkrétní obrysy. Zvýrazněné pauzy v následující scéně, v níž Horác zaujatě pozoruje okna bytu v protějším domě, znázorňují „bílá místa“ vyprávění, která jsou až následně objasněna verbálně:

Horác: *To je divný. (ticho)*
Kapitán: *Copak se Vám nelíbí, Horáci?*
Horác: *Ten prostor. (ticho)*
Kapitán: *Prostor?*
Horác: *Jo (ticho), no pořád se mění! Už je zase na křivo! Minule, když jsem tady u Vás byl, byl rovně. A předminule byl zase lomenej (ticho).³⁸⁸*

Ticho mezi jednotlivými větami zde zastupuje vizuální vyjádření výjevu, na který se malíř dívá a kterému nerozumí. Přestože postava popisuje, co vidí: *vypadá to divně, jako kdyby ten prostor zešílel (...) je to jako kdyby ho někdo zmáčk a potom zas tak divně roztáh (ticho) je to jako sen,*³⁸⁹ konkrétní představa se u každého posluchače bude lišit. Chvilé ticha poskytují prostor k vytvoření vlastního obrazu popisovaného děje.

Ticho zde tedy figuruje jako prostředek **vykreslení prostředí**, přestože informační rámec tvoří verbální popis. Ten je doplněn v závěru scény hudbou, jež svým charakterem odkazuje k motivu určité abnormality a pokřivenosti, a stává se tak leitmotivem celé zvukové kompozice inscenace. Kromě zvuku klávesových nástrojů hudební kompozice obsahuje i zvuky úderů a různého skřípění, jež ji rytmizují a stupňují její intenzitu. Lze tedy říci, že ticho společně s hudbou – byť poněkud abstraktně – charakterizují prostředí a mají tak ve zvukové kompozici deskriptivní funkci.

Popsaný postup pouze dokládá schopnost rozhlasového díla za použití minimálních prostředků znázornit i specificky vizuální obrazy, a to právě díky

³⁸⁸ PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 1:10–1:27.

³⁸⁹ PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 1:47–2:06.

posluchačské imaginaci, jež umožňuje transformaci získaných informací do vizuální podoby³⁹⁰ a zajistit tak porozumění slyšeného. To, že je pro vyjádření prostředí – poněkud netradičně – užit výrazový prostředek ticha, vede recipienta k vytvoření „*individuálního audiovizuálního obrazu*“ s různíci se zřetelností, která závisí na míře posluchačovy participace.³⁹¹

Po této úvodní scéně je již vyprávění realizováno především prostřednictvím dialogů mezi jednotlivými postavami, neverbální forma sdělení je tedy upozaděna. Kromě základní charakterizace prostředí a jeho změn tak stěžejní funkce ticha, hudby a zvuku v této inscenaci spočívá ve vytváření atmosféry, kdy akcentují především postupné odhalování informací o povaze soužití obou žen a jejich vztazích s ostatními postavami.

Stěžejní jsou zde scény s postavou chiromanta Jansy, jenž se s oběma sestrami dobře znal. Jeho schopnosti číst budoucnost z ruky nepřikládá Horác větší význam, ale zaujme jej množství podrobností, které Jansa v souvislosti s životem žen zná. Postupně v něm tedy roste podezření, zda nemá s jejich smrtí něco společného. Rostoucí atmosféra napětí plynoucí z tohoto podezření je znázorněna pomocí zřetelného zvuku tikání hodin. Pravidelné střídání tohoto zvukového efektu s tichem rovněž účinně rytmizuje dialog obou postav a umocňuje verbální sdělení.

Ticho se v inscenaci *Křivý prostor* rovněž funkčně propojuje s hereckým ztvárněním postav, kdy se stává **prostředkem ilustrace jejich charakteru i emocionálních proměn**. Především pro herectví Jana Hartla je charakteristická intenzivní práce s dechem a kontrastní střídání pauz³⁹² s překotným tempem mluvy, které je zabarveno emočním vypětím postavy senzitivního Horáce. Pohnutí, jež ve vztahu k vraždě žen vyjadřuje, jej zjevně motivuje k jejímu objasnění. Pomocí intonačního důrazu Hartl akcentuje stěžejní informace sdělení a zároveň vyjadřuje jeho naléhavost:

³⁹⁰ ESSLIN, M. *The Mind as Stage*. Cit. d., s. 5.

³⁹¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Cit. d., s. 93.

³⁹² Herecký výraz Jana Hartla je v recenzích často spojován s jeho dlouholetou spoluprací s režisérem Josefem Melčem, jenž je považován za „mistra pauz“. Společně vytvořili například cyklus čtení z Bible, který je charakteristický právě Hartlovou prací s pauzou a dechem. Srov. HNILÍČKA, Přemysl. *Velký příběh Bible 1/90* [online]. Panáček v říši mluveného slova [cit. 14. 8. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/cetba-na-pokracovani/44235-velky-pribeh-bible-190-2010.html>.

Horác: (k Jansovi) *Chápete, z čeho **JI** podezřívám? No že chtěla přežít. Chtěla, aby ji našli **ŽIVOU!** (...) Já si myslím, že mezi nima došlo k **HROZNÝMU** zápasu.*³⁹³

Poněkud odlišně vyznívá práce s pauzou v případě představitele Jansy Jiřího Zahajského. Hercovo lehce nosové zabarvení a výrazná hloubka hlasu společně s pomalým tempem mluvy kontrastuje s horečnou a emocionálně vypjatou Hartlovou interpretací. Projev Jansy tak působí mnohem klidněji, zamyšleněji a ovšem i monotónněji. Podobně jako v předcházejících analyzovaných detektivkách je ticho ve spolupráci s hlasem důležitým interpretačním nástrojem, jež funkčně doplňuje verbální sdělení a jeho vyznění, jde tedy o **dramaticky účinné ticho**, které také pomáhá budovat atmosféru příběhu.³⁹⁴

Detektivka *Křivý prostor* disponuje hned několika typy prostředí, které jsou charakterizovány pouze prostřednictvím zvukové symboliky a povahy dialogu, jež se v dané scéně odehrává.³⁹⁵ Zároveň inscenace využívá kontrastu mezi zvukovou podobou jednotlivých scén, kdy dějové segmenty využívající pouze minimum výrazových prostředků střídají akusticky bohatší celky. V nich kromě dialogů převládají především zvuky označující akustiku, jež ilustrují prostředí děje a jeho prostorové dispozice.³⁹⁶

Příkladem jsou scény odehrávající se na ulici u novinového stánku nebo v hostinci. Pro zvukovou charakterizaci je opět využita zvuková hierarchie, kdy v zadním plánu figurují zvuky označující akustiku – zvuky aut a tramvají nebo naopak hra na akordeon, neartikulovaný mumraj hlasů a cinkání skleniček. Kompozice využívá jednoduché zvukové symboliky, která podobně jako například u detektivky *Není kouře bez ohýnku* zřetelně označuje povahu konkrétních prostředí.

³⁹³ PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas 16:50–17:05.

³⁹⁴ „Dramaticky účinné ticho“ má rovněž funkci v celkové kompozici vyprávění, kdy přerušuje nebo pouze lehce narušuje souvislý proud zvuku, čímž vytváří významy. Ivo Bláha tento termín používá v souvislosti s audiovizuálními obsahy, kde má ticho poněkud odlišnou funkci, neboť je zároveň doplněno obrazem. Za předpokladu mentální participace posluchače, ale ani rozhlasové dílo ve chvílích ticha nevytváří vyprázdňené intervaly. Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 54.

³⁹⁵ V tomto ohledu se zvuková kompozice detektivky *Křivý prostor* odlišuje od některých předchozích analyzovaných detektivek, jež pro definici prostředí děje využívají doslovné verbální sdělení a změny prostředí neustále předznamenávají.

³⁹⁶ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 56.

V popředí se pak odehrává dialog, který rovněž pomáhá identifikovat zasazení děje do daného prostředí.

Zvukově bohatší scény střídají například již zmíněné dialogy mezi Horácem a Jansou, kdy kromě slov slyšíme pouze tikání hodin v pozadí. Atmosféru příběhu tak vytváří kontrast zvukové barvitosti, ale rovněž rozdílné míry prostorové intimity v jednotlivých scénách. Ta souvisí s celkovou organizací narativu, jehož ústřední postavou je Horác. Jeho optikou jsou nahlíženy jednotlivé informace o případu, přičemž tato fokalizace je naznačena především umístěním mikrofonu, který zároveň determinuje vjem celého prostoru.³⁹⁷

Ve scénách situovaných do otevřených a hlučných prostor jsou herci od mikrofonu více vzdáleni a prostředí se jeví neosobněji. Naopak situace odehrávající se v interiérech tento distanc zmenšují, tím vzniká dojem sevřenějšího prostoru a zároveň větší naléhavosti sdělení. Ve vytváření intimity, potažmo vztahu s recipientem je tak stěžejní tzv. hledisko poslechu, kdy je především pomocí zvuků označujících perspektivu, umístěním mikrofonu, hlasitostí i pohybem herců vedena posluchačova pozornost k důležitým informacím.³⁹⁸ Jak je ale zřejmé na příkladu této detektivky, dynamika plynoucí z těchto kontrastů a jejich pravidelného střídání v rámci zvukové kompozice, má zásadní vliv také na atmosféru příběhu a s tím související posluchačskou percepci.

Jako narativní prvek je ticho do velké míry odkázáno na spolupráci s ostatními zvukovými prostředky, díky nimž je možné lépe interpretovat jeho konkrétní význam. Podobně se to má i s tichem v deskriptivní funkci, ačkoliv jako prostředek charakterizace prostředí nevyžaduje tak velkou míru doslovnosti. Na příkladu inscenace *Křivý prostor* jsem demonstrovala rovněž zásadní **vliv ticha na atmosféru, temporytmus i budování napětí** v rozhlasové detektivce. Jako součást hereckého projevu je ticho – coby pauza – nástrojem jeho **dramatického účinku a emocionálního vyznění slov**. Ve spojení se zvukem a hudbou zase lze jeho prostřednictvím charakterizovat prostředí včetně specifického vizuálního obrazu deformovaného prostoru. Inscenace zároveň pracuje s jednoduchou zvukovou

³⁹⁷ „Another aspect in which the microphone is critical is the determination of space.“ LUTOSTAŃSKI, Bartosz. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 121.

³⁹⁸ Srov. HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 47.

symbolikou, jež umožňuje dobrou orientaci v ději bez nutnosti předznamenávat a popisovat změny prostředí a děje verbálně.

Posluchačská imaginace dostává v této detektivce více prostoru právě díky práci s tichem. Na druhou stranu však tento výrazový prostředek tvoří pouze malé prvky zvukové kompozice, byť se silným dramatickým účinkem. Vztah s recipientem posiluje jeho využití ve spojení se zvukem a celkovým děním v rámci záběru, kdy se střídavě posiluje nebo oslabuje intimita prostoru. Budování atmosféry již zde můžeme rámcově přirovnat i k následující inscenaci *Nemesis*, kde jsou pro tento zásadní aspekt detektivky rovněž využívány především prostředky ticha, hudby a zvuku, byť v daleko větší míře.

Nemesis

Inscenaci *Nemesis*,³⁹⁹ jež je adaptací jednoho z děl populární skandinávské knižní série autora Jo Nesbøa,⁴⁰⁰ řadím mezi příklady moderní rozhlasové detektivky, která plně využívá všech auditivních možností média rozhlasu a postupů současného sound designu. Na ploše šesti hodinových děl tohoto seriálu vytvořil inscenační tým v čele s režisérem Alešem Vrzákem, dramaturgem Martinem Velíškem a autorem dramaturgie Vítem Venclem složitou narativní kompozici, v níž vyniká práce se zvukem Ladislava Železného a původní hudba skladatele Marka Ivanoviče.

Zvuk a také hudba jsou v této inscenaci samostatnými tvůrčími složkami, proto na ně bude zaměřena následující analýza. Způsob využití těchto dvou prostředků, případně jejich spolupráce s dalšími dvěma výrazovými prostředky je pro celkové dění a interpretaci této detektivky klíčový. Režisér Aleš Vrzák v inscenaci vyzdvihl především motiv realismu, který umožňuje příběh vnímat tak, jako by se mohl odehrát kdekoliv v naší blízkosti: „*V inscenaci zobrazuji každodenní svět. Snažil jsem se o co největší autenticitu, abychom měli pocit, že se to odehrává teď a*

³⁹⁹ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2013, režie: Aleš Vrzák.

⁴⁰⁰ Romány Jo Nesbøa se řadí k aktuálně velmi populární tzv. severské detektivní škole. Ta zahrnuje kriminální, detektivní a thrillerové příběhy skandinávských autorů, jejichž obliba se však masově rozšířila i do dalších zemí. Mezi specifické znaky tohoto subžánru patří snaha o realistický rámec příběhu, tematizování sociálně-politické problematiky a akcentace ženských postav, jež často bývají samotnými vyšetřovatelkami. Srov. AGGER, Gunhild. *Approaches to Scandinavian Crime Fiction*. Cit. d.

*tady, kolem nás.*⁴⁰¹ Zvuková kompozice je tedy vytvořena za účelem vzniku maximálně plastického a reálně znějícího prostředí a doplňuje ji rovněž civilní uměřené herectví. Zároveň však zvukové a hudební prvky figurují v symbolické rovině coby prostředky budování napětí, akcentace důležitých informací a podobně.

Následující analýza tedy se primárně zaměří na využití zvukového prostředku **hudby v narativní funkci**, která zahrnuje hudební motivy užitá pro **odlišení změn prostředí a času**, pro **znázornění přítomnosti konkrétní postavy** či jako **interpunkce**. Dále inscenace pracuje s **hudebními prvky jako stylizovanými zvukovými efekty**, jež doplňují charakter dění. Rovněž však bude sledováno využití hudebních motivů pro **budování a gradaci napětí** a celkové atmosféry příběhu, čímž dochází k prolnutí narativní a deskriptivní funkce tohoto zvukového prostředku.

Dalším stěžejním prvkem zvukové kompozice je rovněž zvuk. V inscenaci nacházíme jeho bohaté uplatnění v narativní funkci, kdy je indikátorem určitého dění či jednání nebo představuje interpunkci mezi jednotlivými scénami. Společně s tichem a slovem jsou zvuk a hudba součástí narativu příběhu a dohromady s postupy jako je natáčení v exteriérech, ale také **mixování, stříh** či **práce se zvukovými plány a stereofonií** tvoří samostatné znakové systémy.⁴⁰² Svým propracovaným sound designem se tato detektivka řadí k inscenacím, na nichž lze v plné šíři demonstrovat audionaratologický přístup zahrnující analýzu funkčního využití všech zvukových prostředků díla.

Šestidílný rozhlasový seriál *Nemesis* sleduje v souladu se svou literární předlohou dvě dějové linie, jež propojuje osoba vyšetřovatele – tvrdohlavého policisty Harryho Holea. Tomu je přidělen případ přepadení banky, při němž byla zastřelena bankovní úřednice Stine Gretteové. Preciznost, s jakou byl zločin spáchán, přivádí vyšetřovatele nejprve na stopu Stinina švagra bankovního lupiče Lva Gretteho. Ten se před svou kriminální minulostí schovává v Brazílii, avšak když jej Harry vypátrá, nachází jen jeho mrtvolu.

Druhá dějová linie je spjatá s Harryho dávnou láskou – temperamentní malířkou Annou. Ta jej po letech kontaktuje a pozve k sobě na večeři. Když se

⁴⁰¹ Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

⁴⁰² HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Cit. d., s. 102.

následujícího rána Harry doma probudí, z uplynulé noci si nic nepamatuje. Vzápětí se dozví, že byla Anna nalezena mrtvá. Harry odmítne domněnku policie, že jde o sebevraždu, a začne po pachateli pátrat na vlastní pěst s pomocí záhadného cigánského mafiána Raskola.

V závěru se ukáže, že u obou úmrtí hrála roli touha po pomstě (proto název *Nemesis* podle řecké bohyně pomsty): Anna se po dalším nevydařeném vztahu rozhodla spáchat sebevraždu, která zdánlivě vypadala jako vražda, a jejíž stopy vedly k Anniným bývalým milencům, včetně Harryho. Stine pak zavraždil manžel Trond Grette, neboť se zamilovala do jeho bratra Lva a chtěla s ním uprchnout. Bankovní loupež měla vraždu zastříit a zároveň nasměřovat pozornost policistů ke Lvovi.

Stěžejní postavou je kromě Harryho Holea (Igor Bareš) i policistka Beáta Loonová (Magdaléna Borová), která mu s případem pomáhá, nevyzpytatelný romský mafián a strýc Anny Raskol Baxhet (Oldřich Kaiser), Harryho kamarád psycholog Aune (Norbert Lichý), s nímž případ konzultuje, a Annina sousedka Astrid Monsenová (Dana Batulková), jejíž svědecká výpověď je pro vyřešení případu důležitá. Harryho protivníka představuje arogantní a zkorumpovaný policista Tom Waaler (David Matásek), který se snaží Harryho usvědčit z odpovědnosti za Anninu smrt.

Detektivní seriál *Nemesis* představuje auditivně mnohovrstevnaté dílo, jehož vyprávěcí postupy využívají všechny zvukové prostředky rozhlasu. Narativ se musel vyrovnat s velmi složitým dějem, který kromě dvou základních obsahuje také celou řadu vedlejších dějových linií a velké množství postav, jež se objevují nepravidelně napříč jednotlivými díly seriálu. Obsáhlost literární předlohy přiměla tvůrce rozdělit příběh do šesti částí, které byly vysílány po šest týdnů na stanici Vltava na přelomu let 2012 a 2013.⁴⁰³ U zvukového ztvárnění tedy byla ještě více než u předchozích analyzovaných detektivek důležitá srozumitelnost, dějová kontinuita a s nimi spojená snaha o udržení pozornosti posluchače. Tomu je podřízena jak organizace narativu, v němž absentuje postava vypravěče, tak zapojení a charakter zvukových prostředků. Jednotlivé zvukové prvky pak nabývají významů v rámci konkrétních situací a vzhledem k vývoji příběhu.⁴⁰⁴

⁴⁰³ Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

⁴⁰⁴ Jednotlivé prvky zvukové kompozice lze tedy interpretovat až ve vztahu k jejich konkrétnímu využití v inscenaci, což Elke Huwiler označuje za přímou součást audionaratologického přístupu

V narativu dominují převážně krátké scény, jejichž střídání zajišťuje dynamický temporytmus inscenace. V rámci diskurzu je řazení jednotlivých scén časově kauzální i nekauzální, což je v obou případech naznačeno zvukovým ztvárněním. Právě pro snadnější posluchačskou orientaci v časových a prostorových posunech se nejvíce uplatňuje zvukový prostředek hudby, v některých případech rovněž zvukové efekty. Klíčovou inscenační metodu v tomto ohledu představuje práce s kontrastem, jenž zvuková dramaturgie⁴⁰⁵ systematicky uplatňuje ve dvojí rovině: způsobu snímání (potažmo hledisku) a množství současně užitých zvukových prostředků. Komorní, intimně laděné scény situované například do bytu některé z postav tak charakterizuje snímání zvuku na detail. Naopak zvukový celek je typický pro panoramatické zobrazení celého prostoru,⁴⁰⁶ který umožňuje větší pohyb postav například v prostředí městských ulic, parků či rozlehlých chodeb policejního ředitelství.

Tato diferencialita je posílena rovněž kontrastem mezi zvukově bohatými scénami o několika zvukových plánech (obvykle snímaných v exteriérech) a minimalisticky pojatými scénami využívajícími maximálně dva zvukové prostředky současně. Již zmiňovaný realistický zvuk některých prostředí děje rovněž kontrastuje s vysoce stylizovanými kompozicemi s vlastní metaforickou symbolikou. Tyto kontrasty a změny perspektiv umožňují zachytit komplexní akustické dění příběhu.

Využití kontrastů rovněž výrazně ovlivňuje dynamiku vyprávění a udržuje posluchače v neustálém napětí, očekávání a zaujetí. K tomu rovněž přispívá zasazení většiny scén do určitého zvukově specifického prostředí. Inscenace tak na rozdíl od většiny předchozích detektivek respektuje i rozmanitost prostředí z literární předlohy a zachovává tak místa děje jako jsou pobřeží, rušná ulice, hospoda, pláž, chodba nebo například odhlučněná místnost pro sledování záznamů z přepadení. Ve srovnání s předchozími analyzovanými detektivkami je rovněž unikátní propojení téměř každého dialogu s jednáním či nějakou činností, jejíž zvukové projevy jsou rovněž

k analýze rozhlasové inscenace. Srov. HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 10.

⁴⁰⁵ Ivo Bláha společně s Dušanem Kozákem shodně pojmají zvukovou dramaturgii jako vědomé uspořádání zvukových prostředků do jednoho celku. Konceptní práce se zvukem umožňuje vytváření specifické zvukové či hudební symboliky, s níž tvůrci inscenace pracují. Detektivka *Nemesis* s tímto systémem pracuje znatelně složitěji než u většiny předchozích analyzovaných inscenací.

⁴⁰⁶ Jako panoramatickou perspektivu označuje Tim Crook záběr, který bychom v souladu s filmologickou terminologií označili za velký celek. Tento typ snímání umožňuje posluchači rozšířené prostorové vnímání. Srov. CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. Cit. d., s. 75.

zachyceny (chůze, řízení auta, psaní, telefonování, kouření, sledování záznamů nebo konzumace jídla). Díky tomu scény působí přirozeně a zároveň dynamicky.

Hudba zde tvoří prostředek vyprávění, který umožňuje sjednotit zvukově často velmi odlišné scény, zajistit přechody mezi nimi a udržovat tak určitou kontinuitu vyprávění. Na následujících řádcích se tedy nejprve zaměřím na jednotlivé funkce výrazového prostředku hudby v narativu této inscenace.

Zvuková kompozice *Nemesis* pracuje s hlavním hudebním tématem, jež vytvořil skladatel Marko Ivanovič přímo pro tuto inscenaci na základě již natočených záběrů.⁴⁰⁷ Téma se různě variuje a rozvíjí napříč všemi šesti díly a posluchač se s ním seznamuje již v úvodní sekvenci série, která má na začátku každého dílu připomenout hlavní zápletku děje – bankovní přepadení. Analogicky k televizní tvorbě lze v tomto kontextu použít označení **titulková sekvence**, jejíž rolí je indikovat začátek pořadu a přitáhnout pozornost recipienta a zároveň stručnou formou sdělit informace o pořadu samotném – žánrovém kontextu, atmosféře, hlavních postavách nebo zápletky.⁴⁰⁸

Tato sekvence v inscenaci *Nemesis* představuje prehistorii příběhu, tedy to, co se událo, než došlo ke zločinu.⁴⁰⁹ V úvodu slyšíme zvuk smyčcového nástroje se stupňující se kadencí a hlas lupiče, který anglicky oznamuje přepadení, následuje hlas vystrašené pokladní v bance, jež je donucena odpočítávat čas určený k odevzdání peněz a hlas bankovního úředníka. Souboj s časem je akcentován zvukem hlasitě odbíjejících hodin a stupňujícím se děsem v hlase ženy. Vše je doprovázeno elektronickou hudbou, jejíž hlasitost a intenzita graduje až k závěrečnému výstřelu a výkřiku zavražděné ženy. Poté se hudební melodie zklidňuje a pomalu odeznívá.⁴¹⁰ Kombinace tónů, rytmizujících kovových úderů, bodavého zvuku smyčců a měnícího se rytmu této hudební kompozice navozuje napjatou atmosféru. V různých variacích se proto tyto hudební motivy objevují v celé inscenaci jako podkres vypjatých situací,

⁴⁰⁷ Skladatel Marko Ivanovič je častým spolupracovníkem Českého rozhlasu, kdy složil hudbu pro celou řadu rozhlasových inscenací. S Alešem Vrzákem rovněž spolupracovali na vzniku inscenace *Její pastorkyňa*, ale také na celé řadě audioknih. Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

⁴⁰⁸ Srov. KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize I*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 41.

⁴⁰⁹ TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Cit. d., s. 112.

⁴¹⁰ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 1–6. díl, 00:00–1:07.

nečekaných zvrátů a dohromady tvoří tzv. **téma**.⁴¹¹ Hudba tak ve vyprávění představuje určitý symbol či předznamenání těchto dějových fází.

Modifikace ústředního hudebního motivu je v inscenaci často využívána jako **interpunkce**, tedy pro ukončení či zahájení jednotlivých scén. Využití hudby umožňuje také často velmi rychlé přechody v rámci jednotlivých segmentů dynamické narativní struktury, které označujeme jako **ostrý stříh**. Ten umožňuje napojení dvou rozdílných zvukových ploch za sebe. Je zde tudíž riziko, že poslech inscenace využívající v příliš velké míře tento typ ostrých přechodů nebude příliš příjemný.⁴¹² Proto režisér společně se zvukovým mistrem v kompozici využívají často hudební či zvukové prvky, popř. chvíle ticha, aby účinek prudkého přechodu zmírnily.

Segmentace děje pomocí ostrých stříhů a hudebních prvků ve schématu scéna – hudební předěl – scéna je charakteristickým narativním postupem především u starších detektivních inscenací. Novější postup představuje přechod tzv. prolnutím, které často využívá právě hudební prvky. **Prolnutí** je typem přechodu mezi jednotlivými scénami, kterého lze nejlépe dosáhnout u akusticky rovnocenných zvuků (tedy u zvuků velmi podobného charakteru).⁴¹³ Hudba pomáhá navodit dojem dějové kontinuity a umožňuje tak rychle, jednoduše, a přesto srozumitelně vytvořit změny v časoprostoru vyprávění.

Interpunkční funkce hudby v kompozici narativu se tak projevuje nejen v tom, že jednotlivé scény odděluje, ale že je rovněž umožňuje spojovat. V tomto ohledu nacházíme těsnou spolupráci hudby se slovem, které svým obsahem napomáhá zachování kontinuity vyprávění, jak je zřejmé na následujícím příkladu: situace začíná v první scéně, v níž Beáta, expertka na analyzování video záznamů, ukazuje Harrymu nahrávku pachatele, po jehož otiscích prstů pátrají. Lupič je zachycen před vchodem do rychlého občerstvení, kde skryt za přistaveným kontejnerem pozoruje banku:

1. scéna – policejní stanice, místnost pro sledování video záznamů

(zvuk video nahrávky v pozadí)

Beáta: (k Harrymu) [Pachatel] *jí pudinkový šnek...*

Harry: *A sní i ty otisky prstů.*

⁴¹¹ Jako téma označuje hudební věda „široce založenou hudební myšlenku“, jejíž působení překračuje krátkodobý a bezprostřední účinek. Hudební prvek tak má možnost se rozvinout v průběhu trvání celého díla, což dokládá i využití hlavního hudebního tématu v inscenaci *Nemesis*. Srov. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 91.

⁴¹² Srov. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 123.

⁴¹³ Tamtéž, s. 126.

Beáta: *Dostane po něm žízeň. Ted' se koukej – coca cola! Zastavila jsem to a zvětšila, než jsi přišel. Je to skleněná láhev. Ted' ji dopil. Podívej, ted' přemýšlí, kolik místa zaberou peníze... (kliknutí pro zastavení záznamu) a ted'!*

(v pozadí se rozezná rytmická basová hudba)

Harry: *Hodil ji tam! Hodil ji dovnitř do toho kontejneru! No...gól!*

Beáta: *Je to doma.*

(hudba se na okamžik stává hlasitější, poté se do ní pomalu prolíná zvuk ulice)

2. scéna – městská ulice

(zvuk označující akustiku – zvuky ulice, jedoucích aut)

Harry: *Doprdele!*

Beáta: *No, ten kontejner tu není.*

Harry: *Museli ho zrovna odvézt.⁴¹⁴*

U vyznačených pasáží je patrné, jak jsou tyto dvě scény spojeny pomocí prolnutí. Hudební motiv se objevuje již v závěru první scény a následně pokračuje i ve druhé, kde se k němu připojuje zvuk označující akustiku městské ulice. Hudba tak umožnila plynulé spojení zvuků odlišné povahy (zvuku video záznamu a zvuků ulice), které tak lze vnímat kontinuálně, aniž by byl výsledný dojem rušivý. Prolnutí představuje v inscenaci *Nemesis* často užívanou uměleckou zkratku, která je pro charakter jejího narativu typická. Tento postup rovněž eliminuje verbální podíl postav na vyprávění a zdůrazňuje narativní potenciál prostředků hudby a zvuku.

Hudba podobně jako zvukové efekty může figurovat také jako **znak** konkrétního prostředí. Jde především o **diegetickou hudbu**, která figuruje ve fikční rovině příběhu,⁴¹⁵ a zároveň charakterizuje specifický prostor na základě asociací, jež se posluchači s danými hudebními prvky pojí.⁴¹⁶ Příkladem může být scéna, v níž je prostor obchodu s rychlým občerstvením vykreslen typickou agresivní popovou hudbou rychlého rytmu linoucí se z rádia.⁴¹⁷ Ve scéně pohřbu je zase sál krematoria charakterizován pomalou mollovou melodií varhan, která ilustruje toto pochmurné prostředí.⁴¹⁸ I v tomto případě tedy můžeme mluvit o **rozšířené znakovosti**, kdy na

⁴¹⁴ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 2. díl, 15:16–15:49.

⁴¹⁵ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

⁴¹⁶ Srov. RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Cit. d., s. 283.

⁴¹⁷ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 2. díl, 8:19.

⁴¹⁸ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 2. díl, 18:30.

základě konvencionalizovaných schémat posluchač identifikuje přesnou povahu prostředí děje,⁴¹⁹ aniž by musela být explicitně verbalizována.

Podobně je ve zvukové kompozici hudební symbolika využívána i pro určení přítomnosti určité postavy, tedy jako **leitmotiv**.⁴²⁰ Jde o nediegetickou hudbu, kterou vnímáme jako součást diskursu: hudebnímu motivu „*dává význam až postava, která do světa příběhu patří*“.⁴²¹ Nejzřetelněji působí ve zvukové kompozici hudební motiv, který charakterizuje přítomnost romského mafiána Raskola Baxheta. Syntetická kompozice využívá pomalé melodie strunných nástrojů, místy doplněné klarinetem či jiným dechovým nástrojem.⁴²² Leitmotiv svým charakterem naznačuje východní až orientální původ Raskola, což jej ve vztahu k ostatním postavám výrazně odlišuje.

Narativní význam této hudební symboliky můžeme dle terminologie Andrewa Crisella označit jako využití **hudby coby stylizovaného zvukového efektu**. Tím, že je vytvořena souvislost mezi postavou a daným hudebním motivem, stává se zvukový prostředek přímým indikátorem přítomnosti dané postavy, a navíc ještě pomáhá formovat její charakter a celkové působení na posluchače.⁴²³

Na pomezí narativní a deskriptivní funkce tohoto zvukového prostředku stojí využití hudby pro **akcentaci** vybraných replik postav, kdy je hudba nástrojem fokalizace.⁴²⁴ Tento postup je častý například u promluv postavy Raskola. Hudební prvky jsou rovněž využívány pro **budování** a **gradaci napětí**, kdy například v závěrech jednotlivých dílů série symbolizují určité dějové vrcholy či mezníky. Zároveň mají nalákat k poslechu dalších dílů. Hudba – nejčastěji v podobě variace na ústřední hudební motiv – zde podtrhuje verbální projev postav a zároveň tyto informace emočně zabarvuje. Příkladem může být závěr 4. dílu série, v němž se

⁴¹⁹ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 46.

⁴²⁰ Leitmotiv, popřípadě příznačný motiv hudebně charakterizuje jednotlivé postavy dramatu, popřípadě také význačné situace, ideje apod. Srov. JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Cit. d., 453.

⁴²¹ „*It is not located within the world of the story but must be seen as an act of telling at the discourse level: the noise is thereby focalized by a character who does belong to the story world.*“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 11.

⁴²² NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 3. díl, 6:00.

⁴²³ Crisell objasňuje symbolickou rovinu hudby v rozhlasové inscenaci na příkladu známých skladeb, které se opakovaným užíváním pro ilustraci určitého druhu jednání či prostředí staly znakem s ustáleným významem (příkladem za všechny může být Mendelssohnův Svatební pochod). Na příkladu inscenace *Nemesis* ale můžeme vidět, že lze tuto konvenci vytvořit i na ploše jednoho díla – a to prostým a důsledným opakováním. Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 49.

⁴²⁴ RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Cit. d., s. 305.

Harryho protivník, policista Tom Waaler, dozvídá, že je Harry do případu mrtvé Anny zapleten. Navazující pomalá melodie elektronické kytary a stupňujícího se bodavého zvuku smyčců evokuje napětí i očekávání.⁴²⁵ To postupně graduje společně s hlasitostí i intenzitou tohoto hudebního motivu a tvoří tak v narativu tzv. **cliffhanger**.⁴²⁶

Lze tedy konstatovat, že hudba má ve zvukové a narativní kompozici inscenace detektivky *Nemesis* důležitý význam především jako prostředek interpunkce. V deskriptivní funkci je zase stěžejním prostředkem budování napětí a atmosféry příběhu, stejně jako nástrojem dynamizace vyprávění. Využití nediegetických hudebních leitmotivů má v narativu symbolický význam a výrazně kontrastuje s diegetickým zvukem prostředí a jednáním postav. Na následujících řádcích se tedy zaměřím na zvukovou část akustické sekvence, jež vytváří dojem realistického světa a je modelována především zvukem a slovem.

Zvuk je v kompozici této inscenace zastoupen především zvuky označujícími akustiku a perspektivu, které detailně definují charakter prostoru děje, zatímco zvukové efekty uvozují jednání postav.⁴²⁷ Zvuky označující akustiku jsou často autentickým auditivním obrazem daného prostředí, především městských ulic, neboť natáčení probíhalo i v exteriérech, především v ulicích a prostorech budovy Českého rozhlasu.⁴²⁸ Plasticitu těchto záběrů tvoří především množství dílčích zvuků kolemjedoucích aut a tramvají či kroků chodců, jež se slévají v jeden kompaktní zvuk městského prostředí. Tímto způsobem se zvuková složka v inscenaci profiluje nikoli jako kulisa děje, ale jako výrazný významotvorný prvek a součást dramaturgicko-režijního uchopení.⁴²⁹

⁴²⁵ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 4. díl, 46:05–46:46.

⁴²⁶ Jako cliffhanger se převážně v televizním a filmovém kontextu označuje část zápletky, která přináší nečekané otázky či překvapivé informace až v samém závěru daného seriového dílu. Tímto způsobem se tvůrci snaží udržet zájem publika a jistotu, že se tak k dalšímu dílu vrátí s touhou dozvědět se rozuzlení této části. Srov. KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Cit. d., s. 42.

⁴²⁷ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 47.

⁴²⁸ Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

⁴²⁹ To opět souvisí s celkovou zvukovou dramaturgií inscenace, která akcentovala realistické vyznění příběhu a jeho zasazení do současných reálií. Srov. Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

Autenticitu prostředí umocňuje i práce se zvuky označujícími perspektivu. Příkladem jejich jednoduchého využití jsou scény odehrávající se na chodbách. V pátém díle je například zachycen rozhovor dvou policistů jdoucích po chodbě Harryho domu. Jejich hovor slyšíme už z dálky, neboť se hlasy rozléhají prázdným prostorem. Jak se přibližují, mizí postupně ozvěna, která ilustrovala velikost prostředí.⁴³⁰ Zmenšující se vzdálenost rovněž mění charakter rozhovoru – z veřejného na důvěrný, kdy si policisté začnou sdělovat tajné informace. Využití zvuků označujících perspektivu zde tedy pomáhá ve vyprávění charakterizovat jak prostor, tak povahu sdělení.

Velikost záběrů a vzdálenost postav od mikrofonu rovněž umožňuje společně se zvukovými a hudebními prvky vytvořit plastické scény o několika zvukových plánech a současně akcentovat důležité prvky sdělení.⁴³¹ Opět zde můžeme hovořit o zvukové hierarchii, kdy v popředí zpravidla dominuje verbální projev postav, popř. zvukové efekty vypovídající o povaze jejich jednání. V pozadí pak figurují zvuky označující akustiku a hudba dotvářející atmosféru dění. Typické pro tuto inscenaci je však i občasné porušování této konvence, kdy například hudba či akustika prostředí zasahuje místy do předního plánu a staví tak tyto prostředky na roveň slovu. Ve strukturalistickém pojetí tato tendence charakterizuje dynamickou povahu zvukových prvků ve struktuře díla.⁴³²

Příkladem do hloubky komponované scény, která využívá zvukové hierarchie, představuje moment, kdy Beáta nachází stopy v záznamu bankovního přepadení a ukazuje je Harrymu. Scéna je zasazena do odhlučněné místnosti na policejním ředitelství a obě postavy jsou snímány na detail, což umocňuje pocit intimity a blízkosti.⁴³³ V druhém plánu slyšíme zvuk ze záznamu přepadení a převíjení pásky, jak se policisté vrací ke konkrétním detailům. Zcela v pozadí pak fuguruje nejdříve tichá a pomalá houslová melodie, která se však postupně transformuje do ústředního hudebního motivu inscenace, jenž známe z úvodní sekvence.⁴³⁴ Kovový zvuk rytmického odbíjení, který je součástí tohoto hudebního

⁴³⁰ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 5. díl, 19:00–20:40.

⁴³¹ LUTOSTAŃSKI, Bartosz. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 121.

⁴³² GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999, s. 26.

⁴³³ Dojem intimity, který se vytváří pomocí pozice mikrofonu a způsobu snímání, spočívá především v iluzi současné koexistence posluchače a postav příběhu v jednom prostoru a čase, jak také dokládá tento příklad. Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 65.

⁴³⁴ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 2. díl, 6:24–8:06.

leitmotivu, rytmizuje vyprávění a akcentuje důležité poznatky, k nimž policisté docházejí. Ty také představují v rámci pátrání i celkového děje určitý zvrat.

Složitá kompozice této scény vypovídá o důmyslné a koncepční práci režiséra Aleše Vrzáka a zvukového mistra Ladislava Železného se všemi zvukovými prostředky inscenace a s jejich symbolickými významy působícími v percepční rovině. Příklad užití hudby a zvuku zde dokládá, že vzniklé narativní významy (tzn. odhalení stěžejních stop a jejich vliv na další vývoj vyšetřování) mohou být posluchači v rozhlasové inscenaci reprezentovány i těmito prostředky, ne pouze slovem, jak tomu je u předcházejících inscenací.⁴³⁵

Zvukové efekty, které se v inscenaci objevují, mají převážně charakter autentického akustického doprovodu činností, jež postavy vykonávají: kroky znázorňující chůzi do schodů, cvaknutí zapalovače při zapalování cigarety, cinkání přístrojů při jídlu nebo klikání myši a klepání klávesnice pro znázornění práce na počítači. Dohromady vytváří tyto zvukové efekty nejen dojem neustálého aktivního pátrání po pachatelích, ale rovněž zjednodušený obraz přirozeného pohybu a existence postav v časoprostoru příběhu.⁴³⁶ Akustické detaily tvořené často právě zvukovými efekty umožňují posluchači získat velmi přesnou vizuální představu o dění, kterému naslouchá. Díky tomu, že jsou v inscenaci změny i charakter časoprostoru a děje znázorněny převážně zvukem (případně hudbou), daří se inscenátorům vyhnout se přílišné verbální popisnosti a zároveň zprostředkovat komplikovaný příběh.

V kompozici narativu se zvukové efekty rovněž uplatňují coby interpunkce, často ve spojení se zvukovým prostředkem ticha. Tento postup není příliš častý vzhledem k tomu, že nejvíce používaným interpunkčním prostředkem bývá většinou hudba. Využití zvukového efektu společně s následnou chvílí ticha představuje druh ostrého stříhu, pomocí něhož dochází k prudkým změnám v kompozici vyprávění,

⁴³⁵ „Moreover, audiences are able to follow a story that is presented not only in words but in other acoustic material, and [while] it may be true that only language can express the causal relations that hold narrative scripts together, this does not mean that a text needs to represent these relations explicitly to be interpreted as narrative.“ RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Cit. d., s. 11.

⁴³⁶ Využití zvukových efektů pro označení děje v prostoru popisuje Neil Verma také jako užití zvukových efektů coby scénografie. To označuje vytvoření „prostředí jednání“ za pomoci jednoduchých zvukových znaků, jež si posluchač asociuje s vizuálním obrazem. Srov. VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Cit. d., s. 32.

keré do jisté míry porušují logiku dosavadního zvukového proudu⁴³⁷ a tím i vyprávění.

Ticho, ať už ve spojení se zvukovým efektem nebo samostatně, představuje vzhledem k dosavadní české inscenační praxi v oblasti detektivního žánru rovněž poměrně netradiční interpunkční prostředek. Jako prostředek umožňující přechod mezi scénami je tento samotný interval ticha „akustickou prázdnotou“ bez prostorového určení.⁴³⁸ To zvyšuje napětí a očekávání při poslechu, neboť vzhledem k organizaci narativu celé inscenace není dopředu jasné, co bude za touto pauzou následovat. Zároveň ticho poskytuje posluchači určitý prostor pro vstřebání dosavadních informací.

Slovo je sice prostředkem, jenž v kompozici rozhlasového vyprávění „vyjadřuje příčinné vztahy, které drží narativní text pohromadě“,⁴³⁹ jak už ale vyplývá z předchozích řádků, velké množství informací je v inscenaci *Nemesis* sdělováno neverbálně. Vzhledem k ostatním analyzovaným detektivkám je tedy tento výrazový prostředek poprvé poněkud upozaděn. Přesto právě způsob organizace jednotlivých scén, dialogů i samotných replik dal nosnou oporu samotné zvukové realizaci.⁴⁴⁰

Při analýze slova v narativní funkci si nejprve povšimněme samotného systému verbálního vyprávění. Příběh detektivky je vyprávěn z pozice Harryho. Toto hledisko je do jisté míry objektivizované, neboť se Harry nevyskytuje v každé scéně. Rovněž přístup do percepční subjektivity⁴⁴¹ této postavy získáváme pouze ojedinele. Naopak většina jeho myšlenkových pochodů je sdělována pomocí dialogů s některou z dalších postav. Především kolegyně Beáta či kamarád Aune reprezentují narativní princip detektivova pomocníka tzv. watsona, jehož prostřednictvím dochází k sumarizaci dosavadních poznatků.⁴⁴²

⁴³⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 123.

⁴³⁸ „Diese Pause bezeichnet er als raumlos und als akustisches Nichts (...). SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 82.

⁴³⁹ „Language can express the causal relations that hold narrative scripts together (...).“ RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Cit. d., s. 11.

⁴⁴⁰ Dramatizaci původního románu provedl na objednávku Českého rozhlasu Vít Vencel. Režisér Aleš Vrzák byl však rovněž procesu dramatizace přítomen a ve společném dialogu vznikly hlavní narativní linie inscenace. Srov. Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

⁴⁴¹ Srov. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, s. 58

⁴⁴² CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 2.

Výjimku tvoří například zvuk záznamu bankovního přepadení, kdy je prostřednictvím Harryho promluv vizualizována podoba tohoto audiovizuálního materiálu. Subjektivita jeho hlediska je podpořena také stručnými komentáři postavy, kterými svůj popis doprovází:

Harry: *Patnáct hodin sedmnáct minut...ted'. (zastaví převíjení videa a zapne jej, zvuky nahrávky přepadení v pozadí) Sedm lidí, tři za přepážkou, čtyři před ní...patnáct dvacet a osmnáct vteřin...patnáct dvacet jedna (zastaví přehrávání, po chvíli jej zase zapne). **Statečná holka, ted' musela stisknout tlačítko pro tichý alarm.***⁴⁴³

Subjektivizaci vyprávění však zajišťuje především významotvorná práce se zvukem a nediegetickou hudbou. K proměnám hlediska dochází skrze zvukovou perspektivu a změny v její hlasitosti, velikosti záběrů a pohyb herců v prostoru. Příkladem může být scéna, v níž Harry přichází vyslechnout sousedku zabitě Anny Astrid Monsenovou:

(Byt Astrid: **hlas v blízkosti mikrofonu**, zvukový efekt bezpečnostní nahrávky štěkání psa)

Astrid: *Ehm...co chcete?*
(Chodba domu Astrid: **hlas z větší vzdálenosti a tlumený zavřenými dveřmi, jenž stojí mezi oběma postavami**)

Harry: *Harry Hole z oddělení vražd. Omlouvám se, že ruším tak pozdě odpoledne, mám několik otázek týkajících se večera, kdy zemřela vaše sousedka Anna Bethsenová. Můžu dál, slečno Monsenová?*
(Byt Astrid: nahrávka štěkání psa, **hlas opět v blízkosti mikrofonu**)

Astrid: *Tak dobře.*
(zvukové efekty zachrastění bezpečnostního řetízku a otočení klíče v zámku a otevření dveří)

Astrid: *Prosím.*
(Byt Astrid: **po otevření dveří mizí tlumenost Harryho hlasu, zmenšuje se jeho vzdálenost od mikrofonu**)

Harry: *Děkuji Vám.*

Astrid: *No pojd'te, pojd'te.*
(Byt Astrid: zvukový efekt zavření dveří, **nyin jsou hlasy obou herců v blízkosti mikrofonu**)

Harry: *Kde je pes?*

Astrid: *Nahrávka.*
(zvukový efekt vypnutí bezpečnostního zařízení)⁴⁴⁴

⁴⁴³ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 1. díl, 1:15–1:50.

⁴⁴⁴ NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 2. díl, 12:25–12:57.

Sledováním vyznačených změn pozic herců vůči mikrofonu můžeme pozorovat, že mikrofon představuje nástroj fokalizace, která umožňuje vyprávění z konkrétní specifické pozice.⁴⁴⁵ V tomto případě z pozice ostražitě sousedky, která se zdráhá vpustit policistu do svého bytu a nechat se tak vtáhnout do vyšetřování.

Herectví, tedy slovo v deskriptivní funkci je do velké míry podřízeno snahou a realistické vyznění inscenace a je tedy převážně civilní bez známek stylizace. Snaze o autentičnost odpovídají verbální i nonverbální prostředky hereckého projevu a korespondují zároveň s činností, jež postava v danou chvíli vykonává.

Oproti vyprecizovaným (a místy teatrálním) hereckým výkonům poskytuje inscenace *Nemesis* prostor spíše civilnímu herectví a přirozeným verbálním i neverbálním projevům jako je hlasité oddechování při chůzi do schodů, zřetelné nádechy, odkašlávání nebo pronášení replik či jejich částí „mimo mikrofon“. Emocionální vývoj je u postav povětšinou znázorňován pomocí intonace, hlasitosti a tempa promluv a v symbolické rovině je ještě doplňován zvukovými či hudebními prvky.

Nejvýraznějšími postavami jsou především Harry Hole, jehož představitel Igor Bareš dokáže změnami intonace vyjádřit profesionální strohost i zapálený zájem, stejně jako tvrdost a neústupnost vůči neoblíbenému kolegovi či rozpaky, do nichž jej přivádí koketní hlas dávné milenky Anny (Tatiana Vilhelmová). Harryho asistentka Beáta je v podání Magdaleny Borové nesmělá a jen velmi tiše a úsporně se projevující dívka. Její vystupování však nabírá na suverenitě, když hovoří o své práci, což je patrné ze zvýšené hlasitosti i tempa mluvy. Určitá teatrálnost charakterizuje herecké ztvárnění postavy romského mafiána Raskola Oldřichem Kaiserem. Přísná dikce, dramatické pauzy i úsečná modulace však konvenuje s tajuplnou a majestátní postavou bezohledného a všehoschopného lupiče a vraha. Účinek jeho promluv je ještě akcentován hudebním leitmotivem, jenž je s jeho postavou spojen.

Na základě detailní analýzy můžeme detektivní sérii *Nemesis* označit za inscenaci využívající narativního potenciálu všech čtyř zvukových prostředků.

⁴⁴⁵ „Since the microphone is considered as the „hearer“ or „narrator“ of the events, it might be argued that the „hearing“ or „narration“ is executed from a specific stance.“ LUTOSTAŃSKI, Bartosz. A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space. Cit. d., s. 120.

Kromě toho zde významotvorně působí také různé typy přechodů mezi scénami nebo časté změny perspektivy vyprávění i časoprostoru děje. Na úrovni příběhu jsem představila především hlavní dějové linie a okolnosti, které vedly k vytvoření zápletky i k jejímu rozuzlení. V rovině diskurzu jsem pak zkoumala vlastní organizaci narativu a perspektivu vyprávění společně s akustickými prostředky, jež je vytváří.

Výrazný narativní prostředek představuje v kompozici inscenace hudba, kterou tvoří především opakovaně užívané hudební letmotivy. Jejich funkce je především interpunkční, což je postup uplatňovaný i ve většině předchozích analyzovaných inscenací. *Nemesis* však vyniká množstvím zařazených hudebních intervalů a rovněž jejich využití pro předznamenávání událostí či akcentaci stěžejních informací. Zvukový prostředek hudby rovněž umožňuje plynulý a častý pohyb v časoprostoru příběhu. Za tímto účelem inscenace často využívá tzv. prolnutí. Společně se zvukem tvoří hudba rovněž stěžejní prostředky budování atmosféry i napětí v příběhu.

Nakládání se zvukem je v inscenaci podřízeno snaze o autentické ztvárnění převážně městského prostředí, v němž se příběh odehrává. Dynamický charakter narativu zajišťuje jak časté střídání míst děje, tak jejich různorodý charakter, jenž je vždy akusticky ztvárněn do detailů. V řadě do hloubky komponovaných scén se tak společně se slovem a hudbou uplatňují jak zvuky označující akustiku a perspektivu, tak zvukové efekty. V tomto ohledu je inscenační přístup poměrně odlišný od ostatních analyzovaných detektivek, neboť místy umožňuje zvuku a hudbě pronikat do předních zvukových plánů. Pozice těchto dvou prostředků je tak oproti předchozím detektivkám výrazně posílena.

Vzhledem k akusticky barvitému a dynamickému charakteru zvukové kompozice inscenace je poněkud upozaděn výrazový prostředek ticha. Oproti předchozím inscenacím zde nenachází příliš uplatnění v deskriptivní funkci, naopak je ale společně s hudbou a zvukem využíváno v narativní funkci coby nástroj interpunkce. V této roli představuje ticho formu ostrého stříhu, který umožňuje řadit za sebe zvukově i dějově zcela odlišné scény. S tímto postupem se u předchozích analyzovaných inscenací prakticky neseťkáváme.

Slovo je ve spolupráci se zvukem stěžejním nástrojem fokalizace, což se opět projevuje v komponování scén a pohybu herců v nich. Proměny perspektivy umožňují střídání komorních prostředí s rozlehlými a zároveň určitým způsobem

objektivizovat vyprávění. Jako posluchači jsme tak přímými svědky vyšetřování, nacházení jednotlivých stop, detektivova tápání i nacházení odpovědí. Iluze realistického prostoru a dění, jež se odehrává před námi „tady a teď“ odpovídá Lutostaňského konceptu rozhlasu coby prezentního média, které staví svůj narativ na prezentaci právě probíhajících událostí.⁴⁴⁶ Zároveň dynamika, která vzniká neustálými přechody mezi situacemi, postavami a zvukově odlišnými místy, posiluje posluchačovo soustředění na příběh.

Podobně jako u předchozích inscenací využívá zvukový prostředek slova především narativní formu divadelní řeči, přičemž akcentována je především podoba dialogu. Důležitost textuální teči spočívá především v obsazení hereckých představitelů s poměrně různorodým charakterem tónu, melodie a intenzity hlasu. Tímto způsobem bylo možno přehledně odlišit množství desítek postav příběhu.

Díky využití všech čtyř výrazových prostředků je zvuková podoba inscenace detektivky *Nemesis* bohatá na množství různorodých akustických prvků, které se vzájemně doplňují i kontrastují. Dynamický charakter narativu umožňuje permanentní udržování pozornosti posluchače i funkční adaptaci původních dějových linií románu. Především kombinací bohatého akustického narativního rámce a příběhu ze současnosti se tato detektivka stala určitým vzorem pro další vývoj tohoto žánru v Českém rozhlase, a rovněž představuje klíčové dílo v tvorbě režiséra Aleše Vrzáka i celého inscenačního týmu.

Vrah je Zahradník

Podobně jako předchozí analyzovaná detektivka *Nemesis* se i inscenace původní rozhlasové detektivky Petra Hudského *Vrah je Zahradník*⁴⁴⁷ odehrává v současnosti, což je určující také pro její zvukové ztvárnění. Příběh zasazený do prostředí současné Prahy se odehrává především ve vile starších bohatých manželů. Větší část děje se odehrává právě v tomto domě, případně v přilehlé zahradě. Z hlediska příběhu je důležité zasazení do omezeného a relativně malého prostředí, ve kterém se pohybují všichni podezřelí. **Autenticky znějící prostředí** a jeho

⁴⁴⁶ Srov. LUTOSTAŇSKI, Bartosz. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 119.

⁴⁴⁷ HUDSKÝ, Petr. *Vrah je Zahradník*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2015, režie: Ivan Chrz.

auditivní ztvárnění představuje tedy jedno z hlavních specifík této inscenace. Analýza si tak primárně klade otázku: jakým způsobem dochází prostřednictvím zvuku a případně dalších výrazových prostředků k budování prostředí a prostorových vztahů děje?

Deskriptivní funkce zvuku ve zvukové kompozici této inscenace spočívá ve využití **zvuků označujících akustiku a perspektivu** pro ztvárnění interiérů a exteriérů vily manželů Zahradníkových, kde se kvůli pohřbu staré paní Milady Zahradníkové sjíždějí všichni potomci. V noci po pohřbu však i starý pán Josef Zahradník umírá. To, co vypadá jako sebevražda výstřelem do hlavy, nakonec přivolání vyšetřovatele kapitán Srnec a poručík Tůma klasifikují jako vraždu. Vše nasvědčuje tomu, že pachatelem je někdo z rodinných příslušníků – synové Oldřich a Karel, dcera Helena, snachy Eliška a Daniela nebo dokonce vnoučata Martin a Sandra Zahradníkovi. V domě je rovněž opravdový zahradník Jan Březina, který se stará o zahradu.

Po vyslechnutí všech přítomných osob policisté zjišťují, že Josef Zahradník byl určitě zavražděn, protože měl podezření, že nedávná smrt jeho manželky Milady nebyla autonehodou. Při závěrečném rozuzlení se ukáže, že pachatelkou byla šestnáctiletá Sandra, která babičku v afektu napadla, a její otec Karel jí pomohl stopy po tomto činu zakrýt. Společně se pak zbavili i starého pána a jeho vraždu zinscenovali jako sebevraždu ze zármutku nad smrtí manželky.

Příběh inscenace rozlišuje především dvě stěžejní prostředí, v nichž se odehrává velká část děje: interiéry vily, které jsou zvukově charakterizovány buď tichem, anebo tikáním hodin v zadním plánu scén; a přilehlou zahradu, již ilustruje šumění větru v korunách stromů a zpěvu ptáků. Tyto zvuky označující akustiku doplňuje i práce se zvuky označujícími perspektivu: scény v interiérech jsou charakteristické menší vzdáleností protagonistů od mikrofonu, čímž je vytvořen dojem komornějšího prostoru⁴⁴⁸ i důvěrnějšího rozhovoru. Naopak v exteriérech jsou vzdáleností mikrofonu naznačeny větší dispozice prostředí, které zároveň umožňují větší pohyb postav.

⁴⁴⁸ LUTOSTAŃSKI, Bartosz. *A Narratology of Radio Drama: Voice, Perspective, Space*. Cit. d., s. 121.

To se projevuje také v samotné herecké akci, kdy je zřetelné občasné odklání se od mikrofonu, manipulování s předměty apod. Podobně jako v inscenaci *Nemesis* je vyprávění dynamizováno tak, že postavy během rozhovoru vykonávají nějakou činnost (zalévání zahrady, houpání se na židli, konzumování jídla, řízení automobilu apod.). Přitom nacházejí uplatnění rovněž zvukové efekty, které tuto akci charakterizují. Příkladem může být scéna výslechu Jana Březiny. Ta je situována na zahradu vily a rozhovor o náplni zahradnickovy práce doplňuje zvukové označení jeho činnosti – zalévání záhonu:

(zvuky označující akustiku zahrady: šumění větru a zpěv ptáků)

Kapitán Srnec: *Pane Březino, nejdřív vám musím říct, že ta zahrada je nádherná.*
(zvukové efekty řinčení nářadí)

Březina: *Díky.*

Kapitán Srnec: *Je vidět, že jste si tady máknul.*

Březina: *Jo, to jo.*
(zvukové efekty řinčení nářadí)

Kapitán Srnec: *Všechno sám?*
(zvukové efekty řinčení nářadí)

Březina: *Skoro všechno. Paní Zahradníková...myslím stará paní Zahradníková se starala o ty skalky okolo baráku a o růže no a já o ten zbytek – o stromy, cestu, o trávnik, o skleníky...*
(zvukový efekt odvíjení hadice na zalévání)

Kapitán Srnec: *To je práce na plnej úvazek...*
(zvukový efekt stříkání vody z hadice na zalévání)

Březina: *No teď v létě určitě! Jenom, než to člověk všechno zaleje...*⁴⁴⁹

Práce se zvukem představuje v kompozici inscenace rovněž stěžejní prostředek vyprávění. Uplatňuje se zde především ostrý stříh, který umožňuje rychlý pohyb mezi dvěma paralelními ději – výslechy, jež vedou dva policisté. Nacházíme zde například funkční využití **postupného zesilování/zeslabování zvuku** (fade in/out), s jehož pomocí lze tyto časové úrovně narativu střídat.⁴⁵⁰ Na následujícím příkladu je patrné, že postupné zeslabování a následné zesilování u zvuků

⁴⁴⁹ HUDSKÝ, Petr. *Vrah je Zahradník*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 17:04–17:30.

⁴⁵⁰ Huwiler řadí postupné zesilování/ zeslabování (práci s funkcí fade in/out) společně se stříhem k prostředkům, které nejen, že mají zásadní vliv na strukturu díla, ale rovněž na časové a prostorové změny v rámci narativu: „Cutting and fading can do much more than to structure a radio piece of to denote changes in settings, story times or narrative levels.“ HUWILER, Elke. *A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound*. Cit. d., 102.

označujících akustiku tvoří znak, jehož prostřednictvím lze okamžitou změnu prostředí uskutečnit:

(zvuky označující akustiku zahrady: šumění větru a zpěv ptáků)

Kapitán Srnec: *Jak jste se k téhle práci dostal?*
Březina: *No, přes Martina, jako přes jejich vnuka.*
Kapitán Srnec: *Odkud se znáte?*
Březina: *Můj kámoš s ním chodil do školy. Jednou ho přivedl do klubu. No, už je to dlouho. Občas zaparáíme.*
Kapitán Srnec: *Vy jste vyučenej zahradník?*
Březina: *No úplně né, ale jsem z vesnice.*

(postupné zeslabování – hlas postupně ztrácí na hlasitosti a mizí do ticha)
(postupné zesilování – objevuje se zvuk označující akustiku interiéru vily tikáním hodin, postupně nabírá na hlasitosti a doprovází dialog)

Martin: *Babička si vždycky zavolala firmu. Posekali trávu, zastříhli túje a tak, co si babička řekla.*
Kapitán Srnec: *A proč si najednou najala zahradníka?⁴⁵¹*

Z uvedeného příkladu lze vyvodit, že postupné zesilování a zeslabování jako jeden z prvků narativní kompozice umožňuje oddělovat jednotlivé scény za současných prostorových i časových proměn bez narušení kontinuity vyprávění a jeho dílčích segmentů (v tomto případě policistova vyslýchání svědků).

Rychlé přechody mezi jednotlivými scénami umožňuje i využití zvukového prostředku hudby, kdy ostrý a vysoký klavírní tón odděluje časově a prostorově rozdílné scény. Principiálně jde o postup, s nímž se setkáváme rovněž u starších inscenací detektivek, jak je patrné z předchozích analýz. Hudba v inscenaci se výrazněji uplatňuje v deskriptivní funkci, kdy hluboká basová melodie pomáhá akcentovat důležitá sdělení. Hudebním podbarvením daného dialogu lze u posluchače evokovat pocity, které by pouze verbálním sdělením mohly zůstat skryty⁴⁵² – zde jde například o podezření vznikající při výpovědích jednotlivých svědků a podobně.

Význam výrazového prostředku slova v této inscenaci je patrný především v jeho narativní funkci. Přestože je příběh Petra Hudského zasazen do současných

⁴⁵¹ HUDSKÝ, Petr. *Vrah je Zahradník*. [Rozhlasová inscenace]. Cit. d., čas: 19:04–19:34.

⁴⁵² „*Music can underline dialogue (...) suggesting the feelings that words may disguise.*“ SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

reálií, v mnohém vychází z klasických a často variovaných detektivních diskurzů.⁴⁵³ S tím související organizace narativu se vyznačuje důkladnou expozicí všech postav a jejich svědeckých výpovědí, které přináší množství informací o vzájemných vztazích mezi postavami. Ty jsou zpravidla nahlíženy optikou detektivů – zde policistů, jež vedou vyšetřování.

Řeč je charakterizována častým využitím hovorového jazyka, jež akcentuje časové zasazení do současnosti. Rovněž herecké pojetí je civilně laděné a místy vykazuje zařazení hlasových prvků jako je mumlání, smích, křik, pláč či užívání hezitačních zvuků a podobně, které do jisté míry nahrazují význam verbálních sdělení.⁴⁵⁴ Jako součást hlasového projevu nacházíme také uplatnění zvukového prostředku ticha ve formě pauzy, jež je využívána pro znázornění váhání, přemýšlení, ale také zjevného zatajování či lhaní jednotlivých postav v průběhu vyšetřování.

Herectví odpovídá konkrétním typům postav (starší dobrosrdečný policista, starostlivá matka apod.) bez většího psychologizujícího rozměru. Zajímavý je například hlasový kontrast mezi představiteli obou pachatelů – mladé Sandry (Natálie Řehořová) a jejího otce (Martin Myšička). Myšičkův typický herecký výraz charakterizuje ustrašený a nerozhodný projev s přerývanými nádechy a třesoucím se hlasem. Naproti tomu postavu nelítostné a sobecké Sandry modeluje její představitelka za pomoci úsečného projevu s naoko nezúčastněným tónem hlasu. Postupy, jimiž jsou postavy budovány, do jisté míry nahrazují subjektivizující hledisko a pomáhají tak přiblížit motivace zločinu.

Analýzu můžeme uzavřít konstatováním, že na příkladu inscenace *Vrah je Zahradník* lze doložit význam zvuků označujících akustiku a perspektivu pro budování plastického a autenticky působícího prostoru děje. Zvuky označující akustiku přehledně odlišují různorodé typy prostředí, z nichž nejvíce vynikají interiéry a exteriéry vily manželů Zahradníkových. Zvuky označující perspektivu

⁴⁵³ Zřetelná je například inspirace postupy z detektivních příběhů Agathy Christie, v nichž velmi často dochází k vraždě na relativně izolovaném místě, takže pachatelem musí být někdo z úzké skupinky přítomných – nejčastěji rodinných příslušníků a přátel. Rovněž závěrečné rozuzlení se zde odehrává poměrně staticky v jedné místnosti za přítomnosti všech postav, což připomíná obvyklé zakončení případů s Herculem Poirotem či slečnou Marplovou.

⁴⁵⁴ „Sie können linguistische Zeichen ersetzen, beispielsweise durch ein Räuspern oder ein „hm“, oder völlig losgelöst von linguistischen oder paralinguistischen Zeichen zur Geltung kommen, beispielsweise in Form von Lachen, Weinen oder Schreien.“ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 74.

dodávají zobrazení prostorový rozměr a umožňují jejich velikostní rozlišení. Na plasticitě prostředí se podílí rovněž zvukové efekty, jež referují o povaze jednání postav v prostoru. Tuto snahu o plasticitu rozhlasového prostoru můžeme pozorovat již u inscenace *Nemesis* a rovněž také v dalších detektivkách z poloviny desátých let 21. století.

Všechny tři typy zvuků, resp. jejich střídání, prolínání a doplňování se, zřetelně dynamizují vyprávění. Zde se rovněž uplatňuje technická manipulace se zvukem, kdy využití postupného zesilování/ zeslabování, střihu či prolínání umožňuje rychlý pohyb mezi jednotlivými scénami a celkovým časoprostorem narativu bez zdlouhavého verbalizovaného objasňování.

Co se týče nakládání se zvukem, hudbou a tichem coby prostředky interpunkce, charakterizace prostředí a budování atmosféry příběhu, lze inscenaci *Vrah je Zahradník* přirovnat k předchozí analyzované detektivce *Nemesis*. Na rozdíl od ní však zvuková kompozice původního českého detektivního příběhu nedisponuje natolik propracovanou a bohatou zvukovou a hudební složkou, proto se do centra pozornosti staví opět primárně slovo.

Rozvoj postupů týkajících se využití zvuku, hudby, různých druhů interpunkce a snahy o zobrazení autentického a plastického prostředí, jež jsem popsala v této a předcházející analýze, ukazují na vznik určité inscenační tendence, která pokračuje v kontextu české rozhlasové detektivky i v následujících letech. Následující kapitolu tak věnuji podrobnějšímu vyhodnocení tohoto vývoje s přihlédnutím k předchozímu vývoji žánru.

VÝVOJ ZVUKOVÉ PODOBY ČESKÉ ROZHLASOVÉ DETEKTIVKY OD ROKU 1989

V předcházejících částech práce jsem stanovila terminologický i teoretický aparát potřebný ke zkoumání zvukové podoby českých rozhlasových inscenací detektivního žánru ve vymezeném období. Aplikace zvolených přístupů vedla ke vzniku podrobných analýz osmi reprezentativních děl, kdy byl u každé inscenace proveden detailní rozbor funkcí jednotlivých zvukových prostředků dle stanoveného analytického schématu. Tento synchronní přístup umožnil v rámci každé analýzy zodpovědět dvě stanovené výzkumné podotázky: Jaké zvukové prostředky jsou v konkrétní inscenaci využity? Jak jsou jednotlivé prostředky využívány s ohledem na jejich funkci ve vyprávění v narativní a deskriptivní rovině díla? To znamená, jakým způsobem se zvukové prostředky projevují v díle ve vyprávění příběhu a v jeho zasazení do prostoru a času?

Závěr každé analýzy zhodnocuje míru využití jednotlivých zvukových prostředků v dané inscenaci a jeho konkrétní funkce ve vyprávění a budování časoprostoru příběhu. Na základě těchto dílčích poznatků je nyní možno přistoupit k jejich komparaci a vyhodnocení vzájemných odlišností i podobností. V této kapitole tedy bude uplatněn diachronní přístup s cílem vysledovat **vývojové tendence zvukové podoby** inscenací detektivního žánru, přičemž poznatky získané v analytické části práce ještě doplní dílčí informace o dalších detektivkách vzniklých ve sledovaném období. Pro přehlednost uvádím u každé inscenace i rok jejího vzniku, aby byl neustále patrný časový rámec, v němž se pohybujeme.

Dílčí část vyhodnocení bude patřit rovněž zodpovězení třetí výzkumné podotázky: Jak se žánrová schémata a postupy promítají do zvukového ztvárnění detektivního příběhu?

To umožní vztáhnout vývoj zvukové podoby a jejích auditivních prostředků ke konkrétním specifikům žánru rozhlasové detektivky a charakterizovat tak jeho současnou podobu. Za specifika byly v souladu s přístupem Johna Caweltiho označeny **situace a dějové motivy ve vyprávění, postavy, místo a čas děje a hra s recipientem.**⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 1–5.

Stěžejní oporou teoretické a analytické práce se staly především studie Elke Huwiler, v jejichž závěrech nacházím několik paralel s mým vlastním výzkumem. V centru její pozornosti stojí rovněž zvuková podoba rozhlasové inscenace, kterou však vztahuje na nepoměrně rozsáhlejší výzkumný vzorek (rozhlasová dramatická tvorba druhé poloviny 20. století v německy mluvících zemích). Dochází však k podobným závěrům: „*Obecně zaznamenáváme v německojazyčné rozhlasové dramatické produkci posledních desetiletí dvě tendence. Za první: většinu z nich lze označit za narativní, přestože využívají nejen slova, ale také všech možných akustických možností jako prostředků vyprávění. A za druhé: zaznamenáváme zvětšující se důraz na zapojení auditivně zpracovaných deskriptivních (popisných) nástrojů do vyprávění. Akt vyprávění se dostává do popředí pomocí různých technologií a způsobů narace (...). Vyprávění v rozhlase již není založeno pouze na mluveném slovu, jež převádí literaturu do ústní podoby, ale integruje všechny zvukové a technické možnosti, které médium nabízí.*“⁴⁵⁶

Domnívám se, že tendence, kterou popsala ve své studii Elke Huwiler, lze do velké míry vztáhnout i na situaci české rozhlasové dramatické tvorby. I u nás došlo v průběhu posledních dvaceti sedmi let k určitým pokrokům, co se týče technologie i inscenačních postupů a mám tedy za to, že podobný vývoj lze identifikovat i ve mnou zvoleném čase, prostoru a žánru. Na následujících řádcích vyhodnotím, zda zvolená metoda i výsledky dílčích výzkumných úkonů vedou k potvrzení či vyvrácení tohoto předpokladu.

S ohledem na výchozí hypotézu lze předeslat nejvýraznější vývoj u prostředků zvuku a hudby, proto se jim tedy budu věnovat nejdříve. Zvolená analytická metoda umožnila zkoumat pozici a uplatnění těchto dvou zvukových prostředků a zároveň se zaměřit na významy jejich technických modifikací v podobě střihu či postupného zesilování/ zeslabování zvuku. V souladu se stanoveným

⁴⁵⁶ „*In general, two tendencies can be observed in most (German-speaking) audio drama productions of the last decades. First: most of them can be defined as narrative, yet they tell stories not merely with words, but by using all possible acoustic features as storytelling devices. And second: there is an increasing emphasis on the representational devices involved in the narrating proces in acoustic storytelling. The act of storytelling is foregrounded by means of all kinds of different technologies and forms of expression (...). Storytelling by sound is no longer based on the spoken word, imitating literature in an oral manner, but it integrates all aural and technical features that the medium affords.*“ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Cit. d., s. 100.

analytickým modelem jsem se zaměřila na využití zvuku v narativní i deskriptivní funkci a u všech analýz tak dodržovala dělení na zvukové efekty, zvuky označující akustiku a zvuky označující perspektivu. U každé inscenace nacházíme všechny tyto typy zvuků, avšak liší se míra a způsoby jejich využití.

Využití zvuku v narativní funkci obecně souvisí s pozicí tohoto zvukového prostředku vůči slovu, jež je u starších detektivek z počátku sledovaného období silně dominantní. Jestliže **zvukové efekty** figurují v kompozici narativu jako ukazatel konkrétního děje či jednání postav,⁴⁵⁷ převládala v devadesátých letech tendence předznamenávat tento akt verbálně a až poté jej ilustrovat zvukově. To je patrné především u detektivky *Boží trest* (1993), v níž postavy vždy avizují změnu děje nebo komentují jeho charakter. Ruku v ruce s tímto postupem jde také jednoduchá charakteristika jednotlivých zvukových znaků, které významově odkazují k jednoduše interpretovatelným situacím: zvonění telefonu u detektivky *Paní Parchová má návštěvu* (1994), cikání mincí jako výraz finančního obdarování v inscenacích *Boží trest* (1993) či *Studie v šarlatové* (1989). V této souvislosti jsem stanovila užívání termínu **rozšířená znakovost** pro vyjádření konvencionalizovaného vztahu zvuku a jeho významu v posluchačské percepci.⁴⁵⁸

Statické pojetí jednotlivých scén, které většinu detektivek devadesátých let charakterizuje, často doprovází eliminace jednání postav na verbální projev, nikoli na (paralelní) fyzickou akci. Tento postup brání hojnějšímu užívání zvukových efektů v inscenacích z tohoto období, jak dokládají jednotlivé analýzy. Podobný postup však nacházíme také u řady dalších tehdejších detektivek, včetně série případů s komisařem Maigretem⁴⁵⁹ režiséra Jiřího Horčičky, který je již z předrevolučního období považován za zvukového experimentátora.

V dané době prokázala poměrně inovativní práci se zvukem režisérka Hana Kofránková v detektivce *Není kouře bez ohýnku* (1996). Zvukové efekty zde netvoří pouze doprovodnou kulisu dění, ale stávají se **spolutvůrcem auditivního vyprávění**.⁴⁶⁰ Význam jednotlivých zvukových efektů reprezentovaných především

⁴⁵⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Cit. d., s. 17.

⁴⁵⁸ Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 46.

⁴⁵⁹ Jde o inscenace *Maigret v lázních*, *Maigret a Dlouhé Bidlo*, *Maigret a mrtvá dívka*, *Maigret chystá léčku* a *Maigret zuří* z let 1990–1991.

⁴⁶⁰ JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008, s. 22.

předělovou sekvencí s pisatelem anonymních dopisů přestává být explicitně verbalizován a interpretace je ponechána do jisté míry na posluchači.

V nultých letech lze zaznamenat tendenci k častějšímu využívání zvukových efektů, jejichž význam vyplývá z celkového dění. Příkladem jsou série adaptací děl Raymonda Chandlera⁴⁶¹ a Edgara Wallace⁴⁶² z let 2002 a 2004 v režii Vlada Ruska. Zásadní mezník však představuje až inscenace *Nemesis* (2013). Její složitě komponované scény kombinují hned několik druhů zvukových efektů, u nichž zprvu nemusí být zřejmé, k jakému typu jednání se vztahují. To souvisí se snahou o méně statické pojetí scén, kdy se postavy akusticky projevují nejen slovem, ale rovněž jednáním a pohybem v prostoru. Tuto tendenci nacházíme také u následujících detektivek *Vrah je Zahradník* (2015), *Záhadné bodnutí* (2016) a *Otčina* (2017).

Rovněž ve využití **zvuku v deskriptivní funkci** dochází v průběhu sledovaného období k určitým proměnám. Obecně pozorujeme postupnou snahu o zasazování děje příběhů do většího množství zvukově specifických prostředí, s níž souvisí i jejich detailnější a autentičtější působící charakterizace za pomoci **zvuků označujících akustiku**. Tuto tendenci zaznamenáváme především po roce 2010, kdy dochází k příklonu dramaturgů Martina Velíška a Kateřiny Rathouské⁴⁶³ k příběhům situovaným více do současnosti. Téměř dvacetileté období, jež této postupné změně předcházelo, charakterizují především **adaptace klasických detektivních příběhů** situovaných do konce 19. a první poloviny 20. století. Dramaturgové jako jsou Hynek Pekárek, Jana Knitlová, Jarmila Konrádová a Jiří Hlavnička tak v letech 1989–2010 zařazují především tvorbu Arthura Conana Doylea, Agathy Christie, Raymonda Chandlera, Georgese Simenona nebo Edgara Wallace, kdy v rozhlasových úpravách společně s režiséry akcentují především příběh, nikoli zobrazení jeho časoprostorového ukotvení.

Po roce 2010 se naopak začínají objevovat detektivní příběhy situované více do současnosti, jejichž inscenace charakterizuje **zasazení děje do většího množství prostředí** a propojení verbálního a fyzického jednání postav. Příkladem jsou nejen

⁴⁶¹ Patří sem inscenace *Hotel Poslední štace*, *Výstřely „U Cyrana“*, *Perly jsou jen pro zlost*, *Čmuchar se špatnou pověstí* a *Výpalné na Noon Street* (vše 2002).

⁴⁶² Jde především o inscenace *Gangster z Toronta*, *Zelená mamba* a *Krádež mramoru* (vše 2004).

⁴⁶³ Oba dramaturgové při svém působení v Českém rozhlase využívají možnosti inspirace na některých ze zahraničních rozhlasových přehlídek jako je Prix Europa, Prix Nova nebo Prix Marulić. Lze tedy předpokládat, že i odtud plyne jejich snaha zařazovat k realizaci současnější texty, jež si žádají také moderní zpracování s využitím všech zvukových prostředků.

zmíněné inscenace posledních let: *Nemesis* (2013), *Vrah je Zahradník* (2015) a *Otčina* (2017), ale také detektivka *Tenorsaxofon Sólo* (2012) ostravského režiséra Tomáše Jirmana zasazená do normalizačního období. Tato adaptace případu poručíka Borůvky (autor Josef Škvorecký) pomocí zvuků označujících akustiku zobrazuje prostředí areálu výletního hotelu, v němž dojde k vraždě. Změny ve využití zvuků označujících akustiku tak můžeme stručně shrnout jako vývoj od prostorově téměř nespecifikovaných scén, jež nacházíme například v detektivce *Studie v šarlatové* (1989), přes jednoduchá zvuková označení (zvuk parní lokomotivy jako znak nádražního prostředí apod.) u *Není kouře bez ohýnku* (1996) až k autentickým záběrům exteriérů městských ulic, jež figurují v detektivce *Nemesis* (2013).

Pojednání zvukových dispozic jednotlivých prostředí doplňují také **zvuky označující perspektivu**.⁴⁶⁴ Ty informují jak o velikosti daného prostoru, tak o pohybu postav v něm.⁴⁶⁵ Právě v tomto ohledu je patrná jedna z nejmódnějších změn ve způsobu práce s tímto prostředkem a jeho významy, jež se opět projevuje především až v desátých letech 21. století. Na základě výsledků analýz prvních šesti inscenací můžeme konstatovat, že naprostá **většina scén je komponována staticky**. Ze vzdálenosti od mikrofonu je zřejmá absence pohybu postav, pouze je pomocí stereofonie naznačeno jejich rozmístění v prostoru.

U nejstarších inscenací jako *Studie v šarlatové* (1989) a *Boží trest* (1993) jsou dokonce odchody a příchody postav předznamenány verbálně a následně se daná postava přímo „zjeví“ v záběru. Naproti tomu u *Nemesis* (2013) se setkáváme s do hloubky komponovanými scénami, u nichž za pomoci ozvěny a intenzity hlasu můžeme identifikovat **pohyb postav** i velikostní **dispozice prostředí**. Nejčastěji k tomuto účelu slouží akusticky výrazné prostory, jako jsou chodby či schodiště.

Dokladem změn ve vnímání tohoto zvukového prvku po roce 2010 je také série detektivek se Sherlockem Holmesem v režii Hany Kofránkové. Přestože inscenace jako *Ďáblovo kopyto* nebo *Pět pomerančových jadérek* (obě 2010) staví především na slovním projevu, zároveň je patrný častější pohyb postav v rámci scén, jejich příchody i odchody jsou zvukově vyznačeny zvuky označujícími perspektivu, případně rovněž zvukovými efekty (bouchnutí dvěří, zazvonění zvonku apod.). V analýzách (např. inscenace *Nemesis* nebo *Křivý prostor*) jsem rovněž popsala

⁴⁶⁴ HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 46.

⁴⁶⁵ Tamtéž, s. 44.

narativní i sémiotický význam těchto postupů, kdy způsob snímání rozhovoru v prostoru ovlivňuje jeho vyznění i interpretaci postav.

Z komparace poznatků z jednotlivých analýz je patrná určitá **proměna funkce zvuku** ve zvukových kompozicích detektivek ve sledovaném období, především po roce 2010. Jak je patrné z uvedených příkladů, do velké míry ilustrativní jednoduché zvukové znaky jsou postupně střídány poměrně samostatnými prostředky zaujímajícími stěžejní místo i v celkové narativní kompozici detektivek. Určitý vrchol v tomto ohledu představuje inscenace *Nemesis* (2013) s velkým počtem rozmanitých druhů prostředí a zároveň s využitím záběrů reálných exteriérů. Zmíněné postupy však nejsou vlastní výlučně generaci mladších režisérů jako je Aleš Vrzák či Martina Schlegelová. Ivan Chrz, režisér, jenž v průběhu devadesátých a nultých let inscenoval několik detektivek různých autorů – mimo jiné také dva případy komisaře Maigreta *Maigret a případ Cecilie* a *Maigret a přízrak* (obě 1999) – využívá celé řady zvukových efektů a soustavně pracuje se zvuky označujícími akustiku a perspektivu. Mimo oblast zájmu předložené práce zůstalo kvůli žánrové odlišnosti monumentální Chrzovo režijní dílo, devítidílná adaptace románu Umberta Eca *Jméno růže* (2002). Toto zvukově pečlivě propracované dílo s poutavou a napínavou atmosférou tak do jisté míry předznamenává způsob inscenace detektivky *Vrah je Zahradník* o třináct let později.

Celkové **posílení zvukové složky** a snaha o autentičtější zobrazení zvuku, k nimž zejména v posledních letech inscenátoři inklinují, vedou k barvitější charakterizaci jednotlivých míst děje a umožňují rovněž rozšířit jejich škálu. Nejvýraznější změny v oblasti auditivního ztvárnění žánrových specifik v průběhu sledovaného období tak pozorujeme u vykreslení a množství zařazených typů prostředí. To umožňuje plastičtější zobrazení děje a dává vyniknout specificky rozhlasové formě pojetí žánru.

V symbolické rovině díla figuruje ve všech zkoumaných inscenacích **zvukový prostředek hudby**, který kromě budování atmosféry a napětí v příběhu nabývá také interpunkční funkce. Na příkladech inscenací *Čmucha se špatnou pověstí* (2002) a *Nemesis* (2013) jsem ukázala, jak lze s pomocí diegetické hudby **charakterizovat konkrétní prostředí**. Daleko více se však v detektivkách uplatňuje nediegetická hudba, která pomocí zvolených nástrojů, rytmu i melodie hudby

symbolicky dotváří atmosféru příběhu⁴⁶⁶ nebo akcentuje důležitá sdělení. V percepční rovině je hudba stěžejním prostředkem **budování i gradace napětí**.

Pozice hudebních prvků spočívala v počátcích sledovaného období ve vytváření **interpunkce ve schématu scéna – hudební předěl – scéna**. Především starší inscenace jako *Studie v šarlatové* (1989), *Boží trest* (1993) a *Paní Parchová má návštěvu* (1994) disponují jedním hudebním leitmotivem, který v drobných obměnách ohraničuje konce a začátky scén, aniž by do nich vstupoval. Teprve u detektivky *Čmucha se špatnou pověstí* (2002) nacházíme uplatnění hudby i v rámci kompozic dialogů, kde **akcentuje vybrané verbální informace**. Tato tendence se dále rozvíjí i u detektivek následujících let, jak vyplývá například z analýzy inscenace *Vrah je Zahradník* (2015). V tomto ohledu lze opět vyzdvihnout význam inscenace *Nemesis* (2013), kde hraje původní hudba skladatele Marka Ivanoviče velkou roli jak při segmentaci děje, akcentaci důležitých informací, tak i ve vytváření atmosféry příběhu.

Již ve zvukové kompozici inscenace *Není kouře bez ohýnku* (1996), ale především u detektivek *Nemesis* (2013) a *Vrah je Zahradník* (2015) můžeme pozorovat snahu segmentovat kompozici narativu nejen pomocí hudby, resp. výše uvedeného schematického postupu, ale rovněž pomocí zvuku (nejčastěji zvukového efektu) nebo dokonce ticha. Určitou kombinací všech těchto tří prostředků se také uplatňují významotvorné prvky jako postupné **zesilování/ zeslabování, prolínání** či **ostrý stříh**, které umožňují plynulejší pohyb v časoprostoru příběhu. Z nejnovějších inscenací *Záhadné bodnutí* (2016) a *Otčina* (2017) lze usuzovat, že se tyto postupy moderního rozhlasového vyprávění začínají stabilně uplatňovat i v žánru detektivky.

Pozvolný – dvacet sedm let trvající – nárůst využití zvuku a hudby ve vyprávění i v charakterizaci prostředí, času, postav a jejich jednání do jisté míry modifikoval také pozici stěžejního výrazového prostředku – **slova**, které významově kontextualizuje ostatní akustické prvky inscenace.⁴⁶⁷ Změna je spojena především s dramaturgickou proměnou, k níž dochází v desátých letech za působení Kateřiny Rathouské.⁴⁶⁸ Oproti produkci v předcházejících dvou desetiletích se **dramaturgické**

⁴⁶⁶ Srov. SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 64.

⁴⁶⁷ Srov. CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. Cit. d., s. 54.

⁴⁶⁸ Dramaturgyně Kateřina Rathouská stojí za realizací původních českých rozhlasových detektivek *Vrah je Zahradník* a *Záhadné bodnutí*. Podílela se také na natáčení detektivního seriálu *Otčina*, který

směřování začalo více zaměřovat na detektivní příběhy zasazené do současnosti a do jisté míry orientované na mladšího posluchače, čemuž je přizpůsoben i zvolený charakter řeči. Tomuto vývoji odpovídá rovněž typologie postav a jejich odpovídající ztvárnění, stejně jako organizace narativu. **Dynamičtější způsob vypravování**, jak jsem jej nastínila u detektivek *Nemesis* (2013) a *Vrah je Zahradník* (2015), s sebou přinesl téměř úplnou absenci monologů, krácení dialogů, častější kombinování řeči a paralelního jednání a rychlejší pohyb v narativní struktuře příběhu. Adaptace klasických detektivních příběhů autorů jako Arthur Conan Doyle nebo Agatha Christie tak dnes již zůstávají spíše záležitostí formátu dramatinované četby než svébytné rozhlasové inscenace.

Určitým vývojem prošlo slovo v narativní funkci, kdy se od monologického rámce a jasné **fokalizace vyprávění** u *Studie v šarlatové* (1989) dostáváme k pohyblivému hledisku vyjádřenému rovněž pomocí zvuků označujících perspektivu v detektivkách *Nemesis* (2013) a *Vrah je Zahradník* (2015). Vývoj je však zřejmý také v deskriptivní funkci, tedy v oblasti herectví.

U první analyzované detektivky *Studie v šarlatové* (1989) je patrná **herecká stylizace** odpovídající typizovaným postavám, jež je charakteristická i pro následující adaptace případů Sherlocka Holmese z devadesátých i počátku desátých let v pojetí hned několika hereckých představitelů. Podobnou tendenci lze vysledovat také u inscenací děl dalších klasických detektivních autorů jako jsou Agatha Christie nebo Raymond Chandler, které v analytické části reprezentovaly detektivky *Není kouře bez ohýnku* (1996) a *Čmúchal se špatnou pověstí* (2002). Na příkladu inscenace *Boží trest* (1993) jsem rovněž demonstrovala **schopnost hereckého projevu významově doplňovat a obohacovat verbální sdělení**, což Elke Huwiler označuje za jedno z narativních specifík rozhlasových prostředků.⁴⁶⁹ V různé míře s tímto specifíkem pracují všechny zkoumané detektivky.

Posun časového rámce příběhu směrem do současnosti přineslo snahu o **civilní herecké pojetí** oproštěné od velkých gest a precizované dikce, a naopak obohacené o významotvornou práci s dechem, zámlkami, mumláním a dalšími přirozenými neverbálními doplňky řeči. S tímto postupem se setkáváme do jisté míry

se sice neodehrává v současnosti, ale co se týče zvukového pojetí do velké míry využívá podobné postupy jako inscenace *Nemesis*.

⁴⁶⁹ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Cit. d., s. 102.

u postavy malíře Horáce v podání Jana Hartla v detektivce *Křivý prostor* (2002), ale především u současných inscenací z poloviny desátých let. Příkladem mohou být postavy psychologa Auneho (Norbert Lichý) z detektivky *Nemesis* (2013) nebo vražedkyně Sandra (Natálie Řehořová) z inscenace *Vrah je Zahradník* (2015).

Nedílnou součástí zvukového prostředku hlasu představuje u jednotlivých detektivek **ticho**. V podobě pauzy jde o stěžejní **prostředek stylizace postav** a nástroj znázorňující jejich emoční vývoj, jak je patrné především v analýzách klasických detektivek *Studie v šarlatové* (1989), *Boží trest* (1993), *Paní Parchová má návštěvu* (1994), *Není kouře bez ohýnku* (1996) a *Čmuchal se špatnou pověstí* (2002). U konkrétních ukázek je patrné, že pauzy dotváří vyznění replik a rytmizují jejich střídání i celkové tempo promluv. V návaznosti na dramaturgické a inscenační změny po roce 2010 však využití pauzy poněkud ustupuje dynamickému temporytmu vyprávění, jak je patrné především u inscenace *Nemesis* (2013).

V deskriptivní funkci je ticho společně s hudbou konstatně nejvýznamějším prostředkem **budování napětí a atmosféry vyprávění**. U detektivek *Paní Parchová má návštěvu* (1994) a *Křivý prostor* (2002) je patrné, že inscenátoři využili krátké úseky ticha coby „bílá místa“ ve vyprávění, jejichž konkrétní význam závisí na posluchačské interpretaci. Příkladem může být úvodní scéna právě z detektivky *Křivý prostor*, v níž ticho uvozuje popis deformovaného prostoru, který zaujal malíře Horáce.

Zmíněné dramaturgické a inscenační tendence se odráží rovněž v dalším ze žánrových specifíků, kterým jsou typy postav a jejich vzájemné vztahy.⁴⁷⁰ S příchodem detektivních zápletek situovaných do současnosti se místo postav detektivů-amatérů objevují jako vyšetřovatelé policisté. Pozice tzv. watsona se mění z oddaného pomocníka ve *Studii v šarlatové* (1989) na rovnocenného partnera při vyšetřování jako je tomu u *Nemesis* (2013) nebo *Vrah je Zahradník* (2015). Rovněž typologie obětí, zločinců a dalších vedlejších postav se rozrůstá v závislosti na narativu konkrétního příběhu. Akcentována je rovněž určitá civilní rovina jejich ztvárnění, která má přiblížit dané postavy životní zkušenosti posluchače, což je patrné především na způsobech hereckého pojetí.

⁴⁷⁰ CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. Cit. d., s. 5.

Vývoj zvukové podoby české rozhlasové detektivky od počátku devadesátých let do roku 2017 lze charakterizovat jako snahu o **rozvíjení všech specifických zvukových nástrojů** rozhlasového média. Za ty v souladu s audionaratologickým přístupem považují nejen stěžejní čtyři výrazové prostředky slovo, zvuk, hudbu a ticho, ale také stříh, mixování, postupné zesilování/zeslabování či práci s hierarchií zvukových plánů.⁴⁷¹ Tento vývoj s sebou nese posílení také další složky rozhlasového díla – **imaginace posluchače**, která do jisté míry všechny tyto prostředky propojuje.

V průběhu poslechu rozhlasového díla se vyprávění, význam jeho jednotlivých prvků, ale i prostředí, do něhož je zasazeno, v mysli posluchače skládá do koherentního celku. V jeho rámci nabývají jednotlivé části kompozice různé významy, které zároveň mohou být proměnlivé.⁴⁷² Dávají vzniknout významu a logice příběhu, vizuálnímu obrazu děje a rovněž něčemu daleko hůře postihnutelnému – atmosféře a pocitům.

Ve zvukových kompozicích detektivek nacházíme v průběhu sledovaného období stále více zvukových a hudebních prvků, intenzivnější spolupráci jednotlivých prostředků, využití různých druhů segmentace scén i okamžiky, kdy se místo slova stávají narativními prostředky zvuk, hudba či ticho. Zároveň mizí potřeba inscenátorů explicitně verbalizovat veškeré změny času, prostředí či postav. To vše vede k aktivizaci posluchačské imaginace a umožňuje vstřebávat daný příběh a zároveň podněcovat vznik vizuálních, ale i nadsmyslových (myšlenkových, emocionálních) projevů.⁴⁷³ Stimulováním posluchačské představivosti se také rozvíjí další ze žánrových specifik detektivky, jíž je tzv. **hra s recipientem**. Tu charakterizuje aktivní zapojení posluchače do řešení záhady a zároveň vznik emocí jako jsou napětí či překvapení, které jeho vjem doprovází.⁴⁷⁴

Můžeme tedy konstatovat, že hypotéza stanovená v úvodu práce se na základě výzkumného postupu a zvolené metodologie potvrzuje. Přestože za stěžejní mezník

⁴⁷¹ Srov. HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. Cit. d., s. 102.

⁴⁷² „In radio piece in general, the listeners make sense of the narrative by relating the different acoustic signs they hear to specific narrative functions and by combining them into a coherent whole. As stressed above, the functions than the different sign systems can perform when the story unfolds are not to be regarded in isolation and as having fixed meanings.“ Tamtéž, s. 103.

⁴⁷³ LESŇÁK, Rudolf. *Umenie živého slova*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1980, s. 236.

⁴⁷⁴ SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Cit. d., s. 24.

pojmenovaných vývojových proměn považují především inscenaci Aleše Vrzáka *Nemesis* (2013), která do jisté míry nastolila určitý **tematický i inscenační trend**, některé z postupů vedoucích k posílení významu zvuku a hudby v narativní kompozici nacházíme také u staších detektivek některých režisérů. Již v inscenaci Hany Kofránkové *Není kouře bez ohýnku* (1996) se setkáváme s pohyblivým hlediskem vyprávění či segmentací děje pomocí zvukových efektů. U detektivek *Čmchal se špatnou pověstí* Vlada Ruska a *Křivý prostor* Markéty Jahodové (obě 2002) zase pozorujeme důslednou práci s hudební symbolikou, větší snahu o hloubkové komponování záběru a vyjádření dějových a prostorových změn převážně neverbálně.

Specifický způsob práce se zvukovými prostředky, organizací narativu a tematickými prvky, které přináší inscenace *Nemesis*, se v určité podobě opakují či variují i v následujících letech. Souvislost lze jistě hledat rovněž v celkovém inscenačním směřování dramatické tvorby Českého rozhlasu, jež usiluje o moderní zpracování současných textů, i ve vývoji nahrávacích technologií, kdy například natáčení v exteriérech je již běžnou praxí posledních let.⁴⁷⁵ Dokladem tohoto vývoje je nejen zvuková podoba analyzované inscenace *Vrah je Zahradník* (2015), ale rovněž nejnovější detektivky *Záhadné bodnutí* (2016) a *Otčina* (2017). Je proto možné mluvit již o určité nastolené tendenci či trendu v tematickém i realizačním uchopení žánru rozhlasové detektivky.

⁴⁷⁵ Příkladem může být zvukově bohatá inscenace postapokalyptické hry Marka Epsteina *Pescho*, jež byla z části natáčena v exteriérech kamenného lomu. Srov. NOVOTNÁ, Klára. *Pescho* [online]. Český rozhlas Vltava [citováno 4. 7. 2017]. Dostupné: <https://vltava.rozhlas.cz/marek-epstein-pescho-5034102>.

ZÁVĚR

Disertační práce se na předcházejících stranách věnovala analytickému, syntetizujícímu i komparativnímu přístupu k žánru české rozhlasové detektivky, jehož zastupoval v první řadě výběr osmi inscenací z let 1989–2017. Sledovaným cílem bylo pomocí analýzy jednotlivých výrazových prostředků charakterizovat vývoj zvukové podoby české rozhlasové detektivky po roce 1989. Dílčí cíl představovala snaha potvrdit či vyvrátit v úvodu stanovenou hypotézu, jež na základě předchozího zkoumání samotných rozhlasových artefaktů deklarovala proměnu pozice a významu zvukových prostředků hudby, zvuku a ticha vzhledem k dominujícímu prostředku slova ve zvukové kompozici inscenací.

Vymezení výzkumného pole proběhlo nejdříve na úrovni **žánrové charakterizace** české rozhlasové detektivky. Ta se zaměřila na doplnění specifik rozhlasového díla o žánrová schémata kodifikovaná především v literární vědě. Ustálené narativní prvky, typy postav či prostředí se tak vedle zvukových prostředků staly dílčí analytickou kategorií, jež sledovala proměny auditivního ztvárnění těchto žánrových specifik. Potenciál dalšího výzkumu zahrnuje také adaptační problematiku vztahující se k přenesení žánrových charakteristik z literárního do rozhlasového prostředí. Součástí charakterizace žánru a jeho vývoje v průběhu sledovaného období bylo také nastínění jednotlivých dramaturgických tendencí. Detailnější náhled na celkový korpus inscenací rozhlasových detektivek vzniklých ve sledovaném období umožnil vytvořit celkovou představu o směřování žánru a objasnil výběr osmi reprezentujících detektivek k zevrubnějšímu zkoumání.

V rámci **terminologického vymezení** jsem ustanovila jednotné názvosloví a zároveň klíčové pojmy celého výzkumu, jež představují čtyři zvukové prostředky slovo, zvuk, hudba a ticho. Definice i přesné pojmenování těchto termínů je problematizováno neustálenou terminologií oboru radio studies. Situaci komplikují rovněž nepřesnosti vznikající při překladu pojmů z cizojazyčné literatury, případně adaptace dílčích pojmů z jiných uměnověd (například filmové, hudební či divadelní vědy). Výsledný terminologický aparát je tedy výsledkem určitého kompromisu mezi jednotlivými přístupy a rovněž odpovídá metodologickému směřování práce, jehož základem jsou zvukové prostředky coby stěžejní analytická kritéria.

Kapitola naznačuje prostor možného dalšího výzkumu v oblasti percepce a s ní spojené **posluchačské imaginace**. Akt poslechu je v české i zahraniční teorii

považován za základní podmínku komplexity auditivního artefaktu.⁴⁷⁶ Výsostná individualita a vizuální nekonkrétnost posluchačského vjemu však prozatím brání zevrubnějšímu uchopení této problematiky. V disertační práci jsem téma percepcce redukovala na poznatky o sémiotice zvukových prvků, jež jako znaky odkazují k více či méně konkrétní představě děje, prostředí či postavy a posilují tak schopnost auditivního vyprávění.⁴⁷⁷

Pro zkoumání samotných inscenací rozhlasových detektivek bylo nutné seznámit se s dostupnými přístupy k této problematice. Stanovila jsem dva výchozí **přístupy k analýze** auditivního artefaktu: strukturalistický a naratologický. Strukturalistický náhled byl uplatněn pro atomizaci struktury zvukové podoby na jednotlivé prvky, které tvoří především prostředky slovo, zvuk, hudba a ticho. Propojení jejich funkcí a význam v narativní kompozici díla následně akcentovala audionaratologická metoda analýzy.

Výsledná metoda představuje kompilaci obou těchto přístupů. **Vertikalita** analytického schématu zahrnuje čtyři zvukové prostředky, jejich konkrétní podobu a pozici v dané inscenaci; **horizontalita** uplatňuje hledisko jejich využití ve vyprávění (= v narativní funkci) a při charakterizaci časoprostoru a postav děje (= v deskriptivní funkci). Prolnutím obou těchto pohledů vznikla metoda o osmi analytických kritériích, jež byla následně uplatněna na vybraných osm inscenací detektivek.

Stěžejní oddíl práce sdružuje osm analýz inscenací vybraných z celkového množství detektivek vzniklých v průběhu sledovaného období na základě následujících kritérií: datum vzniku inscenace, režisér rozhlasové inscenace, autor předlohy a charakteristická práce se zvukovými prostředky. Vzorek osmi inscenací tak zastupuje maximum odlišných přístupů k textům různých autorů rozhlasově realizovaných napříč celým obdobím. Jednotlivé analýzy sledovaly funkce a způsoby nakládání s jednotlivými zvukovými prostředky na konkrétních příkladech.

Na základě výsledků analýz bylo možné stanovit, že přestože všechny inscenace pracují se všemi čtyřmi zvukovými prostředky, míra jejich využití se liší. Především u prostředků zvuku a hudby postupně, v lineárním čase sledovaného období dochází k jejich častějšímu využití nejen v deskriptivní funkci, tedy pro

⁴⁷⁶ „It is the act of listening which creates the drama.“ HAND, Richard J., TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Cit. d., s. 34.

⁴⁷⁷ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Cit. d., s. 69–70.

charakterizaci prostředí, ilustraci dění či budování atmosféry, ale rovněž v narativní funkci, kde se stávají nástroji umožňujícími rychlý pohyb nebo náhlé zvraty v časoprostoru a zároveň kontinuitu narativu. V inscenacích *Nemesis* či *Vrah je Zahradník* dokonce zvuk místy nahrazuje slovo ve vyprávění, což eliminuje přílišnou popisnost a doslovnost narativu.

Častější využívání těchto dvou prostředků má rovněž vliv na celkové komponování záběrů a narativní struktury za pomoci různorodých zvukových prvků. Syntagmatické pojetí tak umožnilo zkoumat vrstvení jednotlivých znaků i jejich vzájemné významy v kompozici díla.⁴⁷⁸

Určitý vývoj využití zvukových prostředků v narativní funkci pozorujeme rovněž u způsobů segmentace jednotlivých scén. Schematickou interpunkci ve tvaru scéna – hudební předěl – scéna, jež jsou typické především pro detektivky ze začátku devadesátých let 20. století (*Studie v šarlatové, Boží trest, Paní Parchová má návštěvu*) postupně nahrazuje využití zvuku, ticha nebo různých stříhových technik jako je ostrý stříh či prolnutí.

Dle předpokladů, pozice zvukového prostředku slova zůstává na základě výsledků analýz v celém období dominující. Postupně však lze zaznamenat omezení tendence doslovného a zbytečně popisného vyprávění, které nahrazují kratší a dynamicky komponované scény, v nichž důležité informace podává rovněž zvuk či diegetická hudba.

Okrajově se analýzy zabývaly také vlivem proměn charakteristických rysů žánru ve zvukové podobě inscenací. Zřetelnou vývojovou tendenci jsem stanovila v oblasti výběru a charakterizace prostředí děje a v celkové organizaci situací narativu. Posílení významu zvukových znaků a snaha o autentičtější zobrazení prostředí vede k jejich plastičtější charakterizaci a umožňuje rovněž rozšířit jejich škálu. Nacházíme tedy tendenci k posunu zvukových znaků od symbolické k ikonické funkci, čímž odkazují k reálnému světu dneška.⁴⁷⁹ Souběžně s tím vede větší zapojení zvuku, hudby a ticha v narativní funkci k dynamizaci vyprávění, nestatickému pojetí scén a rychlejšímu pohybu mezi jednotlivými dějovými liniemi.

⁴⁷⁸ TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Cit. d., s. 122.

⁴⁷⁹ Srov. SHINGLER, Martin, WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Cit. d., s. 53.

Zevrubná analýza vybraných děl prokázala vývoj v oblasti zvukové podoby rozhlasové detektivky ve prospěch využití výrazových prostředků zvuku a hudby se snahou o vznik zvukově bohatých děl akcentujících vedle příběhu i diskurzivní prostředky jeho ztvárnění. Tuto tendenci vztahuji k celkovému směřování rozhlasové dramatické tvorby k posílení posluchačského subjektu a jeho představivosti. **Akcentace prožitku a individualizované představy** i na úkor detailního porozumění dění v záběru tak provází větší uplatnění všech čtyř zvukových prostředků v inscenaci detektivky.

V rámci výzkumu jednotlivých děl byla uplatněna vlastní výzkumná metoda, jež vycházela z audionaratologického přístupu teoretičky Elke Huwiler. V souladu s její premisou, že vztah zvukových prvků a narativu auditivního díla lze zkoumat pouze v rámci konkrétní inscenace,⁴⁸⁰ jsem její poznatky vztáhla na vzorek osmi inscenací rozhlasových detektivek. Práce a její výsledky tedy mimo jiné potvrdily funkčnost zvolené metody ve vztahu k výzkumu zvukových prostředků a je tedy možné ji aplikovat rovněž na auditivní díla jiných žánrů.

Kromě výše uvedených výsledků však práce poukázala i na řadu dalších výzkumných témat, jež se s žánrem rozhlasové detektivky pojí. Nahlédnutí do problematiky adaptace či percepce ve vztahu k rozhlasové detektivce mi umožnilo utvrdit se v názoru, o jak pozoruhodný segment auditivní tvorby jde. Přesto, že tematické vymezení disertační práce nakonec neumožnilo se těmto tématům více věnovat, snažila jsem se je zcela neopomíjet. Zkoumání zvukové podoby jednotlivých inscenací vzniklých v průběhu řady rovněž prokázalo, jak málo režijních osobností se žánru detektivky věnuje soustavněji.

Opomíjení množství literárních předloh, pouze ojedinělé experimentování se zvukovými prostředky i s vytvářením jedinečné atmosféry, to vše společně s nevelkou četností realizovaných titulů tohoto žánru vede prozatím k velmi pozvolnému vývoji rozhlasové detektivky v českém prostředí.⁴⁸¹ Jak však vyplývá ze závěrů výzkumu, v posledních letech pochází u rozhlasových detektivek v českém

⁴⁸⁰ „Hence, in a narratological analysis of a radio play the functions of the different features can only be described within the scope of that particular play.“ HUWILER, Elke. *Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis*. Cit. d., s. 53.

⁴⁸¹ K exponování detektivky tak na stanicích Českého rozhlasu dochází nejčastěji v letních měsících při uvádění tematických cyklů adaptací děl nejznámějších detektivních autorů jako bylo *Prázdniny s detektivkou* (2012), *Léto s Sherlockem* (2013 a 2017), či *Léto s Maigretem* (2016). Většinou však jde o reprízy starších inscenací, nikoliv nová nastudování.

prostředí k určitým dramaturgickým a inscenačním proměnám, které se pravděpodobně promítnou i v dalších letech vývoje. Výzkum rozhlasové tvorby by tedy neměl opomíjet historiografické, kritické i teoretické zhodnocení starší, současné, ale i budoucí tvorby tohoto žánru. Na závěr je tedy na místě vyjádřit naději, že tato práce nebude zdaleka posledním příspěvkem k dané problematice, naopak poskytne alespoň dílčí zázemí dalším úvahám a výzkumům.

ABSTRAKT

Název práce: Zvuková podoba české rozhlasové detektivky po roce 1989

Disertační práce se zabývá vývojem žánru české rozhlasové detektivky po roce 1989 z hlediska zvukového ztvárnění. Zvuková podoba zahrnuje vnitřní organizaci jednotlivých zvukových prostředků a vytvoření komplexního zvukového plánu podléhajícího určité interpretaci textu předlohy. Práce sleduje změny v nakládání se zvukovými prostředky slovem, zvukem, hudbou a tichem v inscenacích rozhlasových detektivek vzniklých v kontextu téměř třicetiletého vývoje žánru v Českém rozhlase.

Klíčová část práce obsahuje podrobné analýzy osmi rozhlasových detektivek. Výsledky analýz dosvědčují postupné posilování výrazových prostředků zvuku a hudby ve zvukové kompozici inscenací, jež souvisí s celkovým inscenačním směřováním dramatické tvorby Českého rozhlasu i s vývojem nahrávacích technologií. Bohatší a složitější sound design vede k větší aktivizaci posluchačské imaginace a umožňuje vstřebávat daný příběh a zároveň podněcovat vznik vizuálních, ale i nadsmyslových (myšlenkových, emocionálních) projevů. Jako zásadní mezník ve vývoji inscenačních postupů žánru byla vyhodnocena inscenace *Nemesis* režiséra Aleše Vrzáka z roku 2013, která přináší zcela specifický způsob práce se zvukovými prostředky, organizací narativu i tematickými prvky a předznamenává tak další vývoj české rozhlasové detektivky.

Disertační práce uplatňuje nejprve synchronní přístup pro zkoumání jednotlivých inscenací detektivek. Metoda analýzy čerpá ze strukturalistických, a především audionaratologických teorií, jež akcentují využití zvukových prostředků v organizaci narativu i pro charakterizaci postav, prostředí a atmosféry děje. Diachronní přístup následně umožňuje sledovat proměny a vývojové tendence zvukové podoby na vzorku vybraných detektivek v průběhu sledovaného období.

Klíčová slova: rozhlasová detektivka, zvuková podoba, zvukové prostředky, audionaratologie, Elke Huwiler, *Nemesis*

ABSTRACT

Title: The Sound Form of Czech Radio Crime Fiction after 1989

The dissertation deals with the development of the genre of Czech radio crime fiction after 1989 in terms of sound form. The sound form includes the internal organization of individual audio elements and the creation of a comprehensive sound composition to interpret the original text. It follows the changes in the use of audio elements which is word, sound, music and silence in the productions of radio crime fictions created in the context of the nearly thirty year development of the genre in the Czech Radio.

The key part of the dissertation contains detailed analyzes of eight radio crime fictions. The results of the analysis confirm the gradual strengthening of the audio elements of sound and music in the sound composition of production, which is related to the overall drama productions of Czech Radio and the development of recording technologies. A richer and more complex sound design leads to a greater activation of the listeners imagination and allows the story to be absorbed, while stimulating the emergence of visual as well as supersensory (mental, emotional) expressions. The milestone in the development of genre production was *Nemesis* by director Aleš Vrzák from 2013 evaluated, which provides a very specific way of handling with audio elements, narrative organization and thematic elements. *Nemesis* is also the key production for a further development of Czech radio crime fiction.

The dissertation first uses a synchronous approach to investigating individual crime fiction productions. The method of analysis draws on structuralist and, above all, audionarratological theories that emphasize the use of audio elements in the organization of the narrative as well as by the characterization of the characters, the environment and the atmosphere of the story. The diachronic approach then allows to monitor the changes and developmental tendencies of the sound form on the sample of the selected crime fictions over the period under review.

Keywords: radio crime fiction, sound form, audio elements, audionarratology, Elke Huwiler, *Nemesis*

LITERATURA A PRAMENY

Literatura

AGGER, Gunhild. *Approaches to Scandinavian Crime Fiction* [online]. Crime Fiction and Crime Journalism in Scandinavia [cit. 20. 7. 2017]. Dostupné z: http://www.krimiforsk.aau.dk/uk/awpaper/Agger_ApproachesToScandinavianCrimeFiction.w15.pdf.

AUGAITIS, D. – LANDER, D. (eds.). *Radio rethink: art, sound and transmission*. Canada: Walter Phillips Gallery, 1994, ISBN: 978-09-2015-966-8.

BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, 1973. ISBN 978-0-02-041555-8.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10170-3.

BROŽOVÁ, Věra. *Hana Prošková* [online]. Slovník české literatury po roce 1945 [citováno 21. 5. 2017]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=628&hl=hana+pro%C5%A1kov%C3%A1+>.

CAWELTI, John G. *The Formula of the Classical Detective Story*. In CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1976. ISBN 0-226-09866-4.

CIGÁNEK, Jan. *Umění detektivky: o smyslu a povaze detektivky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. 2. vyd. Londýn: Routledge, 1994. ISBN 978-0415103152.

CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999. ISBN 9780415216036.

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

DRAKAKIS, John. *British Radio Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. ISBN 0-521-22183-8.

ESSLIN, M. The Mind as Stage. *Theatre Quarterly*. 1971, roč. 1, č. 3, s. 5.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. ISBN 0-8014-9535-0.

GRYGAR, Mojmir. Pojetí literárního vývoje v ruské formální metodě a v českém strukturalismu. *Česká literatura*. 1968, roč. 16, č. 175, s. 281.

GRYGAR, Mojmir. *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host, 1999. ISBN 8086055612.

GRYM, Pavel. *Sherlock Holmes a ti druzí: čtení o detektivech a detektivkách*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1988.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005. Poetika žánrů*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-86928-79-1.

HAND, Richard J. – TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook. Audio Drama in Practice and Context*. Londýn: Bloomsbury, 2011. ISBN-10: 1441147438.

HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, roč. 2, č. 6, s. 11.

HERMAN, David (ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999. ISBN 0-8142-0821-5.

HNILIČKA, Přemysl. *Boží trest* [online]. Panáček v říši mluveného slova. [citováno 20. 2. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1330-bozi-trest-1993.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Modrý muškát* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 1. 5. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/22158-modry-muskat.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Panáčkův průvodce rozhlasovou hrou XLVII* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 8. 1. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/87469-panackuv-pruvodce-rozhlasovou-hrou-ylvii-%E2%80%93-hrdina-je-nas-stary-znamy.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *První dámy zločinu 1/5* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 7. 6. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/744-prvni-damy-zlocinu-15-200.html>.

HNILIČKA, Přemysl. *Slavné případy Sherlocka Holmese I* [online]. Panáček v říši mluveného slova [citováno 10. 4. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/17696-slavne-pripady-sherlocka-holmese-1-1993-2003.html>.

- HNILÍČKA, Přemysl. *Velký příběh Bible 1/90* [online]. Panáček v říši mluveného slova [cit. 14. 8. 2017]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/cetba-napokracovani/44235-velky-pribeh-bible-190-2010.html>.
- HUBER, Aleš. *Auditivní vizualizace v rozhlasové tvorbě*. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati. Fakulta multimediálních komunikací. Zlín: 2009
- HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.
- HUWILER, Elke. Storytelling by sound: a theoretical frame for radio drama analysis. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*. 2005, roč. 1, č. 3, s. 45.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 8072942603.
- CHESTERTON, G. K. „How to Write a Detective Story“ [online]. *The American Chesterton Society* [citováno 22. 2. 2017]. Dostupné z: http://209.236.72.127/wordpress/?page_id=900.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Autobiografie*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 8072200623.
- CHIGNELL, Hugh. *Key Concepts in Radio Studies*. Londýn: SAGE Publications, 2009. ISBN-10: 1412935172.
- JANÁČEK, Pavel. Ze ztracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let. *Tvar*. 2003, č. 20., s. 30.
- JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- JANOUSŠEK, Pavel. *Studie o dramatu*. Jinočany: H&H, 1993. ISBN 8085778041.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 371. ISBN 80-86762-00-9.
- JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-86928-36-4.
- Kateřina Rathouská* [online]. Tvůrčí skupina Drama a literatura. Český rozhlas [cit. 26. 7. 2017]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/lide/cv_drama/_osoba/605.
- KLIPPERT, Werner. *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977. ISBN 3150098203.
- KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize I*. Studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4212-9.

- KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televízni fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LESŇÁK, Rudolf. *Umenie živého slova*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1980.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů rozhlasové slovesné tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 8.
- MCLEISH, Robert. *Radio production*. Oxford: Focal Press, 2005. ISBN-13: 978-0-240-51972-2.
- McWHINNIE, Donald. *The Art of Radio*. Londýn: Faber & Faber, 1959.
- MILDORF, Jarmila – TILL, Kinzel (eds.). *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlín: Walter de Gruyter GmbH, 2016. ISBN 978-3-11-046432-0.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 807185669X.
- MOTAL, Jan a kol. *Nové trendy v médiích II. Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita, 2012. ISBN 978-80-210-5826-2.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. *Listy filologické* 67, 1940, 3/4, s. 139-160.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky*. 2. vyd. Praha: Svoboda, 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O strukturalismu. Studie z estetiky*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966.
- NÁDVONÍKOVÁ, Anna. *Auditivní dramatisace literárních děl v komerčních vydavatelstvích mimo Český rozhlas*. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Olomouc: 2017, s. 38.
- NAKONEČNÝ, Milan – SMITKA, Václav. *Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her*. In *Sborník teoretických textů I. (60. léta)*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1990.
- NAREMORE, James (ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. ISBN 0813528143.
- NOVOTNÁ, Klára. *Pescho* [online]. Český rozhlas Vltava [citováno 4. 7. 2017]. Dostupné: <https://vltava.rozhlas.cz/marek-epstein-pescho-5034102>.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologické slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, 2004. ISBN 8072581716.

- PŘIDAL, Antonín. Chesterton a detektivové. Doslov. In CHESTERTON, Gilbert Keith. *Povídky otce Browna/ Paradoxy pana Ponda*. Praha: Odeon, 1985.
- RATAJ, Michal. Zvuk, ruch, hudba. *Svět rozhlasu*. 2001, roč. 2, č. 6, s. 20.
- RUT, Přemysl. *Pro rozhlas /i proti němu/*. 1. vyd. Praha: Brkola & NAMU, 2010, s. 163. ISBN 978-80-7331-200-8.
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1936,
- RYAN, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. ISBN 0-8032-39-44-0.
- RZEPKA, Charles – HORSLEY, Lee. *A companion to Crime Fiction*. Oxford: Blackwell, 2010, s. 21. ISBN 978-1-40-51-6765-9.
- ŘEZNÍČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: detektivní žánr a jeho podoby v auditivních médiích*. Diplomová práce. Filozofická fakulta. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014,
- SCAGGS, John. *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-31825-4.
- SEABROOK, Jack. *The Hitchcock Project – Henry Slezas Part Thirteen: „Party Line“*. [online] Bare bones [citováno 19. 11. 2015]. Dostupné z: <http://barebonesz.blogspot.cz/2013/10/the-hitchcock-project-henry-slesar-part.html>.
- SHINGLER, Martin – WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. Londýn: Arnold Publishers, 1998. ISBN-10: 0340652314.
- SCHMEDES, Götzs. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002. ISBN 978-3-8309-6062-1.
- SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: JAMU, 2004. ISBN: 978-80-7460-064-7.
- SÝKORA, Michal a kol. *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. ISBN 978-80-244-3035-5.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek a jiné eseje*. 1. vyd. Praha: Železný, 1998. ISBN 80-237-3548-9.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-531-4.

- ŠULAJOVÁ, Iva. Dramatizace jako teoretický problém. *Divadelní revue*. 2004, roč. XV, č. 4, s. 47.
- ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. In *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity Q 7*. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 170.
- The Detective* [online]. Chesterton.Org [cit. 20. 6. 2017] Dostupné z: <https://www.chesterton.org/category/discover-chesterton/chestertons-selected-works/the-detective/>.
- The Detective* [online]. The American Chesterton Society [citováno 22. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.chesterton.org/category/discover-chesterton/chestertons-selected-works/the-detective/>.
- Things Mysterious* [online]. Radio Days [citováno 5. 1. 2017]. Dostupné z: <http://www.otr.com/Mystery.html>.
- TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. ISBN 8086138275.
- TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-247-3568-9.
- VACHEK, Josef. *Prolegomena k dějinám Pražské školy jazykovědné*. Praha: H&H, 1999. ISBN 80-86022-12-9.
- VALUŠIAK, Josef. *Základy strhové skladby*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 8073312301.
- VEDRAL, Jan – VEDRAL, Honza. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. ISBN 80-86151-83-2.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. ISBN 8086055604.
- VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. *Slovo a slovesnost*. 1941, roč. 7, č. 3, s. 132-144.
- VERMA, Neil. *Theater of the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2012. ISBN-13: 978-0-226-85350-5.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 8085883937.
- VYSEKALOVÁ, Jitka. *Psychologie reklamy*. Praha: Grada, 2002. ISBN 80-247-0402-1

Prameny

Inscenace rozhlasových detektivek

DOYLE, Arthur Conan. *Strakatý pás*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Ultravox, 1993, režie: Jiří Horčíčka.

DOYLE, Arthur Conan. *Studie v šarlatové*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1989, režie: Karel Weinlich.

HARRIS, Robert D. *Otčina*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2017, režie: Aleš Vrzák.

HUBIČKA, Jiří. *Poslední představení v L*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1999, režie Milan Schejbal.

HUBIČKA, Jiří. *Z divokého východu*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2011, režie Petr Mančal.

HUDSKÝ, Petr. *Vrah je Zahradník*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2015, režie: Ivan Chrz.

CHANDLER, Raymond. *Čmuchal se špatnou pověstí*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Vlado Rusko.

CHESTERTON, Gilbert K. *Boží trest*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1993, režie: Jan Berger.

CHESTERTON, Gilbert K. *Modrý kříž*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Jan Berger.

CHESTERTON, Gilbert K. *Poctivost Israele Gowa*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Josef Červinka.

CHESTERTON, Gilbert K. *Tajemná kniha*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1993, režie: Jan Berger.

CHRISTIE, Agatha. *Není kouře bez ohýnku*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Hana Kofránková.

CHRISTIE, Agatha. *Ztracená školačka*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Československý rozhlas, 1984, režie: Karel Weinlich.

LEGÁTOVÁ, Květa. *Červená náušnice*. [Rozhlasová inscenace]. Brno: Československý rozhlas, 1967, režie Jiří Valchař.

LEGÁTOVÁ, Květa. *Vražda v lomu*. [Rozhlasová inscenace]. Brno: Československý rozhlas, 1970, režie Jiří Valchař.

MAREŠ, Josef. *Záhadné bodnutí*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2016, režie: Martina Schlegelová.

MARSHOVÁ, Ngaio. *Zpěv v ráhnovi*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Vlado Rusko.

NESBØ, Jo. *Nemesis*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2013, režie: Aleš Vrzák.

PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Markéta Jahodová.

PROŠKOVÁ, Hana. *Křivý prostor*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 2002, režie: Markéta Jahodová.

PROŠKOVÁ, Hana. *Tajemství planet*. [Rozhlasová inscenace]. Plzeň: Československý rozhlas, 1987, režie M. Buriánek.

QUENTIN, Patrick. *Záhada pro blázny*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1997, režie: Vlado Rusko.

SLEZAR, Henry. *Dopadení Raye Collinse*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Josef Hlavnička.

SLEZAR, Henry. *Muž, který neodcestoval*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1996, režie: Josef Hlavnička.

SLEZAR, Henry. *Paní Parchová má návštěvu*. [Rozhlasová inscenace]. Praha: Český rozhlas, 1994, režie: Josef Hlavnička.

VLK, Miroslav. *Dobré srdce kasaře Berga*. [Rozhlasová inscenace]. Hradec Králové: Československý rozhlas, 1989, režie Pavel Krejčí.

ŽELEZNÝ, Oldřich. *Vrah je náš starý známý*. [Rozhlasová inscenace]. České Budějovice: Československý rozhlas, 1964, režie: Otakar Bílek.

Rozhovory a databáze

Databáze údajů o vysílání rozhlasové dramatické tvorby Českého rozhlasu poskytnutá dramaturgem Hynkem Pekárkem v roce 2014.

Rozhovor s Alešem Vrzákem. Magnetofonový záznam rozhovoru pořízen dne 5. prosince 2013. Osobní archiv autorky.

PŘÍLOHA

Seznam analyzovaných inscenací rozhlasových detektivek přiložených na CD

Studie v šarlatové

Režie: Karel Weinlich

Dramaturgie: Marie Říhová

Rok vzniku: 1989

Rozhlasová úprava: Tomáš Cach

Stopáž: 60 min

Obsazení: Sherlock Holmes (Oldřich Kaiser), doktor Watson (Jiří Lábus), Gregson (Tomáš Töpfer), Lestrade (Jiří Samek), Jefferson Hope (Petr Pelzer), Rance (Jan Schmid), stařena (Jana Synková) a Drebber (Petr Pospíchal).

Boží trest

Režie: Jan Berger

Dramaturgie: Josef Hlavnička

Rok vzniku: 1993

Rozhlasová úprava: Josef Bouček

Stopáž: 46 min

Obsazení: plukovník (Miroslav Moravec), pastor (Radovan Lukavský), kovář (Alois Švehlík), kovářova žena (Jiřina Pachlová), otec Brown (Vlastimil Brodský), švec (Jan Novotný), hostinský (Antonín Molčík), strážník (Pavel Pípal), doktor (Miloš Hlavica), statkář (Rudolf Pellar) a venkovský blázen (Jiří Kvasnička).

Paní Parchová má návštěvu

Režie: Josef Hlavnička

Dramaturgie: Josef Hlavnička

Rok vzniku: 1994

Rozhlasová úprava: Pavel Šoltész

Stopáž: 27 min

Obsazení: Helena Parchová (Antonie Hegerlíková), Daryl Atkins (Miloš Hlavica), Emma Gilesová (Viola Zinková), Doreen Birdwellová (Jana Drbohlavová), Sharon Hollandová (Eva Klepáčová) a Heyward Miller (Bořík Procházka).

Není kouře bez ohýnku

Režie: Hana Kofránková

Dramaturgie: Jarmila Konrádová

Rok vzniku: 1996

Rozhlasová úprava: Vlasta Dvořáčková

Stopáž: 66 min

Obsazení: Megan (Alena Mihulová), Jerry (Jiří Čapka), Joanna (Tatjana Medvecká), Elsie (Vendula Křížová), Aimée (Růžena Merunková), Partridge (Marie Marešová), Calthropová (Věra Kubánková), Symmingtonová (Libuše Švormová), Slečna Marplová (Viola Zinková), Griffith (Jan Hartl), Nash (Jiří Klem) a Symmington (Bořivoj Navrátil).

Čmuchal se špatnou pověstí

Režie: Vlado Rusko

Dramaturgie: Jana Paterová

Rok vzniku: 2002

Rozhlasová úprava: Ivan Bednář

Stopáž: 28 min

Obsazení: John Dalmas (Jiří Štěpnička), Derek Walden (Jiří Klem), Ricchio (Miroslav Táborský), Noody (Stanislav Lehký), Sutro, senátor (Otakar Brousek st.), Zrzek (Pavel Oskar Gottlieb), Denny (Antonín Molčík), Helena Daltonová (Zdeňka Sajfertová), paní Sutrová (Jana Drbohlavová), Mianne Craylová (Magdalena Chrzová), poručík (Michal Pavlata), seržant (Otto Rošetzký), hlasy (Tomáš Pavelka, Jaroslav Šmíd) a policista (Dimitrij Dudík).

Křivý prostor

Režie: Markéta Jahodová

Dramaturgie: Jana Paterová

Rok vzniku: 2002

Rozhlasová úprava: Šárka Kosková

Stopáž: 24 min

Obsazení: malíř Horác (Jan Hartl), kapitán (Luděk Munzar), Pesný, trafikant (Jaroslav Kepka), Jansa, chiromant (Jiří Zahajský), Karel Bárta (Vlastimil Zavřel), stavbař (Jan Dolanský). Dále účinkují Marie Marešová, Tomáš Karger, Miloslav Kopečný, Martina Válková, Luďa Marešová a Petr Šplíchal.

Nemesis

Režie: Aleš Vrzák

Dramaturgie: Martin Velíšek

Rok vzniku: 2013

Rozhlasová úprava: Vít Vencel

Stopáž: 6×60 min

Obsazení: Harry Hole, vrchní komisař oddělení vražd (Igor Bareš), Halvorsen, strážmistr, jeho mladší kolega (Matouš Ruml), Moller, šéf oddělení vražd (Ladislav Frej), Ivarsson, šéf oddělení loupežných přepadení (Jan Vondráček), Gudmundson, zástupce šéfa oddělení loupežných přepadení (Pavel Tesař), Beáta Lonnová, specialistka na videoanalýzu (Magdaléna Borová), Karl Weber, šéf kriminalistické laboratoře (Oldřich Vlach), Tom Waaler, vrchní komisař (David Matásek), Aune, psycholog (Norbert Lichý), Ali, Holeho pákistánský soused a prodavač (Ctirad Götz), Stine Gretteová, oběť přepadení, pracovnice bankovní pobočky, (Lada Jelínková), Trond Grette, její manžel (Kamil Halbich), Klementsén, vedoucí bankovní pobočky (Hanus Bor), Anna Bethsenová, bývalá přítelkyně Harryho Holea (Tatiana Vilhelmová), Ráchel, současná přítelkyně Harryho Holea (Lenka Vlasáková), Oleg, její syn (Vít Říha), sousedka Tronda Gretteho (Růžena Merunková), pracovnice na přepážce v bance (Ivana Navrátilová), zákazník banky (Zdeněk Chalupa) a jiný zákazník banky (Jakub Říšský), Sandemann, majitel pohřební služby (Ladislav Županič), Astrid Monsenová, sousedka Anny Bethsenové (Dana Batulková), Arne Albu, investor (Lukáš Hlavica), Vigdis Albuová, jeho manželka (Dana Černá), Thomas Stein, jeho kolega (Jan Szymik), Raskol Baxhet, uvězněný zločinec (Oldřich Kaiser), Simon, jeho přítel (Petr Pelzer), kluk z občerstvení 7-eleven (Ondřej Vacke), řidič vozu Osloských technických služeb (Tomáš Pergl), Anna Bethsenová, bývalá přítelkyně Harryho Holea (Tatiana Vilhelmová), ošetřovatel Gaustadské psychiatrické kliniky (Petr Mančal), kněz (Otakar Brousek I.), Oystein, taxikář, hacker a Holeův přítel (Václav Neužil II.), hlas z televize (Naděžda Fořtová-Hávová), pes Gregor (Václav Tomšovský), mladík za pultem v zámečnictví (Viktor Dvořák), Alf Gunnerud, zločinec s přezdívkou Spodek (Lukáš Příkazký), ženský hlas v domácím telefonu (Dana Reichová), Maja, servírka z Hostince u Schroderů (Markéta Netušilová), jiný ženský hlas v domácím telefonu (Radka Tučková), policista (Karel Zajíc), hlas z televize (Martin Řezníček) a titulek (Ivan Řezáč) a další.

Vrah je Zahradník

Režie: Ivan Chrz

Dramaturgie: Kateřina Rathouská

Rok vzniku: 2015

Stopáž: 50 min

Obsazení: kapitán Srnec (Zdeněk Žák), poručík Tůma (David Novotný), starší syn oběti Oldřich Zahradník (Igor Bareš), jeho žena Eliška (Dana Černá), jejich syn Martin (Ondřej Rychlý), mladší syn Karel Zahradník (Martin Myšička), jeho žena Daniela (Andrea Elsnerová), jejich dcera Sandra (Natálie Řehořová), dcera Helena Zahradníková (Helena Dvořáková), zahradník Jan Březina (Vladimír Polívka), 1. technik a hlas policisty (Lukáš Křišťan), 2. technik (Vojtěch Bartoš), policista ve službě (Petr Kachtík), velitel zásahu (Tomáš Vacek).⁴⁸²

⁴⁸² Uvedené údaje jsem čerpala z databáze webu Panáček v říši mluveného slova.