



Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Ibsenovské inscenace Hany Kofránkové
Ibsen's plays adapted by Hana Kofránková

Tomáš Cahel

Katedra divadelních a filmových studií

Obor: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

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

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Ibsenovské inscenace Hany Kofránkové* vypracoval samostatně, s použitím pramenů a literatury v práci uvedených.

Datum

.....

podpis

Děkuji vedoucímu práce Tomáši Bojdovi za užitečné podněty, korekce, a především trpělivost. Děkuji také režisérce Haně Kofránkové za osobní konzultaci, která výrazně přispěla k vyjasnění řady provozních i uměleckých souvislostí zkoumaných inscenací. Poděkování patří také Evě Ješutové za ochotnou spolupráci a zpřístupnění mnoha primárních pramenů. V neposlední řadě děkuji své rodině za podporu, zejména rodičům, sourozencům a snoubence.

OBSAH

ÚVOD.....	5
KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY.....	6
Ibsenovská literatura.....	6
Rozhlasová teorie.....	9
METODOLOGIE.....	11
HANA KOFRÁNKOVÁ.....	13
PŘEKLADY IBSENOVÝCH HER.....	18
HENRIK IBSEN V ČESKOSLOVENSKÉM A ČESKÉM ROZHLASE.....	21
ANALÝZY INSCENACÍ.....	23
<i>Paní z moře</i> (1988).....	24
<i>Nepřítel lidu</i> (1996).....	28
<i>Heda Gablerová</i> (2000).....	32
<i>Domeček pro panenky (Nora)</i> (2004).....	37
<i>Peer Gynt</i> (2006).....	41
<i>Přízraky</i> (2012).....	46
REŽIJNÍ METODA HANY KOFRÁNKOVÉ.....	49
ZÁVĚR.....	52
PRAMENY.....	54
LITERATURA.....	56
PŘÍLOHY.....	58
ABSTRAKT.....	62

ÚVOD

Henrik Ibsen patří dodnes k nejhranějším autorům světového divadla. Podle jeho her vznikla rovněž řada filmových, televizních a rozhlasových inscenací. Jako dramatik se vyznačuje nadčasovými tématy, která jsou stále aktuální i v současnosti. Ibsenovu tvorbu charakterizuje několik typických znaků společných pro většinu jeho her: kritika společenské přetvářky, kritika manželství jako instituce, téma viny a trestu. Do centra pozornosti klade Ibsen zpravidla ženské hrdinky, zabývá se postavením ženy v tehdejší společnosti, tematizuje problematiku ženské emancipace.

V Českém rozhlase se Ibsenovu dílu dlouhodobě věnuje režisérka Hana Kofránková, která v průběhu čtyřiačtyřiceti let postupně pro rozhlas adaptovala šest autorových dramát: *Paní z moře* (1988), *Nepřítel lidu* (1996), *Heda Gablerová* (2000), *Domeček pro panenky* (2004), *Peer Gynt* (2006) a *Přízraky* (2012). Cílem této práce je ibsenovskou inscenační linii Hany Kofránkové analyzovat a na základě zjištěných poznatků charakterizovat Kofránkové typické režijní postupy. Kromě analýzy režijní metody je součástí práce také životopisná kapitola, v níž přehledově představím více než čtyřicetiletou režisérčinu rozhlasovou kariéru v rozhlase i další umělecká angažmá.

Z hlediska struktury rozděluji práci do čtyř kapitol: 1) v úvodu předkládám základní životopisná data Hany Kofránkové, 2) poté jmenuji zásadní překlady Ibsenových her a jejich autory, 3) dále vysvětluji kontext ibsenovské inscenační tradice v Československém, respektive Českém rozhlase, 4) a nakonec na šesti dílčích analýzách rozebírám jednotlivá režijní nastudování každé z adaptovaných her. Poznátky z analýz následně sumarizuji a vyhodnocuji v závěrečné kapitole Režijní metoda Hany Kofránkové.

Tvorba Hany Kofránkové dosud nebyla akademicky reflektována, neexistuje ani syntetická teoretická či kritická studie, která by Kofránkové rozhlasové dílo analyzovala. Ambicí této práce je proto také učinit první badatelský krok k dílu režisérky, jejíž inscenace patří nepochybně již několik desetiletí k nejlepším pořadům rozhlasové literární tvorby. Zvolený výzkumný vzorek režijního díla zde slouží jako základ příkladové studie, pomocí níž usiluji o zobecnění Kofránkové režijní metody.

KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY

Pro tuto práci vybírám odbornou literaturu ze dvou základních hledisek. První představuje literárněvědnou a teatrologickou reflexi Ibsenova díla a umožňuje základní orientaci v recepci autorovy tvorby. Druhé hledisko tvoří původní rozhlasová teorie, z níž čerpám zejména v analytické části práce. Obě hlediska zde reflektuji v samostatných podkapitolách, abych následně přistoupil k samotnému předmětu práce.

Ibsenovská literatura

O Ibsenovi existují desítky, ba stovky odborných textů, dílčích studií i zmínek v odborných antologiích. Většina z knih ovšem reflektuje odlišné aspekty než ty, které jsou výzkumným jádrem této práce a nahlíží na Ibsena především z teatrologického nebo literárněvědného diskurzu.

Podstatným a velmi rozsáhlým pokusem o komplexní ibsenovskou monografii se stala kniha norského historika Iva de Figueireda *Henrik Ibsen. Člověk a maska*,¹ kterou do češtiny v roce 2015 přeložila brněnská teatroložka a nordistka Karolína Stehlíková.² Publikace vzbudila velký ohlas jak v zahraničí, tak u nás.³ Figueiredova monografie je pro mne cenným zdrojem základních bibliografických dat a současně také analytickým materiálem, jelikož Figueiredo detailně rozebírá každou Ibsenovu hru, sleduje její genezi a žánrové zařazení. Ibsenovu tvorbu traktuje lineárně podle chronologie autorova díla. Na každé drama nahlíží z více perspektiv, jedním z hledisek Figueiredových analýz je komparace hlavních postav jednotlivých her. Autor hojně cituje z dobových recenzí, přibližuje tak čtenářům, jak bylo Ibsenovo dílo přijato kritikou i běžnými čtenáři a diváky, a jak rezonovalo v tehdejší společnosti. Publikaci využiji převážně v analytické části práce věnované šesti rozhlasovým inscenacím Hany Kofránkové.

¹ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. Praha: Karolinum, 2015.

² Stehlíková publikaci opatřila doslovem, ve kterém se věnuje české recepci Ibsenova díla.

³ Například velmi kladně ji recenzovala dramaturgyně Národního divadla v Brně Barbara Gregorová v časopise *Theatralia*. Gregorová oceňuje především systematickosti textu a poukazuje například na orientační body publikace, což jsou místa, na kterých Ibsen tvořil.

V českém kontextu psal o Ibsenově tvorbě ještě za autorova života především literární a divadelní kritik František Xaver Šalda, který o Ibsenovi napsal například studii, jež byla posléze zařazena do jedné z jeho referenčních knih *Duše a dílo*.⁴ Inspirativní je obzvláště Šaldova analýza Ibsenova dramatického stylu, který označuje za „úsporný, stručný, lehký a ocelově chladný.“⁵ Podle Šaldy spočívá Ibsenova metoda především v akcentaci slova, dialogu: každé slovo u Ibsena zároveň vede děj, charakterizuje postavu, tvoří atmosféru i náladu hry a leckdy vyjadřuje i symbolickou či metaforickou narážku.⁶ Pochopení Ibsenova dramatického stylu tvoří prvotní předpoklad pro plnohodnotné nastudování v jakémkoli médiu. Pokud se jedná o adaptaci dramatického díla a režisér nezamýšlí dílo výrazným způsobem aktualizovat, spočívá režisérova role především ve svébytné interpretaci dramatika a autorského záměru.

Podobně systematicky, avšak v jiných souvislostech, především v kontextu literární vědy, hovoří o Ibsenových hrách nordista Radko Kejzlar,⁷ který byl vedoucím editorem několikasvazkového knižního souborného vydání⁸ Ibsenových her v nakladatelství Odeon (edice Knihovna klasiků). Toto knižní vydání obsahuje detailní Ibsenovy scénické poznámky, z nichž dle svých slov vycházela režisérka Hana Kofránková.⁹ Kejzlar všechny svazky opatřil fundovanými úvody a poznámkami, v nichž se věnuje genezi her, žánrovému zařazení, analyzuje klíčové tematické vrstvy her, konflikty a motivace postav apod. Kejzlar též poukazuje na česká divadelní uvedení a na významné překlady autorových dramát. Tyto poznatky využijí nejen při analýzách, ale také v kapitole o českých překladech Ibsenových her.

⁴ ŠALDA, X. František. *Boje o zítřek; Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.

⁵ Tamtéž, s. 414.

⁶ Tamtéž, s. 414-415.

⁷ Radko Kejzlar (1930-2012) byl český filolog, literární vědec, překladatel z dánštiny, norštiny a švédštiny.

⁸ IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1975., IBSEN, Henrik. *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958., IBSEN, Henrik. *Hry IV*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959., IBSEN, Henrik. *Hry V*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

⁹ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

Podobně jako Kejzlar připojila krátké poznámky ke spisům¹⁰ Henrika Ibsena také bohemistka a germanistka Helena Fröhlichová, manželka překladatele Františka Fröhliche. Informace, které uvádí, jsou více bibliografického charakteru a mnohé se shodují s těmi Kejzlarovými. Svazky jsou důležité především z translatického hlediska, protože obsahují Ibsenovy hry v překladu Františka Fröhliche,¹¹ ze kterých vycházela i Kofránková.

Ke stoletému výročí Ibsenovy smrti v roce 2006 vyšel sborník teatrologických a literárněvědných studií *Ipse ipsa Ibsen. Sborník ibsenovských studií*.¹² Publikaci k vydání připravila Karolína Stehlíková. Kniha obsahuje dvanáct statí předních českých nordistů, teatrologů i divadelních praktiků. Do sborníku přispěl například teatrolog Václav Cejpek, překladatel a nordista Jiří Munzar nebo překladatelka z norštiny Jarka Vrbová. Součástí publikace je kompletní soupis českých divadelních inscenací Ibsenových her v letech 1945-2005. Ze soupisu vidíme, že v tomto období vzniklo více než devadesát divadelních inscenací, které prokazují nebývalý zájem českých divadelních inscenátorů o Ibsenovo dílo.¹³ I když se ani jedna ze studií nevěnuje rozhlasu, inspirativní je studie teatroložky Lenky Jungmanové s názvem: *Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurz*.¹⁴ Jungmanová se zde zabývá dramatem *Domeček pro panenky*, často uváděným pod názvem *Nora* a poukazuje především na feministický kontext díla. Ačkoliv feministickou linii ve své práci sledovat nebudu, Stehlíkové text využiji v analýzách tematických a žánrových motivů Ibsenových her a také v analýze samotné postavy Nory.

Divadelní historik Oscar G. Brockett věnuje ve své rozsáhlé publikaci *Dějiny divadla*¹⁵ Ibsenovi pouze krátkou kapitolu. V porovnání s Figueiredem se jeho text

¹⁰ IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006., IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

¹¹ O Františku Fröhlichovi detailněji píše v kapitole o Ibsenových překladech, viz s. 19.

¹² STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipse ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií*. 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006.

¹³ Ve virtuální studovně Divadelního ústavu lze dohledat počet inscenací jednotlivých dramatiků od roku 1945 do současnosti. Inscenací podle Ibsenových her vzniklo **166**. Pro srovnání kvantifikuji i počet českých premiér jiných dramatiků: Samuel Beckett - 41, August Strindberg - 52, Oscar Wilde - 205, George B. Shaw 242, Nikolaj V. Gogol 264, Anton P. Čechov 359, Moliere 507 a William Shakespeare 1516.

¹⁴ STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipse ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií*. In: JUNGMANOVÁ, Lenka. *Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurz*. 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006, s. 74-93.

¹⁵ BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: NLN a Divadelní ústav, 1999.

pro výzkum této práce zdá jako nepřínosný. Brockett se ovšem na několika málo řádcích zabývá například dramaty *Domeček pro panenky* nebo *Přízraky*, které jsou v podobě rozhlasových inscenací předmětem analýzy předkládané práce. Brockettovy podněty tak poslouží maximálně jako jeden z orientačních pilířů, jak přistupovat k Ibsenovým předlohám.

Rozhlasová teorie

Z původní rozhlasové teorie opírám svůj výzkum především o dvě základní oborové publikace: knihu Jana Czecha *O rozhlasové hře: Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*¹⁶ (1987) a knihu Aleny Štěrbové *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. (1995).¹⁷ Ani jedna z knih sice nereflektuje inscenace, jimž se věnuje tato práce, jejich teoretické teze však zůstávají inspirativní i pro můj výzkum. Jan Czech sleduje ve své publikaci vývoj rozhlasové inscenace v druhé polovině dvacátého století, přičemž předkládá teoretický i terminologický aparát využitelný právě pro zkoumání fikční rozhlasové tvorby. Na konkrétních příkladech rozhlasových inscenací Czech analyzuje složky, ze kterých se rozhlasová inscenace skládá; zabývá se zvukovou kompozicí, rytmem, hereckou tvorbou, ale i dramaturgickými aspekty, především adaptační dramaturgií sedmdesátých a osmdesátých let.

Alena Štěrbová definuje rozhlasovou inscenaci jako záznam specifické kompozice, který auditivně, tzn. pouze pomocí zvukových prostředků, evokuje audiovizuální obraz.¹⁸ Štěrbová, podobně jako Czech, nahlíží na tuto uměleckou formu především z historiografického hlediska: na konkrétních rozhlasových inscenacích reflektuje teoretické problémy rozhlasové tvorby a formuluje základní principy rozhlasového média a jeho auditivní specifiky. Pro předmět mého výzkumu je zásadní Štěrbové kapitola o adaptaci divadelní hry v rozhlase (název kapitoly: *Divadelní hra v rozhlase*).¹⁹ Štěrbová vychází z historických natáčecích reálií: poukazuje, že rozhlas v začátcích svého slovesného (uměleckého) vysílání pouze reprodukoval divadelní inscenace, jeho produktivní funkce se konstituovala

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

¹⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

¹⁸ Tamtéž, s. 10.

¹⁹ Tamtéž, s. 68-76.

až v průběhu let pod vlivem technologického rozvoje, a především díky účasti špičkových uměleckých pracovníků. Reprodukce činoherního představení sice vedla k fixaci divadelního artefaktu, nevznikalo však originální radiofonní dílo. To může v souvislosti s úpravou divadelní hry vzniknout výhradně rozhlasovou **adaptací**. Štěrbová píše, že každý dramatický divadelní text předpokládá „*vizuálně akustickou konkretizaci*“, přičemž dodává, že „*pak zákonitě rozhlasová adaptace divadelní hry nese s sebou větší dramaturgické obtíže než rozhlasová dramaturgická epického díla.*“²⁰ Dramaturgické obtíže vycházejí zejména z nutnosti specifického auditivního řešení dialogů, transpozice jevištních scénických složek do auditivních vyjadřovacích prostředků.

Štěrbová nezůstává pouze u teoretických závěrů, ale zároveň popisuje, jak má tvůrce při úpravě divadelní hry pro rozhlas postupovat, jaké výrazové prostředky by měl eliminovat, či naopak akcentovat. Teze Aleny Štěrbové přejímám a ve své práci budu v konkrétních analýzách sledovat, jak režisérka Kofránková divadelní text konkretizuje pouze pomocí auditivních výrazových prostředků rozhlasové inscenace.

²⁰ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 71.

METODOLOGIE

Žánrová různorodost Ibsenových dramát, které Hana Kofránková v rozhlasu realizovala, předpokládá diferencovaný režijní a dramaturgický přístup k jednotlivým předlohám. Z rozhovorů s režisérkou vyplývá, že ani jedna z ibsenovských inscenací nevznikala na její žádost či apriorní inscenační objednávku, ale jako součást celkového dramaturgického plánu.²¹ K vlastní režijní intenci Hany Kofránkové odkazuje také skutečnost, že na každé z jednotlivých inscenací režisérka spolupracovala s jiným dramaturgem. Nejprve s Josefem Hlavničkou (*Paní z moře*), posléze s Jarmilou Konrádovou (*Nepřítel lidu*), dále s Janou Weberovou (*Heda Gablerová*), Jiřím Hubičkou (*Domeček pro panenky*), Martinem Velíškem (*Peer Gynt*) a nakonec s Klárou Novotnou (*Přízraky*). Kofránková říká, že dramaturg pro ni při úpravách Ibsenových dramát nehrál zásadní roli, jeho úkol byl více institucionální než tvůrčí, režijní koncepci vytvářela převážně sama.²² Je na místě podotknout, že Kofránková vystudovala divadelní dramaturgii. Režisérka dodává, že tvůrčí práce v rozhlasu pro ni představuje především práci na textu, považuje se za „režirujícího dramaturga.“²³ Nekontinuální linii ibsenovských inscenací tedy spojuje jméno Hany Kofránkové nejen jako režisérky, ale zároveň i jako dramaturgyně jednotlivých her. Ve světle řečených faktů lze říci, že rozhodující vliv na inscenační podobu adaptovaných předloh měly právě a výhradně režisérčiny vlastní dramaturgicko-režijní koncepce, tedy včetně dramaturgických škrťů a úprav textů.

Cílem této práce je jednotlivé inscenace Ibsenových her analyzovat a na základě analýz pojmenovat Kofránkové režijní metodu. V souvislosti s teorií rozhlasové adaptace divadelní hry se práce metodologicky opírá především o teze Aleny Štěřbové; terminologii pro vlastní analýzy přebírám z dílčích analýz Jana Czecha. Štěřbová uvádí, že rozhlasová adaptace je možná u takových divadelních her, jejichž textovou složku můžeme zcela osamostatnit.²⁴ V tomto smyslu se Ibsenova dramata jeví jako potenciálně ideální východiska zvukové realizace: Jejich

²¹ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

²² Tamtéž.

²³ *Divadlo Noc extra* [rozhlasový pořad]. ČRo, datum nedohledáno. 16:50.

²⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 71.

struktura je založena především na dialogu, komorním rámci jednotlivých dramatických situací, postupné psychologizaci a rozvíjení konfliktů postav. V případě analyzovaných her se z této základní charakteristiky vymyká pouze *Peer Gynt*, jehož děj provází četné časoprostorové změny, rozdílná je zde také dynamika a význam zvukové kulisy a hudby.

Možnosti scénické realizace ostatně předjímají zmiňované Ibsenovy detailní scénické poznámky. Dialog a důraz na jednání postav, tedy na hereckou akci, předurčují přirozeně také nastudování v jiných médiích, v tomto případě v rozhlase. Analýzu režie provádím vždy s ohledem na klíčové inscenační postupy; zvláště důležitou součástí režijní koncepce přitom tvoří právě metoda dramaturgicko-režijní úpravy a její konkrétní provedení v rámci dané inscenace. Cílem jednotlivých analýz je odhalit Kofránkové typické režijní postupy, reflektovat zvuková řešení původních divadelních her. Z hlediska metodologie kombinuji interpretační analýzu a dílčí komparace režijních postupů v různých inscenacích. Komparaci využiji zejména u těch scén a konkrétních pasáží, které identifikuji jako signifikantní pro danou inscenaci či pro prokázání konkrétního režijního záměru. Poznatky z dílčích analýz v závěru sumarizuji, vyhodnotím určující a opakované režijní postupy. K pojmenování režijní metody se tedy doberu prostřednictvím dílčích rozborů inscenací vybrané dramaturgické linie, nikoli zobecňováním postřehů z kompletní režisérčiny tvorby. Cílem této práce není uchopit Kofránkové režijní dílo v jeho celku, nýbrž na vybraném vzorku jedné konkrétní inscenační linie reflektovat režijní postupy, které Kofránkovou charakterizují a odkazují k její dlouhodobé tvůrčí metodě.

HANA KOFRÁNKOVÁ

Hana Kofránková se narodila 5. ledna roku 1949 v Praze na Žižkově. Vystudovala Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze (1968-1972), obor bohemistika a estetika. V roce 1972 zahájila studium dramaturgie na pražské DAMU, které dokončila v roce 1976. V prosinci téhož roku nastoupila do Československého rozhlasu na pozici asistentky režie.

Kofránková v rozhlase účinkovala už jako studentka základní školy. V roce 1962 získala první cenu za interpretaci povídky *Vajíčko*²⁵ Ludvíka Aškenazyho na festivalu uměleckého přednesu a divadla poezie Wolkrův Prostějov. Jelikož nebyla přijata do Dismanova rozhlasového dětského souboru, stala se roku 1962 členkou Ústředního pionýrského souboru v Grebovce, který vedla Jarmila Liebscherová.²⁶ Ve svých patnácti letech úspěšně absolvovala konkurz do rozhlasového seriálu *Písničky pro Petra a Lucii* (1966-1967), který se vysílal každý týden a v němž získala roli Lucie, jejím hereckým partnerem byl v roli Petra Michal Pavlat.²⁷ V letech 1965-1967 působila v Divadélku Rádio²⁸ pod vedením Miloše Fröhliche. V roce 1967 se přesunula do Amatérského studia Viola. Jednalo se o studentský soubor, působící pod patronací poetické vinárny Viola, v jeho vedení stála Anna Smetanová.²⁹ Od stejného roku se pravidelně účastní festivalu českého jazyka, řeči a literatury Šrámkova Sobotka, konajícího se každoročně od roku 1957, v roce 1990 se stala členkou jeho Přípravného výboru, vede semináře a dílny. V roce 1989 patřila k aktivním účastníkům sametové revoluce a zakladatelům Občanského fóra v Československém

²⁵ Povídka *Vajíčko* se stala východiskem pro rozhlasovou inscenaci *Bylo to na váš účet* (1964) režiséra Jiřího Horčíčky. V roce 1964 tato inscenace obdržela cenu na mezinárodním festivalu Prix Italia.

²⁶ Jarmila Liebscherová byla dcera spisovatele a divadelního ředitele Václava Štecha.

²⁷ Kofránková v budoucnu obsazovala Pavlatu do řady svých inscenací, např. *Setkání* (1991), *Nepřítel lidu* (1996), *Lásky hra osudná* (2008), *Spolek ryšavců* (2010), *Dva chlapi za město* (2011) a další.

²⁸ Divadlo poezie Ústředního kulturního domu dopravy a spojů (ÚKD DS, později ÚKDŽ) vystupovalo v malém sále a ve Smetanově síni ÚKD DS už koncem 50. let, začátkem 60. let v malém sále Radiopaláce na Vinohradské třídě. Hrál také pod názvem Divadélko Rádio nebo Divadélko ÚKD DS. Vedoucím, scénáristou a režisérem byl Miloš Fröhlich, uměleckým poradcem Vladimír Justl.

²⁹ Rusistka a mimo jiné dlouholetá externí dramaturgyně Československého rozhlasu. Dramatizovala například novelu N. V. Gogola *Taras Bulba* (režie Alena Adamcová, 1983) nebo Dostojevského *Zločin a trest* (režie Josef Melč, 1981). Zároveň je autorkou původních rozhlasových her: například *Černá dáma dává mat* (režie Jana Bezdíčková, 1982), *Cesta k sobě* (1985) a *Prozatímní čekárna* (1986, obě v režii Aleny Adamcové).

rozhlase. Jako externí pedagog působila od roku 1999 až do roku 2019 na DAMU, kde vyučovala umělecký přednes. Je členkou Sdružení pro rozhlasovou tvorbu.³⁰

Pod jménem Hana Kofránková můžeme v digitálním archivu Českého rozhlasu dohledat takřka čtyři tisíce záznamů, od rozlehlejších četeb, celovečerních inscenací po krátké pořady, poezie a literární pásma. Celkový počet bude časem dokonce ještě vyšší, jelikož ne všechny nahrávky doposud prošly digitalizací.³¹ Pro kontextuální vymezení klíčových tvůrčích linií Kofránkové režijního díla zde zmíním alespoň některé zásadní inscenace a pořady, které režisérka v rozhlase nastudovala.

Iniciační zkušenosti Kofránková čerpala ihned po nástupu do Československého rozhlasu. Mohla totiž sledovat režijní práci významných režijních kolegů, asistovat jim při natáčení a získávat tak umělecké impulsy pro vlastní tvorbu. Sama považuje za zásadní především spolupráci s režisérem a překladatelem Josefem Schwarzem Červinkou, kterého označuje za svého mentora.³² S ním v roce 2000 natočila dvanáct dílů autobiografického cyklu *Trpělivě obnošené tělo*, na jehož základě vyšla v roce 2003 v nakladatelství Torst pod stejným názvem také kniha Červinkových vzpomínek. Kofránková s Červinkou se v rozhlase navzájem obsazovali do vlastních pořadů, často společně interpretovali české i zahraniční texty, spolupracovali na řadě literárních pořadů (účinkovali společně např. v devítidílné četbě na pokračování s názvem *Biblické apokryfy*, 1999, režie Dimitrij Dudík). Kofránková obsadila Červinku například do dvanáctidílného rozhlasového seriálu *Exodus* (1997) podle románu Urise Leona nebo do rozhlasové četby pamětí Ingmara Bergmana *Dobrá vůle* (1993).

V počátcích své kariéry režírovala Kofránková především poezii a literární pořady: Jak sama podotýká, na režii rozhlasové hry si musela počkat.³³ Jejím prvním pořadem poezie byla v roce 1978 rozsáhlá báseň Jarmily Otradovicové, obsažena v literárně hudebním pořadu *Nám vichří rudé prapory*. V průběhu let natočila stovky pásem z veršů básníků českých i zahraničních, současných i minulých: např. básně Jiřího Ortena, Viktora Dyka, Jakuba Demla, Františka Hrubína, Sergeje Jesenina,

³⁰ Tato instituce původním názvem Svaz rozhlasových tvůrců byla založena v roce 1990, k transformaci a přejmenování na Sdružení pro rozhlasovou tvorbu došlo v roce 1994.

³¹ *Vizitka* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 18. 1. 2019 05:06. Dostupné z:

<https://vltava.rozhlas.cz/hana-kofrankova-neopajet-se-svym-hlasem-7729107>

³² Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

³³ PRAŽAN, Bronislav. *Hana Kofránková: Chtěla bych lidem umývat uši* [online]. 16. 6. 2003 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv03/2603/26titul.htm>.

Williamu Wordswortha atd. Ještě v minulém roce natočila Kofránková literární pásmo podle vzpomínek Alberta Pražáka *Vrchlickému nablízku* (2019), v interpretaci Františka Němce a Jaromíra Meduny.³⁴

Kofránková adaptovala řadu náročných děl světové i české poezie, ale také rozsáhlých prozaických předloh. Romány natáčela jak v rámci četby na pokračování, tak jako celovečerní i několikadílné inscenace. Například roce 2001 natočila Kofránková devítidílnou dramaturgickou adaptaci *Rozum a cit* podle románu Jane Austenové nebo desetidílnou dramaturgickou adaptaci románu *Něžná je noc* Francise Scotta Fitzgeralda (1997). K posluchačsky oblíbeným pořadům patřil cyklus povídek Arthura Conana Doylea o Sherlocku Holmesovi: *Druhá skvrna* (2009), *Modrá karbunkule* (2009), *Spolek ryšavců* (2010), *Pět pomerančových jader* (2010), *Ďáblovo kopyto* (2010); Kofránková zde navázala na rozhlasovou inscenační tradici případů Sherlocka Holmese, které už dříve natáčeli režiséři Jiří Horčička a Josef Červinka. Na literárních pořadech Kofránková vždy spolupracovala s řadou předních hereckých osobností, zejména pak s Josefem Somrem, Viktorem Preissem, Luděkem Munzarem, Františkem Němcem, Václavem Postráneckým, Jiřím Lábusem, Ivanem Trojanem, Martinem Stránským, Danou Černou, Taťjanou Medveckou, Barborou Hrzánovou nebo Andreou Elsnerovou.

Ze světové dramatiky realizovala řadu náročných textů jako například tři hry Williama Shakespeara: *Kupec benátský* (1998), *Timon Athénský* (2008) a *Coriolanus* (2012), ale i her, které se ani v divadlech příliš často neuvádějí: Goetheho *Hra pro milující* (1996), Strinbergova *Bouřka* (2002), Hugův *Ruy Blas* (2004). K profilovým výrazným inscenacím Hany Kofránkové řadíme také Sofoklova *Oidipa* (2003).

V rámci četby na pokračování patří k významným Kofránkové režii například desetidílná četba vybraných kapitol z autobiografie Alexandra Solženicyna *Trkalo se tele s dubem* (2002), *Chrám Matky Boží v Paříži* Victora Huga (2002, 14 dílů) nebo *Salambo* Gustava Flauberta (2009, 14 dílů). Kromě režie navíc Kofránková dlouhodobě vystupuje jako interpretko poezie i četby na pokračování, z desítek jejích čteb patří ke stěžejním zejména dvě četby děl Boženy Němcové *Babička* (2002, režie Aleš Vrzák) a *Divá Bára* (2008).³⁵

³⁴Jaroslav Vrchlický ve vzpomínkách Alberta Pražáka. Připravil Petr Adámek.

³⁵ Kofránková tuto četbu současně i režírovala.

Při své režisérské práci v rozhlasu Kofránková dlouhodobě nepracovala s jediným dramaturgem, jako například Jiří Horčíčka s Jaroslavou Strejčkovou nebo Josef Henke s Josefem Hlavničkou. Sama však vyzdvihuje například spolupráci s dramaturgem Janem Vedralem, s nímž natočila rozhlasové inscenace *Umění konverzace* (1985, Kristina Žantovská) nebo *Křišťálovou hrdličku* (1987, Jan Vedral). Spolupracovala s režisérem Petrem Adlerem³⁶ jako jeho asistentka a interpretk³⁷ - Zmiňme například desetidílnou četbu na pokračování *Kryštof Kolumbus – Don Quijote oceánu* (2007) podle románu Jacoba Wassermanna, nebo rozhlasové pásmo *Dlouhé Odysseovo putování* (2012).

V rámci původní rozhlasové tvorby je zásadní Kofránkové režijní spolupráce s dvěma předními rozhlasovými autory porevolučního období: Přemyslem Rutem³⁸ a Danielou Fischerovou. Kofránková nastudovala téměř dvě desítky her Fischerové, mezi nejznámější patří *Dívka se zázračnou pamětí* (1991), *Král omylů* (1991) nebo *Andělský smích* (1994), sama režisérka pak vyzdvihuje především inscenaci *Velká vteřina* (1992).

Kofránková byla velmi aktivní i mimo rozhlas. S překladatelem Liborem Dvořákem iniciovala v roce 1997 vznik pravidelných pátečních literárních večerů Bubeníčky, které jsou založeny na autorské improvizaci textů dosud neuvedených autorů a konají se dosud. Tohoto dobrovolného, nadšeneckého setkávání se díky Kofránkové dlouhodobě účastní také někteří přední herci jako Josef Somr či Taťjana Medvecká, dříve také Bořivoj Navrátil. Večery hudebně doprovází Přemysl Rut. Kofránková k Bubeníčkům dodává: „*Vzniká cosi mezi kabaretem a seminářem.*“³⁹

Kromě rozhlasové režie Kofránková příležitostně režiovala také v divadle a v televizi. Úplně první divadelní režii byla pro Kofránkovou hra Daniely

³⁶ O Adlerovi natočila Kofránková v roce 2012 pětidílný radiodokument s názvem *Vzpomínání a zapomínání Petra Adlera*.

³⁷ Jako interpretk³⁷ se Kofránková v režii Petra Adlera objevila v těchto dalších dílech: *Pekař Jan Marhoul* (1976), *Útěk* (1976), *Malířův labyrint světa* (1982), *Listy mému Teodorovi* (1993), *Krev na chodníku* (1994), *Sidonii Nádherné oddaně* (1996), *Koloniální výstava* (2002), *Homér a Schliemann aneb Setkání po třech tisíciletích* (2012), *Pověry a zvyklosti pohanské* (2012), *Píšeš básně?* (2014).

³⁸ V Kofránkové režii vznikly tyto inscenace Rutových her: *Babinský a Palacký neboli Báseň a pravda* (2000), *Dvojrole* (2001), *Profesor a slepice aneb Druhé mládí Kašpara Junga* (2005), *Dva konce profesora Jůzy* (2006) a *Konec dobrý, všechno špatně* (2008).

³⁹ PRAŽAN, Bronislav. *Hana Kofránková: Chtěla bych lidem umývat uši* [online]. 16. 6. 2003 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv03/2603/26titul.htm>.

Fischerové *Náhlé neštěstí* (1993), uvedená v pražské *Viole*⁴⁰ (titulní role ztvárnili Bořivoj Navrátil a Johana Tesařová). Nedlouho po uvedení ve *Viole* vznikla ve stejném obsazení také televizní adaptace hry (1995); Kofránková na televizní realizaci spolupracovala s kameramanem Kristiánem Hynkem.⁴¹ Ve *Viole* dále režírovala například psychologické drama Jeana-Claudea Carrièra *Normální okruh*⁴² (premiéra 2006) s Jiřím Lábusem a Viktorem Preissem nebo hudebně komponované večery romských pohádek a lidových vyprávění *Šunen Romale-Poslyšte Romové* (premiéra 2010) s Barborou Hrzánovou a Janou Bouškovou (reprizuje se dosud). Režírovala také na komorní scéně Lyry Pragensis⁴³ nebo v Horáckém divadle v Jihlavě: Sofoklův *Oidipus* (1999).

Jako herečka účinkovala na plátně například ve filmu *Všechno nebo nic* (1984, režie Štěpán Skalský), o rok později v televizní inscenaci *Mlčení Marie Zvoníkové* (režie Miroslava Valová). Malou roli ztvárnila také ve filmu *Člověk proti zkáze* (1989, režie Štěpán Skalský).

Hana Kofránková je držitelkou řady rozhlasových ocenění. Opakovaně získala cenu festivalu *Prix Bohemia Radio*: v roce 1992 za režii dokumentárního pásma *Krvavá noc v Jekatěrinburgu* (Osvald Machatka, 1991), v roce 1999 za režii komponovaného pořadu ze vzpomínek dětských obětí terezínského ghetta *Papírové děti Marie Valtrové*, v roce 2002 za režii Ibsenovy *Hedy Gablerové*, v roce 2004 za režii hry pro děti *Jak Kuba vyvrál na Papejše* (Viola Fischerová). Zvláštní uznání se Kofránkové dostalo za pořad *Nejkrásnější čínské příběhy* (2007, Věra Hrdličková). Byla taktéž uvedena do rozhlasové Síně slávy.

Z Českého rozhlasu odešla do důchodu na podzim roku 2014, příležitostně s ním ale spolupracuje nadále jako externistka. V roce 2019 pro rozhlas připravila a režírovala například desetidílnou četbu na pokračování *Brusle královny holandské* podle románu belgického autora Eugena Demoldera.

⁴⁰ Týdeník Rozhlas. *Hana Kofránková chtěla být dlaždičem nebo Mašlonkou*. 5. 8. - 11. 8. 1996, č. 32.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Této divadelní inscenaci předcházela inscenace rozhlasová, ve stejné dramaturgii i hereckém obsazení.

⁴³ Lyra Pragensis-sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění. Vznikla v roce 1967, vůdčí osobností a ředitelem byl recitátor Milan Friedl. Činnost Lyry Pragensis zaniká v roce 2009, ve stejném roce, kdy Friedl umírá.

PŘEKLADY IBSENOVÝCH HER

České překlady Ibsenových her vznikaly často záhy po vydání originálu. Řady zejména starších překladů dnes ovšem pro nová nastudování nebývá využito. Platí to například o překladech Elišky Peškové,⁴⁴ která v roce 1886 pořídila vůbec první český překlad Ibsenova *Nepřítele lidu*, o rok později také *Domečku pro panenky* (tehdy pod názvem *Vánoce*) a *Rosmersholma* (pod názvem *Bílí koně*). Peškové překlady uváděl ve svém divadle její manžel, divadelní režisér Pavel Švanda.

Národní divadlo uvedlo v roce 1889 *Domeček pro panenky* (režie František Kollár) v překladu spisovatele Jakuba Arbesa (1840-1914),⁴⁵ který patrně vycházel právě z překladu právě Elišky Peškové. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století působili jako překladatelé Ibsenových her ještě Hugo Kosterka (1867-1956) a Viktor Šuman (1882-1933).

Řadu Ibsenových her přeložil také divadelní režisér Jaroslav Kvapil,⁴⁶ konkrétně: *Paní z námoří* (1906), *Strašidla/Přízraky* (1909), *Hedu Gablerovou* (1911) a *Stavitele Solnesse* (1912). Všechny překlady vyšly knižně v nakladatelství Jana Otty v Praze. Kvapil ve svém překladu a režii všechny hry (vždy v premiéře) také uvedl v Národním divadle.

Dvě nejvýznamnější edice ibsenovských překladů, o kterých již byla řeč v jedné z předchozích kapitol této práce, však vyšly až o mnoho let později. První z nich tvoří čtyři svazky, vydané nakladatelstvím Odeon (edice Knihovna klasiků) v rozmezí let 1958-1975.⁴⁷ Všechny svazky dohromady obsahují šestnáct Ibsenových dramát, na jejichž překladech se podílelo šest překladatelů: Milada Krausová Lesná,

⁴⁴ Eliška Pešková-Švandová (1833-1895) byla česká divadelní herečka. V roce 1850 se provdala za divadelního režiséra Pavla Švandu. Působila například v Prozatímním divadle a Švandově divadelní společnosti. V jejím překladu byl v roce 1887 poprvé uveden Ibsenův *Rosmersholm* (*Bílí koně*) v Letním divadle na Smíchově (půl roku od vydání originálu).

⁴⁵ V roce 1891 Arbes přeložil také *Nepřítele lidu*.

⁴⁶ Jaroslav Kvapil (1868-1950) byl český divadelní režisér, dramatik, básník a překladatel. V letech 1911-1918 působil jako ředitel činohry Národního divadla, poté v letech 1921-1928 jako umělecký šéf a režisér vinohradského divadla.

⁴⁷ Konkrétní datace: *Hry III* (1958), *Hry IV* (1959), *Hry V* (1960) a *Hry II* (1975). Svazek *Hry V* obsahují kromě dramát *Eyolfek*, *John Gabriel Borkman* a *Když my mrtví procitneme* také některé Ibsenovy články, projevy a korespondenci.

Jan Rak, Břetislav Mencák, Božena Köllnová Ehrmannová,⁴⁸ Karel Kraus a Dagmar Chvojková Pallasová.⁴⁹ Svazky doplnil úvody a poznámkami nordista Radko Kejzlar.

Druhou zásadní edici připravil v roce 2006 Divadelní ústav v rámci stého výročí Ibsenova úmrtí. Dva publikované svazky obsahují dvanáct Ibsenových vrcholných děl a oproti předchozí edici se vyznačují jednodušší koncepcí: Až na drama *Peer Gynt*, které společně přeložili Josef Brukner a Josef Vohryzek, je autorem překladu všech ostatních her František Fröhlich.⁵⁰ Každou hru doplnila poznámkami germanistka Helena Fröhlichová. V závěru druhého svazku nalezneme odbornou studii norské ibsenoložky Vigdis Ystadové.⁵¹ Ystadová se zabývá kontextem doby, v níž Ibsen tvořil, zkoumá inspirační vlivy týkající se Ibsenovy poetiky – poukazuje na autory, které Ibsenova tvorba ovlivňovala, a na druhou stranu také na reálie, umělecké vlivy či osobnosti, které inspirovaly tvorbu samotného Ibsena. Autorka také detailně zkoumá některé z Ibsenových her, vymezuje jejich žánrové zařazení.

Ve Fröhlichových překladech, které zmiňované svazky zahrnují, bylo v českých divadlech podle databáze Divadelního ústavu uvedeno již čtyřicet ibsenovských inscenací. Fröhlichovy překlady směřují především k rytmizaci jazykové struktury, předurčují hereckou interpretaci redukcí básnické stylizace, skrze významový obsah replik naopak akcentují zejména psychologii postav. Na tyto devízy Fröhlichových překladů ostatně upozorňuje také Hana Kofránková, jejíž inscenace se opíraly právě a pouze o překlady Františka Fröhliche. Režisérka také zdůrazňuje význam osobních konzultací s překladatelem, při nichž s Fröhlichem

⁴⁸ Božena Köllnová byla zároveň odpovědnou redaktorkou těchto svazků.

⁴⁹ Překladatelka Dagmar Chvojková (1924* rodným jménem Pallasová) je dcerou nordisty Gustava Pallase (1882-1964).

⁵⁰ František Fröhlich (1934-2014) byl překladatel ze severovýchodních jazyků (dánštiny, norštiny a švédštiny). Vystudoval angličtinu a dánštinu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Posléze pracoval v Československém rozhlasu, odkud byl v roce 1969 propuštěn z politických důvodů. Poté působil krátce v Institutu překladatelství a tlumočnictví při Univerzitě 17. listopadu (vysoká škola existující v letech 1961-1974, poskytovala stipendia zahraničním studentům především ze zemí třetího světa). Fröhlich pracoval také v Činoherním klubu jako lektor a dramaturg. Od roku 1972 působil jako překladatel ve svobodném povolání, po roce 1989 pět let externě vyučoval na Filozofické fakultě UK. Kromě Ibsena překládal Fröhlich díla Hanse Christiana Andersena, Augusta Strindberga či Grahama Greena. Z Ibsenových dramát přeložil tato: *Heda Gablerová* (1981), *Stavitel Solness* (1982), *Přízraky* (1986), *Paní z moře* (1986), *Divoká kachna* (1992), *John Gabriel Borkman* (1993), *Domeček pro panenky* (1995), *Nepřítel lidu* (1997), *Když my mrtví procitneme* (2003), *Rosmersholm* (2004), *Eyolfek* (2005).

⁵¹ Vigdis Ystadová (1942-2019) byla norská literární historička. Od roku 1972 působila jako profesorka na univerzitě v Oslu.

analyzovala mimo jiné například kompozici postav, strukturu dialogů, potenciální zvukové řešení nebo samotnou interpretaci postav.

HENRIK IBSEN V ČESKOSLOVENSKÉM A ČESKÉM ROZHLESE

Zmínky o uvádění Ibsenových her v rozhlase nacházíme už na sklonku dvacátých let dvacátého století. Tehdy se ovšem jednalo o tzv. „činohry z ateliéru,“⁵² což byly divadelní inscenace, které se pouze poupravily pro rozhlasové vysílání. Nešlo tedy o rozhlasové **adaptace** divadelních her tak, jak je známe dnes. Posléze docházelo k uměleckým pokusům, kdy tvůrci kombinovali klasické divadelní hry s klasickou hudbou.⁵³ V těchto intencích byl uveden Ibsenův *Peer Gynt*⁵⁴ s hudbou Edvarda Griega.⁵⁵ V roce 1936 vznikla v rozhlase *Paní z moře* v režii a úpravě Jaroslava Kvapila.⁵⁶ Ve čtyřicátých letech natočili rozhlasové inscenace podle Ibsenovy předlohy dva významní režiséři: Přemysl Pražský⁵⁷ nastudoval *Nepřítele lidu* (1947)⁵⁸ a Josef Bezdíček,⁵⁹ který natočil dokonce tři inscenace: *Opory společnosti* (1942), *Paní z námoří* (1946)⁶⁰ a *Peer Gynt* (1948).⁶¹ O první kontinuálnější uvádění Ibsenových her v rozhlase se zasloužila brněnská redakce, jmenovitě režisér Vladimír Vozák,⁶² který nastudoval postupně *Nepřítele lidu* (1954),⁶³ *Opory společnosti* (1956), *Spolek mladých* (1960) a v roce 1966 *Divokou kachnu*.

⁵² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 25.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Štěrbová neuvádí konkrétní rok ani jméno režiséra, ani z jiných zdrojů se mi nepodařilo tyto informace dohledat.

⁵⁵ Norský hudební skladatel Edvard Hagerup Grieg (1843-1907) napsal v roce 1874 scénickou hudbu k dramatu *Peer Gynt*. Tu použila i Hana Kofránková ve své adaptaci *Peera Gynta* (2006).

⁵⁶ Z Kvapilovy inscenace se dochoval pouze krátký úvod.

⁵⁷ Přemysl Pražský (1893-1964) byl nejenom významný rozhlasový režisér, ale také filmový režisér v němž éře české kinematografie.

⁵⁸ Záznam se nedochoval.

⁵⁹ Josef Bezdíček (1900-1962) nejprve působil v brněnském rozhlase, v němž uvedl přibližně 150 rozhlasových her. Jeho ibsenovské inscenace však vznikaly už v pražském studiu.

⁶⁰ Záznamy obou inscenací se nedochovaly.

⁶¹ V roce 1948 se však jednalo o dvoudílnou inscenaci. O pět let později (1953) Bezdíček natočil další verzi, z níž se ale vytratila část záznamu. Prostor po zmizelé části nechal Bezdíček vyplnit nově napsanou vypravěčskou pasáží. Tato zkrácená verze se vysílala od roku 1958, v roce 2018 ji vydala Audiotéka.

⁶² Režisér Vladimír Vozák (1911-1998) působil v Brněnském rozhlase od roku 1946 nejprve jako externista, od roku 1951-1972 v něm postupně zastával post šéfrežiséra a vedoucího literárně-dramatické redakce.

⁶³ Záznam se nedochoval.

V každé inscenaci vycházel Vozák z jiného překladu.⁶⁴ Kromě inscenace *Nepřítel lidu*, která se nedochovala, můžeme u ostatních tří sledovat podobné režijní tendence, jako v případě inscenací Hany Kofránkové. Vozák klade důraz především na dialogy a hereckou akci. Zvuková kulisa je spíše realistická, hudební složka plní především předělovou funkci. Neobjevují se žádné hudební motivy, či zvuky, které by fungovaly jako výrazný sémantický činitel. Ani v jedné inscenaci Vozák nepoužívá vypravěče. Společným znakem inscenací jsou davové scény, které zvukově označují exteriéry – např. společenský salon, občanské shromáždění apod.

Ibsenův tzv. dramatický epilog⁶⁵ *Když my mrtví procitneme*⁶⁶ adaptoval pro brněnský rozhlas v roce 2005 režisér Jan Antonín Pitínský.⁶⁷ Jedná se tedy o inscenaci, jež vznikla „uvnitř“ ibsenovské linie Hany Kofránkové. Oproti Vozákovi a Kofránkové se Pitínský svým režijním rukopisem odklání od slova jako primární stavební jednotky inscenace a v dominantní zvukové pozici akcentuje především zvukovou kulisu. Vrstevnatá zvuková kulisa, využívající metafory a smutečních náboženských aluzí, vytváří dojem téměř liturgického obřadu. Pitínského inscenace je poslední ibsenovskou rozhlasovou adaptací mimo sledovanou tvůrčí linii režisérky Hany Kofránkové.⁶⁸

⁶⁴ Překlady: *Nepřítel lidu*-František Kožík, *Opory společnosti*-Jaroslav Kvapil, *Spolek mladých*-Božena Köllnová-Ehrmannová, *Divoká kachna*-Břetislav Mencák.

⁶⁵ Ibsen nezamýšlel tuto hru jako svou úplně poslední, označením „epilog“ bylo myšleno završení jedné z tvůrčích etap a zároveň zahájení nové.

⁶⁶ Pitínský vycházel, stejně jako Kofránková, z překladu Františka Fröhliche.

⁶⁷ Jan Antonín Pitínský, vlastním jménem Zdeněk Petrželka (*1955) je český divadelní režisér. Za svou práci několikrát obdržel cenu Alfréda Radoka. Jako rozhlasový režisér intenzivně působí od roku 1998.

⁶⁸ Ve slovenském rozhlase byly natočeny tyto Ibsenovy hry: *Heda Gablerová* (1957, režie: Viera Weidlerová), *Pani z primoria* (1967, režie Martin Hruška), *Peer Gynt* (1970) a *Staviteľ Solness* (1996, režie Vlado Rusko st.), *Rosmersholm* (1987, režie Ladislav Hyža), *Prízraky* (1991, režie Oľga Janíková) a *Strašidlá* (2007, režie Štefan Korenčí).

ANALÝZY INSCENACÍ

Rozhlasové adaptace Ibsenových dramát, které budou na následujících stránkách podrobeny analýzám, řadím chronologicky podle roku jejich vzniku; jako první tedy analyzuji rozhlasovou inscenaci *Paní z moře* (1988), jako poslední *Přízraky* (2012). V úvodních odstavcích všech analýz vždy nejprve charakterizuji a žánrově zařadím Ibsenovy předlohy, poté přejdu k samotným analýzám.

Paní z moře (1988)

Drama o pěti dějstvích s názvem *Paní z moře* napsal Ibsen v roce 1888 v Mnichově. Jedná se o předposlední dílo, které napsal za hranicemi Norska. V kontextu Ibsenovy tvorby toto drama vyčnívá, jelikož na rozdíl od většiny jeho ostatních her je završeno kladnou katarzí. Figueiredo konstatuje, že Ibsen chtěl čtenáře šokovat hrou, která ale není šokující: „*Žádná sebevražda, žádné prásknutí dveřmi. Dokonce ani náznak incestu.*“⁶⁹ Tyto motivy známe z dalších Ibsenových dramát, *Paní z moře* však oproti jiným Ibsenovým hrám ustupuje od explicitní společenské kritiky a nevzbudila tak kontroverzní reakce odborné i laické veřejnosti, jako další autorovy hry.

V pořadí druhý český překlad Ibsenovy hry publikoval významný český divadelní režisér, dramatik a básník Jaroslav Kvapil v roce 1906. V jeho překladu zní titul hry *Paní z námoří*. Kvapil v předmluvě k prvním vydání svého překladu uvádí: *Paní z moře* by nevzbudila tolik pozornosti, nebýt Ibsenových her předcházejících, tzn. *Domečku pro panenky*, *Přízraků*, *Nepřítele lidu*, *Divoké kachny* a *Rosmersholmu*, jež „zazněly jako zvony na poplach, které burcovaly všechno mravní svědomí své doby, které se staly nejtypičtější jejím výrazem.“⁷⁰ To ovšem neznamená, že by *Paní z moře* znamenala naprosté vybočení v Ibsenově tvorbě.

Ibsen v *Paní z moře* upouští od explicitní kritiky politiky, najdeme zde však, stejně jako v případě *Domečku pro panenky*, kritiku instituce manželství a ideálu lásky. Drama provázejí mystické motivy, Ibsen v něm mísí realismus se symbolismem, který se opakovaně vyskytoval v jeho předchozích dílech *Rosmersholm* a *Divoká kachna*. *Paní z moře* zpracovává téma oběti a svobody, které symbolizuje právě živel nekonečného, lákavého, ale zároveň děsivého moře.

Hana Kofránková natočila *Paní z moře* v roce 1988 v dramaturgii Josefa Hlavničky. Jednalo se o její první ibsenovskou režii a také první inscenaci některé z Ibsenových her po dvaadvaceti letech.⁷¹ Hudbu zkomponoval Milan Svoboda, do hlavní role Kofránková obsadila Janu Hlaváčovou (Ellida), dále pak Petra Haničince (Wangel), Hanu Maciuchovou (Boleta), Veroniku Žilkovou (Hilda), Jiřího Ornesta (Ballested), Vlastimila Fišara (Arnholm) a Františka Němce (Neznámý).

⁶⁹ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 502.

⁷⁰ KVAPIL, Jaroslav. *Henrik Ibsen: Paní z námoří*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství J. Otto. 1906.

⁷¹ Poslední Ibsenova hra, adaptovaná pro Český rozhlas, byla *Divoká kachna* (1966) v režii Vladimíra Vozáka.

Drama tvoří dvě paralelně probíhající dějové linky. Ta primární pojednává o Ellidě, o Paní z moře, která se provdala za doktora Wangela, vdovce se dvěma dcerami. Dítě, které se jim narodilo, záhy zemřelo a Ellida už není schopna s Wangelem manželsky žít. Následně se objevuje postava neznámého námořníka, se kterým byla Ellida zasnoubena před tím, než si vzala Wangela, a který má nad ní stále určitou moc. Ellida mezi nimi musí volit, ale musí tak učinit ve svobodě, bez ohledu na manžela. Wangel ji tedy propouští z jejich svazku, o kterém oba uznali, že začal jako obchod.⁷² Wangel nabídkou svobody prokazuje Ellidě lásku a velkorysost, což ji nakonec přesvědčí, aby se do svazku navrátila. Druhá dějová linka je spojena s Wangelovou dcerou Boletou, která aby mohla opustit domov a poznat svět, musí se provdat za jejího bývalého učitele Arnholma, obětovat se stejně, jako kdysi Ellida. Tematické linie hry jsou komponovány v symbolických a metaforických detailech, které zároveň poukazují na dlouhodobou Ibsenovu autorskou poetiku. Symbolický či metaforický charakter zde mají například postava Neznámého nebo rybník vedle domu Wangelových, jenž je metaforou k Ellidě: kapři jsou v rybníce uvěznění stejně jako Ellida v malém městečku blízko fjordu, společným znakem je zde touha po svobodě, jakkoli svoboda představuje nebezpečně nespoutané, obrovské moře.

Právě způsob auditivního vyjádření metaforických a symbolických motivů předlohy se stal základním východiskem režijní koncepce Hany Kofránkové. Zvukovou kompozici buduje režisérka především prostřednictvím herecké akce, na jejímž pozadí slyšíme náznakovou zvukovou kulisu: první i poslední záběr tvoří realistický zvuk šumějícího moře, jehož vlny omývají skalnaté pobřeží fjordu. Podle Františka Kožíka spočívá funkce zvukové kulisy zejména v ilustraci prostředí a přispívá k obrazotvornosti posluchače. Kožík však zdůrazňuje, že zvuková ilustrace prostoru nesmí být použita „v banálním naturalistickém smyslu, nýbrž netělesně. Jako samoznaku pro místo, čas či prostředí, jako symbolu, ne jako hluku.“⁷³ Zvuk moře v této inscenaci splňuje vše, co Kožík uvádí. Jedná se o zvukový symbol a zároveň označení pro prostředí, tzn. že postavy se nacházejí v blízkosti moře, poznáme, když dialogy probíhají venku, nikoli uvnitř domu. Objevují se i další zvuky, jako například houkání lodí připlouvající do fjordu nebo zpěv ptáků. Realističnost či naturalističnost zvukové kulisy zde přispívá k plasticitě inscenace.

⁷² FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 507.

⁷³ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský kompas, 1940, s. 90.

Funkce prostorové zvukové kulisy navíc spočívá také v emocionální rovině: posluchač se lépe identifikuje s Ellidinými emocemi – její pocity vnímáme právě prostřednictvím symbolického vztahu k nekonečnému moři.

Zvukovou kulisu doplňuje také hudba, která je spjata pouze s jednou postavou, a to s Neznámým. Když se Neznámý objevuje na „scéně,“ doprovází ho jednoduchý hudební motiv, složený z mollových až disharmonických tónů, které jsou podbarveny smyčci. Význam tkví opět v označení tajemné atmosféry. Velmi podstatné v této inscenaci je skutečnost, že se stejný hudební motiv (krom smyčců) vyskytuje také v předělech mezi dějstvími.

Tím se nyní dostáváme k zásadnímu režijnímu zásahu, který Kofránková učinila. Inscenace *Paní z moře*, totiž jako jediná ze zkoumané ibsenovské linie, obsahuje vypravěče. Za použití Ibsenových poznámek Kofránková vypravěče sama⁷⁴ napsala a postavu obsadila Františkem Němcem, jenž zároveň ztvárnil postavu Neznámého. Zvuky moře a subtilní mollové tóny tak ohraničují nejenom výstupy Neznámého, rovněž ale také všechny krátké sekvence mezi dějstvími, ve kterých se vypravěč vyskytuje. Kofránková dle vlastních slov postavu vypravěče vytvořila především proto, aby prostřednictvím tohoto epického, ryze rozhlasového zvukového prostředku, dosáhla prostorového označení Ellidiných partů a vymezila tak její prostor na auditivní scéně.⁷⁵ Ellida se totiž ocitla v rodině, v níž nemá pevné postavení. Není matkou Wangelových dcer, ale pouze její náhradou, navíc dcerami nepřijatou. Postava vypravěče výrazně ovlivňuje atmosféru inscenace. Do každého dějství totiž vstupujeme v sugestivním nádechu, vypravěčův part podbarven mollovými tóny společně s Němcovým naprosto klidným hereckým provedením, působí tajuplně. V momentu, kdy se na scéně objeví Neznámý, obě tyto postavy se jakoby prolnou do sebe. Kofránkové záměr obsadit postavu vypravěče Františkem Němcem stejně jako Neznámého vede ke zvýraznění onoho magického pouta mezi Ellidou a Neznámým, jelikož vypravěč celou inscenaci „zaštiťuje,“ pomyslně stojí nad příběhem, je vyňat z fikčního světa.

Tajemná atmosféra inscenace, vytvořená metaforickou zvukovou kulisou, by však nemohla posluchače vtáhnout do děje, kdyby nekorespondovala s hereckými výkony. Jana Hlaváčová v roli Ellidy musela do svého projevu vměstnat pocity

⁷⁴ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

⁷⁵ Tamtéž.

nervozity, strachu a vnitřního neklidu. Díky důsledné práci s dechem a temporytmem Hlaváčová vytvořila postavu ženy, kterou dostihla minulost a která se ocitá na pomezí, ve kterém musí svobodně zvažovat vlastní budoucnost, aby konečně získala vytouženou volnost. Ellidin charakter je do značné míry ambivalentní: Je více manželkou Wangela, nebo přetrvává její vztah s Neznámým? Tuto rozpolcenost postavy Hlaváčová herecky akcentuje v rozmanitých expresivních polohách; díky hereččině výrazovému ztvárnění Ellida neustále osciluje mezi svobodou a spoutaností, mořem a souší.

Rozhlasová inscenace *Paní z moře* naznačuje, jak Kofránková režijně přistupuje k realizovaným scénářům. Jemnými nuancemi, ať už pomocí zvuku či hudby, podporuje hereckou akci. Signifikantní je však právě text, ze kterého vychází. V osobním rozhovoru Kofránková zmínila, že režijní koncepci *Paní z moře* konzultovala s překladatelem Františkem Fröhlichem, ale i s psychiatrem Kamilem Kalinou, se kterým se snažila více proniknout do psychického stavu Ellidy. Kofránková s odbornou pomocí usilovala o rozkrytí psychologie postav, odhalení vrstevnatých tematických rovin předlohy. Její dramaturgický zásah v podobě přidání vypravěče není pouze prostředkem pro vymezení prostoru a času, jak tomu u vypravěče často bývá, ale vypovídá o důsledné dramaturgicko-režijní koncepci.

Nepřítel lidu (1996)

Ibsen zahájil práci na tomto dramatu už v roce 1880, dokončil jej však až v roce 1882. Motiv pravděpodobně objevil v Čechách,⁷⁶ konkrétně v lázních v Teplicích.⁷⁷ Radko Kejzlar spatřuje v *Nepříteli lidu* především kritiku společnosti, reprezentované drobnými měšťany: „*Kritika, kterou Ibsen tímto dramatem vyřkl, byla jednou z nejostřejších.*“⁷⁸ Společně s *Oporami společnosti*, *Domečkem pro panenky* a s *Přízraky* spadá *Nepřítel lidu* do období tzv. společenských (společenskopolitických) dramát, které Kejzlar vymezuje jako jedno z nejdůležitějších období v celé Ibsenově tvorbě.

Drama se skládá z pěti dějství a jeho ústřední téma tvoří boj jedince proti společnosti, idea o síle jednotlivce jdoucího proti proudu veřejného mínění. Doktor Stockmann, hlavní postava dramatu, učinil objev, když zjistil, že lázeňská voda, která má mít léčivé účinky, je naopak pro pacienty toxická. Zprvu za ním stojí dokonce i místní noviny, když chce pravdu odhalit veřejnosti, avšak na popud jeho bratra Petra, místního starosty, se situace obrací a Stockmann se ocitá úplně sám, je doslova vyloučen ze společnosti. „*Nejnebezpečnějším nepřítelem pravdy a svobody mezi námi je drtivá většina,*“⁷⁹ zní jedna z jeho replik. „*Ten nejsilnější člověk na světě je ten, co stojí nevíce sám.*“⁸⁰ Stockmann tak stojí sám jako čistokrevný aristokratický individualista⁸¹ proti celému městu. Avšak morálně nezlomen, nechce město opustit, nýbrž chce společnost vychovat.⁸²

Podobnost postavy Stockmanna s jeho autorem je zřetelná, už samotný název *Nepřítel lidu* představuje symbolickou narážkou na Ibsenovo vlastní společenské

⁷⁶ IBSEN, Henrik. *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 13.

⁷⁷ Předobrazem doktora Stockmanna byl pravděpodobně otec básníka Alfreda Meissnera – lékař teplických lázní Eduard Meissner, jehož osud byl stejný, jako ten Stockmannův. V Teplicích se rozšířila cholera, na kterou Meissner upozornil, což mělo za následek nevýdělečnou lázeňskou sezónu. Vina se tak připisovala právě Meissnerovi. Zdroj: STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Norský klasik na cestách* [online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/5330414/Norsk%C3%BD_klasik_na_cest%C3%A1ch_Evropsk%C3%A1_1_zastaven%C3%AD_Henrika_Ibsena_A_Norwegian_Classic_on_the_Road_European_Stays_of_Henrik_Ibsen

⁷⁸ IBSEN, Henrik. *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. Str. 14.

⁷⁹ IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 347.

⁸⁰ Tamtéž, s. 368.

⁸¹ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 428.

⁸² Podobnost vidíme i ve hře *Domeček pro panenky*, kdy chce Torvald Helmer „vychovat“ svou ženu Noru, která se v jeho očích dopustila příšerného činu.

postavení: po šokujících *Přízracích* byl označen za nepřítele národa.⁸³ Symbolika se ukrývá také v toxické vodě, skrze niž Ibsen míří kritiku ke zkažené společnosti, která odmítá pravdu a slepě následuje své vůdce. *Nepřítel lidu* patří bezpochyby mezi nadčasová dramata světové literatury, jeho aktuálnost potvrzuje řada nových činoherních nastudování, ale také zřetelné tematické přesahy, které zůstávají platné a svým poselstvím apelativní dodnes (např. politická manipulace mas, dehonestující kampaň proti hlavní postavě apod).

„*Ibsen Nepřítele lidu nenapsal včera, ale dnes*,“⁸⁴ konstatuje Kofránková, která toto drama nastudovala v roce 1996 v dramaturgii Jarmily Konrádové. Hlavního protagonistu, lázeňského doktora Tomáše Stockmanna, ztvárnil Viktor Preiss, roli jeho bratra, starosty Petra Stockmanna, vytvořil František Němec (se kterým Kofránková spolupracovala už při předchozí ibsenovské inscenaci *Paní z moře*). V dalších rolích účinkovali Dana Syslová (Kateřina Stockmannová), Lucie Trmíková (Petra, Stockmannova dcera), Jiří Holý (Morten Kiil), Michal Pavlata (Hovstad), Ivan Trojan (Billing) a další.

V předchozí analýze jsem poukazyval na způsob zvukového řešení tajemné atmosféry v inscenaci *Paní z moře*. Režisérka Kofránková zde zvukovou a hudební složkou podpořila expresivní hereckou akci, inscenace tak střídá melancholické a dramatické polohy. U *Nepřítele lidu* je tomu ovšem jinak. Hudba v inscenaci nemá zásadní sémantickou funkci, slouží pouze jako předěl mezi dějstvími, režisérka ji využívá především jako stříhový prostředek. Teoretik Stanislav Perkner takovéto použití hudby označuje pojmem „akustická interpunkce.“⁸⁵ Ostatní zvuky jako například cinkání sklenic, zavírání dveří nebo rozbíjení oken kameny, které na dům doktora Stockmanna v závěru čtvrtého dějství hází rozlícený dav, rozvíjejí zvukovou plasticitu a přispívají k představivosti posluchače. Zvukové detaily (tiskařský stroj, davové scény na schůzích) mají zejména ilustrativní a deskriptivní funkci, režisérka jejich zapojováním vyjadřuje hrací prostor, interiér či exteriér apod.

V *Nepříteli lidu* nejsou hudba a zvuky režijně komponovány s prioritním účinkem na emocionální ladění hry, nýbrž pro realistický obraz prostoru. Klíčový

⁸³ IBSEN, Henrik. *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 467.

⁸⁴ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

⁸⁵ PERKNER, Stanislav. *HYVNAR, Jan. Řeč dramatu. I. Divadlo a rozhlas*. Praha: Horizont, 1987, s. 271.

důraz Kofránková klade na herectví. *Nepřítel lidu* obsahuje množství zvrátů, vypjatých situací a vysoce expresivních projevů postav. Vše je navíc umocněno skutečností, že proti sobě stojí dva muži váženého postavení, kteří jsou zároveň bratry. Herci Viktor Preiss a František Němec profilovali typologicky opačné postavy do srovnatelně výrazného hereckého provedení, jakkoli každý herec ve vlastní interpretaci využívá odlišných výrazových prostředků. Interpretační střetávání dvou ústředních postav patří ke kompozičně klíčovým aspektům inscenace: herci expresivitou výrazu budují vyhrocenou až hysterickou atmosféru, stupňují základní konflikt hry.

Ve značně expresivních scénách přitom neslyšíme ani náznak patosu. Oba herci dokáží plynule přejít z šepotu ke křiku, mnohokrát a ve velmi rychlém tempu střídají hlasovou intenzitu. „*V hlasech se musí koncentrovat to, čemu by jinak napomáhala gesta, vnější optická situace, mimika apod. Proto jsou herecké hlasy přexponovány, ale právě v této expresi se jejich výraz stává autonomní.*“⁸⁶ Přexponováním hlasů je inscenace doslova nabita. Například v prvním dějství, když se Petr rozčílí na svého bratra, dosahuje Němcova hlasová poloha nepřirozené fistule, intonačního tónu, který označuje naprostou ztrátu starostovy sebekontroly.⁸⁷ Dalším příkladem může být scéna, v níž doktor Stockmann vyhodí ze svého domu dva novináře.⁸⁸ Viktor Preiss zde stupňuje doktorův hněv postupným zvyšováním expresivity, gradací hlasové intenzity do běsnícího křiku: „*Kde mám tu hůl, kde mám ksakru tu hůl.*“ Herec v divadle nebo ve filmu by hůl mohl použít, aby tak scénu ještě umocnil konkrétním zapojením rekvizity, avšak rozhlasový interpret si musí vystačit pouze s hlasem. Preiss proto svůj hlas přexponuje do takové míry, aby žádné vizualizace nebylo potřeba, posluchač je výbuchem Stockmannova hněvu přesto pohlcen.

Herectví tvoří v inscenaci *Nepřítel lidu* natolik autonomní a plastickou složku, že nepotřebuje být dotvářeno dalšími zvukovými či hudebními prostředky, které by podporovaly imaginaci posluchačů. Režijní koncepce Hany Kofránkové tedy spočívala zejména v organizaci herecké akce, obsazení výrazově diferencovaných interpretů, jejichž hlasový výraz je primárním nositelem sémantiky textu. Dějové

⁸⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 142.

⁸⁷ *Nepřítel lidu* [pracovní scénář]. I. jednání, s. 9; stopáž v rozhlasové inscenaci: 9:20-9:32.

⁸⁸ *Nepřítel lidu* [pracovní scénář]. V. jednání, s. 89; stopáž v rozhlasové inscenaci: 110:50-111:00.

a tematické motivy předlohy režiséra akcentuje výhradně prostřednictvím jednání postav, na rozdíl od *Paní z moře* neidentifikujeme v *Nepříteli lidu* zapojování zvukových symbolů, metaforického užívání zvukových či hudebních detailů. Dialogický princip Ibsenovy hry tak v rozhlasovém nastudování získává adekvátní inscenační výraz.

Heda Gablerová (2000)

*Heda Gablerová*⁸⁹ (1890) byla posledním dílem, jež Ibsen napsal v zahraničí, odkud se v létě roku 1891 natrvalo vrátil zpět do rodného Norska. Zatímco předchozí dramata *Paní z moře* nebo *Rosmersholm* řadíme do období Ibsenova symbolismu, *Heda Gablerová* z této poetiky zřetelně vybočuje. Kejzlar uvádí, že dobová kritika ze setrvačnosti hledala symbolismus, když ho ale nenalezla, vystačila si s psychologii, na realistické rysy však zapoměla.⁹⁰ *Heda Gablerová* patří mezi Ibsenova vrcholná dramata realistická a psychologická, důležitou součástí žánru je zde opět britká kritika společenské přetvářky. Ve své době se hra setkala s velmi nepříznivým přijetím a nepochopením. Někteří kritici označovali hlavní hrdinku za „zřůdu v ženské podobě“,⁹¹ jiní za „odporný výplod fantazie.“⁹²

Překladatel František Fröhlich ovšem nepoužívá tak pejorativní označení. Hedu Gablerovou popisuje jako frustrovanou, nešťastnou ženu, která se ze zoufalství mstí celému světu, ničí vše okolo sebe, a nakonec i sebe samu. To však neznamená, že bychom ji měli litovat, ale pochopit.⁹³ Figueiredo konstatuje, že Ibsen „*nikdy nenapsal tak kompaktní a tak úsporné drama jako Heddu Gablerovou, neboť toto dílo sestávalo pouze z krátkých replik nabitých významem.*“⁹⁴ Podle Radko Kejzara řekl Ibsen ve čtyřech dějstvích tolik, na co by ostatní potřebovali alespoň sto stran.⁹⁵ Krátké repliky, které se střídají v rychlém tempu, měly za důsledek, že diváci často nedokázali *Hedu Gablerovou* vstřebat a z divadel tak odcházeli bez porozumění.

Ústředním motivem hry je osud ženy, znuděné a znechucené svým manželstvím i celým životem. Heda Gablerová chtěla žít s noblesou, toužila po kráse a vznešenosti, jenže se vdala pod svou úroveň.⁹⁶ Ibsen sám vysvětlil, že je třeba Hedu chápat spíše jako dceru svého otce generála Gablera,⁹⁷ než jako manželku svého muže. Generál Gabler totiž ztělesňuje aristokratický svět, po kterém Heda tolik

⁸⁹ *Heda Gablerová* je název dramatu a zároveň jméno hlavní postavy. U Ibsena je tomu stejně tak u *Peera Gynta* nebo *Branda*.

⁹⁰ IBSEN, Henrik. *Hry IV*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 13.

⁹¹ IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav. 2006, s. 213.

⁹² FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 518.

⁹³ *Listování Ibsenem: Heda Gablerová*. [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 8. 12. 2012, 7. díl.

⁹⁴ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 519.

⁹⁵ IBSEN, Henrik. *Hry IV*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 13.

⁹⁶ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 517.

⁹⁷ O Hedině matce nenajdeme v dramatu jedinou zmínku.

prahne.⁹⁸ Její manžel Jørgen Tesman, naivní a dobrácký akademik počítá do budoucna s tím, že bude jmenován profesorem. Vše se mění, když se dozvídá, že se o tento post uchází Eilert Lövborg, Hedin bývalý nápadník, Tesmanův přítel z vysoké školy, a také jeho nynější konkurent. Heda nedokáže udělat razantní krok a změnit svůj neuspokojivý život, a tak chce alespoň hýbat s osudy druhých. Její obětí se stává právě Lövborg. Díky Hedě se abstinující Lövborg zúčastní pánského večírku, kde se opije a vytratí rukopis své nové knihy, kterou napsal s pomocí They Elvstedové. Rukopis se poté dostává do rukou Hedy, která jej spálí. Posléze dá zdrcenému Lövborgovi jednu ze svých pistolí, kterou dostala od otce, aby se mohl zastřelit. Má skonat tragicky a naplnit tak Hedinu touhu po velikosti a kráse. Místo toho však Lövborg umírá v jednom z místních nevěstinců, když je střelen do podbřišku. Momentu využije rodinný přítel doktor Brack, jenž začne Hedu vydírat. Poznal totiž pistoli, již byl Lövborg zastřelen a chce, aby se Heda stala jeho milenkou. Tesman a Elvstedová společně chtějí podle zápisků znovu sepsat Lövborgovu knihu. Heda se najednou cítí nesvobodná, nepotřebná, beze smyslu dále žít. Pistolí generála Gablera se zastřelí do spánku. „*Nezemře v kráse, to představa krásy zahyne s ní.*“⁹⁹

Hana Kofránková inscenaci nastudovala v překladu Františka Fröhliche a dramaturgii Jany Weberové v roce 2000, tedy čtyři roky po *Nepříteli lidu*. Kofránková o inscenaci mluví jako o své oblíbené, vždycky si přála ji natočit.¹⁰⁰ Do hlavní role režisérka obsadila Vilmu Cibulkovou, Hedina manžela Jørgena Tesmana ztvárnil Lukáš Hlavica. Ve vedlejších rolích účinkují Milena Dvorská (tetička Juliana), Viktor Preiss (doktor Brack), Ivan Trojan (Eilert Lövborg) a Dana Černá (Thea Elvstedová). Herectví Viktora Preisse jsme sledovali už v předchozí analýze *Nepřítele lidu*, v němž Preiss ztvárnil hlavní postavu. Zde se však Kofránková rozhodla obsadit herce do jedné z postav vedlejších. Podobně je tomu také u Ivana Trojana, také pro něj byla role v *Hedě Gablerové* už druhou rolí v ibsenovských inscenacích Hany Kofránkové. Přičteme-li k Preissovi s Trojanem ještě Františka Němce, vidíme, že na ploše tří inscenací se dohromady opakují už tři herci.

⁹⁸ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 521.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

Drama se oproti *Nepříteli lidu* a *Paní z moře* vyznačuje tím, že se odehrává po celou dobu na jediném místě, a to v domě u Tesmanů. Nenacházíme se poblíž moře (*Paní z moře*), na městských schůzích nebo v tiskárně místních novin (*Nepřítel lidu*). Dlouhé expresivní monology doktora Stockmanna či monologické introspekce Ellidy nahrazují v *Hedě Gablerové* krátké, svižné repliky a dialogy. Kofránková v inscenaci zvolila velice úspornou zvukovou kulisu, která obsahuje pouze nezbytné zvuky, jako například výstřel z pistole či praskání ohně, když Heda pálí rukopis. Hudba zastává pouze předělovou funkci, poukazuje na stříh a změnu situace. Jedná se o krátké klavírní sekvence mezi dějstvími, které neslouží k vytváření významů, ale pouze k časovému ohraničení, podobně jako v inscenaci *Nepřítel lidu*. Veškeré významy jsou reprodukovány pomocí slova, tzn. hereckou akcí, která (a to je velmi důležité nejenom pro tuto inscenaci) se odehrává převážně v tichu. Dialogy herců tedy Kofránková akcentuje pomocí ticha, v němž vzrůstá jejich emoční síla.

V metodologii jsem citoval důležitou tezi Aleny Štěrbové, která říká, že adaptovat lze pro rozhlas pouze taková jevištní díla, jejichž textovou složku můžeme zcela osamostatnit.¹⁰¹ *Heda Gablerová* splňuje Štěrbové požadavek bezvýhradně. Ibsenův původní text byl ovšem napsán pro divadlo a předpokládal tudíž nejen akustické, ale i vizuální ztvárnění. Sevřený komorní časoprostor dramatu, provázený dynamickými expresivními dialogy, které jsou primárním nositelem významů, však má za důsledek, že *Heda Gablerová* představuje pro uvedení v rozhlase stejně vhodnou látku, jako pro divadlo. Ibsen sice v detailních scénických poznámkách stanovuje možná jevištní řešení konkrétních scén, avšak textová složka hry je natolik soudržná a vnitřně koherentní, že pro plnohodnotné ztvárnění vystačí i bez scénické výpravy, rekvizit a kostýmů; veškeré drama je ukryto v sémantice dialogů a dynamice postav. Režisérka Kofránková tak adaptovala dílo, z jehož scénáře lze usuzovat na dominantní funkci dialogu, tedy herecké interpretace.

Přesuňme se však ke stěžejnímu režijnímu zásahu, který Kofránková v inscenaci provedla. Režijní ozvláštňení zde spočívá v komponování krátkých monologů Hedy, jež se objevují zpravidla mezi dějstvími, spolu se zvukem odbíjejících kyvadlových hodin. Kofránková využila doslovné repliky, které se v předloze nacházejí. Například v předělu mezi třetím a čtvrtým dějstvím Heda říká:

¹⁰¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 71.

„*Jo odvahu, tu tak mít, to by snad člověk dokázal i žít.*“ Tato věta definuje celý její příběh. Heda je zbabělá, největší strach má ze skandálu. Nakonec vše sama ukončí výstřelem z pistole generála Gablera. Zvuk kyvadlových hodin metaforicky odpočítávají čas k tomuto činu. Cibulková ztvárnila Hedu jako arogantní ženu, ovšem velmi toužící, prahnoucí po změně. Posлуhač by možná ani nerozpoznal její labilitu, ukrytou hluboko v jejím nitru, která nakonec vyústí výstřelem. A právě o toto rozkrytí, obnažení Hediných duševních a myšlenkových pochodů, k detailní psychologizaci Kofránková usiluje těmito lyrizujícími pasážemi mezi dějstvími.

Promyšlená režijní koncepce je dobře patrná také v situaci ze čtrnácté minuty,¹⁰² kdy Tesman vyprovází svou tetičku, která se zastavila na návštěvu. Ibsen tento moment popisuje na pěti řádcích. Heda chodí po pokoji a zatíná pěsti ve vzteku. Jelikož rozhlasovým posluchačům oproti divadelním divákům chybí vizuální vjem, Kofránková podrobnou scénickou poznámku nahradila dvěma slovy. V rozhlasovém scénáři je tato krátká sekvence označena jako „velký detail.“ Cibulková s obrovskou tenzí koncentrovanou ve hlase řekne dvakrát pouze „*proboha.*“ Posлуhačům přibližuje Hedinu otrávenost a znechucenost. Kofránková tímto detailem akcentuje Hedin duševní stav, podporuje intimitu vztahu mezi posluchačem a postavou.

Podobně jako v případě *Paní z moře*, nacházíme také u Hedy Gablerové invenční dramaturgicko-režijní koncepci. Hana Kofránková přistupuje k textu pietně, neusiluje o významové posuny, zásadní modifikace z hlediska stylizace dialogů či hierarchie postav. Ibsenovu předlohu však komponuje ryze auditivními výrazovými prostředky, klade důraz zejména na dynamiku herecké akce a detailní psychologizaci hlavní postavy Hedy Gablerové. Alena Štěrbová v souvislosti s rozhlasovou adaptací divadelní hry podotýká, že „*způsob úpravy závisí na invenci upravovatele, na jeho schopnosti přetlumočit důležité prvky původního textu z roviny vizuální do roviny akustické.*“¹⁰³ Zatímco v inscenaci *Paní z moře* spočívala Kofránkové režijní koncepce ve vytvoření postavy vypravěče a akcentaci metaforických prvků dramatu, *Nepřítel lidu* i *Heda Gablerová* jsou založeny především na hereckém rozvíjení konfliktů a psychologie postav. V případě *Hedy Gablerové* je navíc psychologická expresivita zdůrazněna opakovanými

¹⁰²Heda Gablerová [pracovní scénář]. I. jednání, s. 12; stopáž v rozhlasové inscenaci: 13:37-13:46.

¹⁰³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 71.

monologickými obrazy hlavní hrdinky, jejíž introspekce přispívá k emocionální naléhavosti a ukazuje vnitřní svět Hedinych traumat. Režijním záměrem Hany Kofránkové je tedy především sémantické rozkrývání bytostných témat předlohy, nikoli pouhé technologické ozvláštnění v rámci zvukové realizace. Kofránkové příklon k dialogu, akcentovaného pomocí ticha a vnitřnímu světu postav, koresponduje s typickými rysy Ibsenovy dramatiky: dějové a myšlenkové motivy her jsou tematizovány prostřednictvím dialogů a konfliktů postav.

Domeček pro panenky (Nora) (2004)

Domeček pro panenky nebo *Domov loutek*, jak zní původní název, napsal Ibsen v roce 1879 v Římě. Jedno z Ibsenových nejuváděnějších děl vyvolalo v tehdejší společnosti vlnu emocí, především čin hlavní hrdinky Nory Helmerové, která opustila svého manžela a své děti, aby konečně mohla být sama sebou. Ibsen se k ženské otázce vyjádřil takto: „*Žena v současné společnosti nemůže být sama sebou, je to výlučně mužská společnost s právy ustanovenými muži a právním systémem, který ženské chování posuzuje z mužského úhlu pohledu.*“¹⁰⁴ Nořin čin byl naprosto skandální a Ibsen (i když s velkou nechutí) dokonce, na přání divadelního impresária německé herečky Hedwigy Niemann-Raabeové,¹⁰⁵ konec německého překladu přepsal.¹⁰⁶ V průběhu let na *Domeček pro panenky* navázalo mnoho dalších dramatiků a vznikla pokračování, v nichž se Nora většinou navrácí zpět.¹⁰⁷ Jednou z nich je například držitelka Nobelovy ceny za literaturu Elfriede Jelineková, která v roce 1977 napsala hru s názvem *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb opory společnosti.*¹⁰⁸ Teatroložka Lenka Jungmanová se k těmto pokračováním vyjadřuje následovně: „*Všechna tato volná pokračování se snaží být náhradou Nory a více méně napravit domnělou společenskou chybu, kterou Ibsen v očích veřejnosti spáchal a již pomohl rozkrýt genderovou diferenciací ve světě ovládajících mužů a podřízených žen.*“¹⁰⁹ Základním tématem hry je tedy kritika postavení ženy v tehdejší společnosti a kritika manželství: Ibsen upozorňuje na postavení ženy jako pouhého majetku; morální kodex tvořily zejména dobové konvence a stereotypní

¹⁰⁴ STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií.* 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006, s. 76.

¹⁰⁵ IBSEN, Henrik. *Hry I.* Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 235.

¹⁰⁶ Místo prásknutí dveří, které drama zakončuje a tím pádem je zřejmé, že Nora odešla, manžel Noru zastaví ve dveřích a donutí ji podívat se na své spící děti. Nora se zhroutí a uvědomí si, že nemůže odejít. Ibsen sám však tento alternativní konec v dopisu redakci dánského listu Nationaltidende označuje jako „*barbarské násilí na hře.*“ Zdroj: IBSEN, Henrik. *Hry I.* Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 236.

¹⁰⁷ *Nemožné je možné* (1881) F. Wahlbergh. *Nořin návrat* (1890) Edna D. Cheneyová. *Domov loutek opraven* (1891) Israel Zangvill, Eleanor Marxová.

¹⁰⁸ JELINEK, Elfriede. *Co se stalo, když Nora opustila manžela aneb Opory společnosti.* Praha: Národní divadlo, 2010, 192 s.

¹⁰⁹ STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií.* 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006, s. 88.

pravidla lidských vztahů. (např. vdaná žena nemohla samostatně provádět žádné finanční transakce bez vědomí svého manžela apod).

Hana Kofránková nastudovala *Domeček pro panenky* v překladu Františka Fröhliche v roce 2004, jako svou čtvrtou rozhlasovou inscenaci podle Ibsenovy předlohy. Na dramaturgii se podílel Jiří Hubička, hudbu složil Marko Ivanovič. Do titulní role Nory režisérka obsadila Danu Černou, Torvalda, jejího manžela, ztvárnil Ivan Trojan. V dalších rolích účinkovali Boris Rösner (Krogstad), Martin Stropnický (doktor Rank) a Daniela Kolářová (Kristina).

Nora, matka tří dětí, žije na první pohled spokojeným životem. Její manžel Torvald se navíc stal ředitelem akciové banky. Nora zfalšovala směnku, aby dostala půjčku, díky které mohla s manželem odcestovat do Itálie, a zachránit mu tak život, trpěl totiž tuberkulózou. Dostává se pod tlak, když se objevuje Krogstad, který jí peníze poskytl a ví o jejím podvodu. Navíc si chce udržet své místo v bance, o kterém Torvald jako ředitel rozhoduje, a proto ji začne vydírat.

Podobnosti v dramatické kompozici *Domečku pro panenky* a *Hedy Gablerové* si jako posluchači (i bez znalosti předlohy) všimneme velmi brzy. Děj se u obou dramát odehrává pouze v jediném prostoru (v *Domečku pro panenky* se děj odehrává pouze v bytě Helmerových o vánočních svátcích¹¹⁰), čas fabule se rozkládá na ploše několika dní.¹¹¹ Základním sémantickým činitelem je dialog: V *Hedě Gablerové* jsou repliky kratší a svižnější; v *Domečku pro panenky* se vyskytují repliky delší (hlavně Nořiny, v závěru i Helmerovy party) dochází však k jejich zkracování, především z důvodu dynamičnosti a celkové délky inscenace, která má (podobně jako všechny ostatní ibsenovské inscenace Kofránkové) přibližně dvě hodiny.

Díky významově zhuštěným dialogům využívá Kofránková jen velice střídou zvukovou kulisu, již podkresluje hereckou akci a opět volí výlučně takové zvukové efekty, které akcentují dialogické jednání herců nebo jsou nezbytné pro ilustraci děje, jako například šustění papíru znázorňující dlužní úpis nebo pokládání prstenu a klíčů na stůl v závěru inscenace, když Nora odchází. Nořiny výstupy doprovází také pronikavý, molově zabarvený klavírní motiv, který se objevuje hned

¹¹⁰ První český překlad *Domečku pro panenky* Elišky Peškové-Švandové z roku 1887 byl uveden pod názvem *Vánoce*. Premiéra se uskutečnila na zájezdu Švandova divadla v Brně 25. prosince 1887. Režie Pavel Švanda, hlavní role Hana Kubešová.

¹¹¹ Ibsen nespécifikuje přesně kolik dní; na konci druhého dějství *Domečku pro panenky* Nora řekne: „Ještě jedenatřicet hodin života“ tedy jedenatřicet hodin, než opustí Helmera a práskne dveřmi. Tzn., že s předchozími dějstvími se může děj odehrávat přibližně ve třech až čtyřech dnech.

v úvodu, mezi dějstvími, anebo když se na scéně nachází Krogstad: Kupříkladu mezi druhým a třetím dějstvím, když si Nora pomalu začíná uvědomovat, že nedokáže zabránit tomu, aby pravda vyšla najevo, podívá se na hodinky (tak to popisuje Ibsen ve scénické poznámce) a pronese: „*Je pět. Sedm hodin do půlnoci. A pak čtyřadvacet hodin do další půlnoci. Pak bude po tanečku. Ještě jedenatřicet hodin života.*“ Kofránková tento výrok podkresluje nejenom zmíněným klavírním motivem, ale také symbolickým tikotem hodin.¹¹² Sekvence graduje, hodiny netikají ve stejném intervalu, nýbrž se tikot i tóny klavíru zrychlují. Tyto jemné režijní zásahy mají jasný cíl, a to akcentovat obrovskou tenzi, ve které se Nora nachází. Mají podpořit herecký výkon Dany Černé, která postupně buduje Nořin strach, její nervozitu až do dramatického vrcholu, kdy se Torvahl dozví pravdu a Nora procitne. Ovšem stejně jako v *Hedě Gablerové* vytváří Kofránková kontrast tím, že většinu dialogů ponechává v naprostém tichu. Jejich účinek se proto směrem k posluchači zintenzivňuje, jelikož posluchačova pozornost na dialozích ulpívá a není ničím rozptylována. Jedná se tedy o zřetelný důkaz, že Kofránková Ibsenovy hry prostřednictvím rozhlasové hry tlumočí s primárním akcentem na slovo, dialog.

Když se nyní přesuneme k hereckému ztvárnění hlavní postavy, chci zmínit myšlenku teatroložky Lenky Jungmanové, která říká, že Nora není psychologicky modelovanou postavou (stříhem se mění z naivky na individualistku), nýbrž je postavou symbolickou (podobně jako Heda).¹¹³ Herečka Dana Černá tedy Noru interpretuje nikoli jako bezelstnou oběť, nýbrž jako ženu, která si je plně vědoma svých činů. V jejím hereckém projevu si lze povšimnout nepatrných detailů, jako například Nořino prozpěvování vánoční koledy *Tichá noc*. Ibsen sice ve scénických poznámkách uvádí, že si Nora zpívá, nespecifikuje však, co přesně. Krátké pasáže z koledy se objevují dvakrát: Nora zpočátku zpívá sebevědomým hlasem, její hlas však postupně kolísá, prohlubují se nádechy, herecký výraz má expresivní polohu. Tento interpretační postup sémanticky naznačuje, jako by Nora ztrácela dech, který může znovu nabýt pouze svým odchodem.

Režijní koncepce *Domečku pro panenky* se v mnohém podobá inscenaci *Heda Gablerová*, a to z důvodu podobné dramatické kompozice obou předloh, především jejich komorního dialogického principu. Ibsenoložka Vigdis Ystadová uvádí, že

¹¹² Podobný zvukový motiv hodin se vyskytuje i v inscenaci *Heda Gablerová*, viz strana 34.

¹¹³ STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipsa ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií*. 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006, s. 85.

„Ibsenův prozaický dialog není jen všední povídání, ale umělecky zušlechtěný a vysoce působivý jazykový prostředek.“¹¹⁴ Toho si byla Kofránková vědoma, a proto dialog akcentovala také redukcí zvukové kulisy, která se nestává ani v dílčích případech zvukovou dominantou, její funkce spočívá pouze v dotváření napjaté atmosféry, sémantickém rozvíjení herecké akce. Přes absenci zvukomalebných obrazů, které může vytvářet hudba či zvukové efekty, nepůsobí inscenace asketicky ani staticky; dynamiku inscenace vytvářejí především expresivní, v tichu pronášené dialogy, a jejich herecká interpretace.

¹¹⁴ IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav. 2006, s. 451.

Peer Gynt (2006)

„Dramatickou báseň“ o pěti dějstvích *Peer Gynt* napsal Ibsen roku 1867 v Itálii. Jedná se o jeho poslední veršované drama, označení „dramatická báseň“ nese toto dílo proto, jelikož Ibsen nepředpokládal jeho scénické uvedení. Text byl určen pouze ke čtení,¹¹⁵ poukazuje František Fröhlich. Paradoxně však *Peer Gynt* patří k nejuváděnějším Ibsenovým dílům, například v českých divadlech vzniklo od roku 1945 do současnosti sedmatřicet inscenací či oper, čímž Peeru Gyntovi náleží absolutní prvenství mezi ostatními realizacemi Ibsenových her u nás.¹¹⁶

Inscenování dramatu *Peer Gynt* přináší, ať už v divadlech či v rozhlase, množství výzev a obtíží z důvodu jeho složité kompozice. Čas fabule zahrnuje celá desetiletí, prostor se dynamicky mění: Z norského Gudbrandsdal¹¹⁷ se děj přesouvá přes Maroko, Saharu až do Egypta, ze souše na oceán. Střídají se v něm snové pasáže s pohádkovými výjevy. Proto i samotné žánrové zařazení je velmi obtížné. Nordista Radko Kejzlar klasifikuje *Peera Gynta* jako hru „pohádkově fantastickou,“ zdůrazňuje ovšem, že hlouběji se skrývá „*výsostně poetický, ironizující kritický realismus*,“ který Ibsen uplatňoval o několik let později ve svých moderních, společenských hrách.¹¹⁸ Pohádkové scény se scénami realistickými se prolínají jedna do druhé nebo naskrz dějstvími.

V úvodu hry se Peer Gynt ocitá na svatbě, odkud unese nevěstu. Ve druhém dějství se dostává do říše trolů, realistické obrazy tedy střídají pohádkové motivy. Posléze potkává postavu zvanou Velký Nicota/Bojg, který Gyntovi klade otázku, zdali i on o sobě může říci, že je „sám sebou“ - díky němu se Gynt v budoucnu řídí heslem „obejdi“ a utíká od všech svých problémů. Ve třetím dějství se Gynt vrací opět do „*brutální (realistické) skutečnosti*“¹¹⁹, zpět z pohádkové říše. Ve čtvrtém a pátém dějství se tyto změny realistických a pohádkových motivů opakují znovu. Realismus lze nalézt také v charakteru Peera Gynta, v jeho individualismu a oportunistu. Právě charakter ústřední postavy pak Ibsenovi slouží jako nástroj

¹¹⁵ *Listování Ibsenem* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 6. 10. 2012. 2. díl.

¹¹⁶ Zde kvantifikace ibsenovských inscenací v českých divadlech od roku 1945: *Peer Gynt* (37), *Domeček pro panenky* (28), *Heda Gablerová* (20), *Paní z moře* (13), *Přízraky* (11), *Divoká kachna* (11), *Nepřítel lidu* (10), *Opory společnosti* (8), *John Gabriel Borkman* (8), *Stavitel Solness* (7), *Nápadníci trůnu* (6), *Eyolfek* (2), *Když my mrtví procitneme* (2), *Rosmersholm* (2), *Brand* (1).

¹¹⁷ Gudbrandsdalen je údolí v okrese Innlandet asi 250 kilometrů severně od Osla.

¹¹⁸ IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1975, s. 9.

¹¹⁹ IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav. 2006, s. 448.

společenské kritiky. Radko Kejzlar tedy správně poukazuje, že žánrovou polohu hry nelze zjednodušeně charakterizovat pouze jako pohádkovou či fantaskní, i když výraznou inspiraci Ibsen bezpochyby našel ve sbírkách norských pohádek Petera Christena Asbjørnsena.

Kofránková natočila inscenaci *Peer Gynt* v roce 2006¹²⁰ v dramaturgii Martina Velíška. Vycházela zde z překladu Josefa Bruknera a Josefa Vohryzka,¹²¹ vidíme tedy zásadní rozdíl oproti ostatním inscenacím, u kterých Kofránková čerpala z překladů Františka Fröhliche, který však *Peer Gynta* do češtiny nikdy nepřeložil. Do hlavní role režisérka obsadila Ivana Trojana, v dalších rolích účinkovali Jiřina Jirásková (Ase), Dana Černá (Solvejg), Vilma Cibulková (Zeleně oděná), Ilja Racek (Král trolů) a mnoho dalších. Ivan Trojan a Dana Černá se tedy po dvou letech od inscenace *Domeček pro panenky* znovu objevili v ústředních rolích, Trojan se tak stal nejobsazovanějším hercem v ibsenovské inscenační linii Hany Kofránkové.

Jak je patrné nejen z úvodního odstavce, *Peer Gynt* se od všech ostatních Ibsenových dramát adaptovaných Hanou Kofránkovou zásadně liší, a to svou kompozicí, rozsahem, ale i veršem, předpokládajícím výrazně stylizovanou hereckou interpretaci. Z uvedených důvodů byla dramaturgická práce před samotným natáčením rozsáhlejší a časově náročnější. Tuto skutečnost potvrzuje sama Kofránková, která v souvislosti s dramaturgickou přípravou scénáře hovoří o významných škrtech a redukci některých motivů předlohy.¹²² František Kožík podotýká, že při dramaturgických úpravách „*musí jíti vždy zároveň o důkaz tvůrčí síly, ne pouze o upravovatelskou gymnastiku.*“¹²³ Na příkladu inscenace *Peer Gynt* tento důkaz „tvůrčí síly“ vzápětí doložím na konkrétním dramaturgicko-režijním záměru.

Redukce či vynechání určitých pasáží předlohy byly nezbytné z důvodu stopáže inscenace, která by jinak značně přesahovala dvě hodiny nahrávky. Kofránková s Velíškem přitom zachovali i čtvrté dějství hry (jakkoli razantně zkrácené), které se v divadelních úpravách převážně nebo úplně vynechává.¹²⁴

¹²⁰ V roce 2006 uběhlo sto let od úmrtí Henrika Ibsena, v rámci tohoto výročí se rozhodlo o adaptaci *Peera Gynta* v rozhlase.

¹²¹ Tento překlad vznikl pro Národní divadlo v roce 1994 a byl publikován jako součást jeho divadelního programu.

¹²² Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12.3.2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

¹²³ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940, s. 162.

¹²⁴ *Listování Ibsenem* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 6.10.2012. 2. díl.

Zachování čtvrtého dějství znamená, že inscenátoři provázejí posluchače téměř celým, žánrově i časoprostorově rozmanitým fikčním světem hry. Při pohledu na kompoziční řešení hlavní postavy Peera Gynta vyvstávají analogie k inscenaci *Hedy Gablerové*. Také zde totiž režisérka mezi jednotlivými dějstvími komponuje monology ústřední postavy, podbarvované expresivní hudbou.

Například hned v úvodu pronáší Ivan Trojan v roli Gynta odhodlaným a důrazným hlasem: „*Císař. Ne, přiznej, jak to je. Jakýpak císař, jsi jen cibule a já tě Peere sloupnu, nic ti nepomůže. Slupku za slupkou budeš teď svléknut z kůže.*“ Jedná se o text, který se v předloze vyskytuje až mnohem později, Kofránková ho ovšem umísťuje už na začátek. Za použití filmové terminologie můžeme tuto sekvenci označit jako „flashforward,“ to znamená záblesk budoucnosti. Po této sekvenci následuje Gyntův rozhovor s jeho matkou Ase. Trojanův projev je v této situaci mírný, jemný, až postupně graduje při výkladu, jak Peer Gynt zápasil se sobem. Jednalo se tedy o jinou časovou rovinu. Tento flashforward je monologem staršího Gynta k sobě samému. Následující monology však už plní podobnou funkci jako u *Hedy Gablerové*, jsou to tzv. vnitřní psychologické detaily, pomocí nichž režisérka zvýrazňuje intimitu mezi postavou a posluchačem. Protože Martin Velíšek nespolupracoval s Kofránkovou na inscenaci *Heda Gablerová*, můžeme předpokládat, že kompozičně obdobné pasáže vznikly právě z iniciativy režisérky. Režijní záměr zachycovat psychologii hlavní postavy ve zvukově izolovaných monologech v předělech mezi dějstvími potvrzuje Kofránkové metodu psychologizace postav a rozvíjení dílčích dějových motivů, které postava ve svých monologických replikách akcentuje.

Peer Gynt se od ostatních dramát, které Kofránková nastudovala, zásadně odlišuje také zachycováním prostoru, v němž významnou roli hraje příroda. Děj se odehrává v rozlehlých exteriérech: norském údolí, v horách, kde sídlí král trolů, na otevřeném moři nebo ve vyprahlém Maroku. Zvuková kulisa je proto velmi rozmanitá a vrstevnatá. Můžeme slyšet tekoucí vodu, burácející bouřku, šustící vítr, zvuky vlnobítí, zpěv ptáků, davové scény na svatbě a v říši trolů, stylizované hlasy (ideální příklad může být postava Nicoty/Bojga, kterou také ztvárnil Ivan Trojan) apod. Zvuková kulisa ilustruje svět Peera Gynta, prostor nabývá detailní plasticity a zásadně přispívá k posluchačově orientaci. Orientační funkci zvukových složek podporuje také hudební složka. Kofránková využívá hudební skladby Edvarda Griega, který svou orchestrální suitu *Peer Gynt* složil pro scénické uvedení Ibsenova

dramatu. Na začátku inscenace se objevuje část skladby zvané „*Ranní nálada*“, nadále slyšíme pouze jeden konkrétní fragment tzv. „*Solvejžiny písně*“, která doprovází výstupy postavy Solvejg. Griegovy hudební motivy inscenaci romantizují, zračí se v nich Solvejžina věrnost a něžnost ke Gyntovi. Komplexní zvuková kulisa působí jako sjednocující rytmizační činitel, udává temporytmus inscenaci a posouvá děj kupředu.

S dynamicky měnícím se prostorem inscenace souvisí také střih. Peerovy monology mezi dějstvími, o kterých již byla řeč, slouží totiž i jako akustická interpunkce, diverzifikují děj a my z pozice posluchače pocítujeme a chápeme změnu v časoprostoru. V *Peeru Gyntovi* se ovšem prostor mnohokrát mění i v rámci jednoho dějství. Vystává tedy otázka, proč například Kofránková nevyužila vypravěče, který by mohl jednoduše objasnit tyto časoprostorové změny? Je pravda, že vypravěč sice působí jako epický subjekt a vytváří narativní distanci, popisuje například těžce znázornitelné obrazy, změny času a prostoru a podobně, zároveň však může tříštit rytmus vyprávění. Pokud se jedná o vypravěče, který není aktivním účastníkem děje a není tedy posluchači chápán jako další jednající postava, působí do jisté míry jako pomůcka“, umělý formální subjekt, který může narušovat fikční svět příběhu. Kofránková tedy klade důraz na zvukovou kulisu, která v inscenaci přebírá vypravěčovu obvyklou narativní či střihovou funkci. Měnicí se obrazy ohraničují v rámci dějství buď zvukové efekty (například vyzvánění zvonů vymezuje sekvenci Gyntova střetnutí s Nicotou/Bojgem), nebo na sebe obrazy kontinuálně navážou, prolnou se. Nelze jistě vyloučit, že se posluchač neznalý předlohy může v komplikovaném, mnohavrstevnatém ději ztrácet, zároveň však časoprostorové označení, které není zprostředkováno explicitně vypravěčem, ale je navozováno nonverbálně (zvukově, hudbou), přisuzuje o to významnější roli fantazii posluchače.

Rozhlasová inscenace *Peer Gynt* je jistě vrcholným, zvukově stylizovaným dílem Hany Kofránkové v její ibsenovské linii. Díky precizní dramaturgické přípravě, která byla základním krokem k režijní koncepci, Kofránková s dramaturgem Martinem Velískem redukovala rozsah předlohy, zachovala však všechny zásadní dějové a umělecké postupy dramatu. Režijní koncepce *Peera Gynta* se promítá ve zvukově-hudebním zachycování časoprostorových změn, ale i v herecky precizní interpretaci náročného básnického jazyka předlohy. Inscenace *Peer Gynt* zároveň odhaluje některé opakující se Kofránkové režijní postupy, jako využití subjektivních monologů/psychologických detailů hlavní postavy. Na kontrastu komorních

dialogických inscenací *Heda Gablerová* a *Domeček pro panenky* se zvukově okázalou inscenací *Peer Gynt* vidíme, že režisérka neulpívá v jediném inscenačním řešení, naopak prokazuje schopnost výrazně diferencované inscenační škály a ochotu realizovat látky žánrově i literárně velmi rozdílné, vyžadující zcela odlišný režijní přístup.

***Přízraky* (2012)**

Poslední analýza této práce se zabývá nejskandálnějším a nejprovokativnějším Ibsenovým dramatem *Přízraky*, které autor dokončil roku 1881 při svém římském pobytu. *Přízraky*¹²⁵ způsobily šok soudobého publika, tematizují totiž dosud tabuizovaná témata jako pohlavní choroby, incest či eutanázii. Drama o třech dějstvích se odehrává během jednoho dne a noci převážně v jednom prostoru,¹²⁶ a to v obývacím pokoji domu Heleny Alvingové, ústřední postavy hry. Alvingová se svěří příteli pastoru Mandersovi, že její zesnulý manžel nežil spořádaným životem, ale zhýrale a nemorálně. Před svým synem Oswaldem skrývala pravdu a otce mu popisovala pouze v superlativech. Pravdu ovšem nelze skrývat věčně, a tak vyjde najevo například i to, že Regina (služka u paní Alvingové) je vlastně nemanželská dcera zesnulého Alvinga. Oswald trpí syfilidou, kterou zdědil¹²⁷ po otci, v závěru požádá matku, aby jej usmrtila. Hru zakončuje Oswaldův záchvat, po kterém se z něj stává jakási žijící mrtvola. *Přízraky* minulosti tak Alvingovou nakonec doženou a ona se ocitá v naprosté bezmoci. „*Otevřený závěr Přízraků se strašlivým bezvýhodným dilematem paní Alvingové a s Oswaldovým blouzněním pohoršil současnost ještě víc než bouchnutí vrat v Domečku pro panenky.*“¹²⁸

Ibsen v dramatu využívá retrospektivní metodu vyprávění a odhaluje tak dlouhý předcházející příběh, který je postupně vyjevován v dialogích postav.¹²⁹ S retrospektivní metodou se setkáváme taktéž v *Domečku pro panenky* nebo v *Paní z moře*.

I v *Přízracích* Ibsen ukrývá kritiku. František Fröhlich poukazuje, že drama vypráví o problému etickém, nikoli medicínském. O povinnosti na úkor lásky.¹³⁰ Ibsen kritizuje církevní hodnostáře, jejich pokrytectví a přetvářku. To díky pastoru Mandersovi se Alvingová vrátila ke svému muži, od kterého chtěla odejít: podle pastora to byla její povinnost. Manders, jako „falešný moralista“, je Ibsenovým

¹²⁵ Drama se překládalo také jako *Příšery* nebo *Strašidla*.

¹²⁶ Opět analogie s dramaty *Domeček pro panenky* a *Heda Gablerová*.

¹²⁷ V době, kdy Ibsen *Přízraky* psal, se ještě nevědělo, že syfilis není dědičná nemoc.

¹²⁸ *Listování Ibsenem: Domeček pro panenky a Přízraky* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava 20. 10. 2012, 3. díl.

¹²⁹ FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015, s. 413.

¹³⁰ *Listování Ibsenem: Domeček pro panenky a Přízraky* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 20. 10. 2012, 3. díl.

prostředkem ke kritickému zobrazení církve, která se zabývá spíše světskými než duchovními záležitostmi.

Rozhlasová inscenace Hany Kofránkové vznikla v roce 2012, režisérka tak (prozatím) dovršila svou ibsenovskou režijní linii. Dramaturgyní *Přízraků* byla Klára Novotná, hudbu složil Petr Kofroň. Hlavní role vytvořili Daniela Kolářová (Helena Alvingová), Viktor Preiss (pastor Manders), dále účinkovali Jan Dolanský (Osvald), Tatiana Vilhelmová (Regina) a Oldřich Vlach (Jakub Engstrand).

Není příliš snadné analyzovat i šestou rozhlasovou inscenaci Hany Kofránkové, aniž by se autor neopakoval. Podobná dramatická kompozice *Domečku pro panenky*, *Hedy Gablerové* a *Přízraků*, jejich společný důraz na dialog a psychologické rozvíjení graduujících situací, totiž inscenátory navádí především k důsledné práci s herci. Jednání postav je primárním zdrojem veškerého napětí, zvukové sémantiky, dynamiky narace, psychologie i dějového oblouku dramatu. Cílem této práce však nejsou analýzy herectví, nýbrž analýza režijní metody. Z režijního hlediska lze inscenaci *Přízraky* traktovat podobně jako zmiňované inscenace *Domeček pro panenky* či *Heda Gablerová*, na herecké akci je ostatně založen také *Nepřítel lidu* a z významné části i *Paní z moře*. Oproti *Domečku pro panenky* a *Hedě Gablerové* hraje v *Přízracích* podstatnější roli hudba a zvukové detaily prostředí, jejichž funkce je v některých případech náladotvorná, v jiných metaforická, ale i prostorově deskriptivní.

Režisérka Kofránková využívá pro akcentaci šokujících skutečností v *Přízracích* dlouhých, dunivých, skřípavých, sugestivních tónů. Společně se zvuky deště a burácející bouře, které celý děj doprovází, cítíme jistou pochmurnost, ponurost. Tóny se objevují například když se postavy začnou bavit o zemřelém Alvingovi nebo když Osvald ve druhém dějství vypráví matce o své nemoci. Zvláštností je ovšem použití poměrně „veselého“ hudebního motivu. Sugestivní tóny a hudební motiv neustále oscilují mezi sebou, průběžně se také prolínají, vzniká jakýsi kontrast: zprvu se nám zdály okolnosti v příběhu pozitivní, matce se vrací syn, na počest svého muže otevírá dětský domov. Jenže vyjevováním minulosti zjišťujeme, že nic není tak idylické, jak se zdálo. Tak jako se v ději kumulují další a další skutečnosti, stejně tak se zhuťňuje zvuková kulisa (ovšem samozřejmě ne v takové míře, jako v inscenaci *Peer Gynt*).

Kofránková ani v této inscenaci nevyužívá postavy vypravěče, prostorovou orientaci posluchač získává výhradně prostřednictvím dialogů postav. Inscenace

ostatně přílišné deskriptivní informace nepotřebuje, zachovává totiž aristotelskou jednotu času, místa a děje. V uzavřeném dějovém oblouku tak ještě více vyniká hutnost atmosféry, kterou režisérka komponuje expresivitou herectví a sémantickým zapojováním ticha. Ticho zde Kofránková zapojuje pro zpomalení tempa, ale také pro akcentaci emocionálního vypětí postav (tak jako v *Domečku pro panenky* nebo v *Hedě Gablerové*).

Po kompozičně složitém a zvukově rozmanitém *Peeru Gyntovi* lze na rozhlasovou inscenaci *Přízraků* nahlížet také jako na návrat k niternosti, psychologické expresivitě předchozích komorních dramát. Kofránková zachycuje typickou ibsenovskou poetiku v sevřeném dramatickém tvaru, jehož zásadní devízou je opět především detailní kresba konfliktů a motivací postav.

REŽIJNÍ METODA HANY KOFRÁNKOVÉ

Zobecnovat dílčí postřehy do definitivních soudů může být nebezpečné, zvláště usuzujeme-li pouze na základě dílčích částí celku, nikoli v kontextu kompletního díla. Časové rozmezí trvající téměř čtvrt století však k podobnému zobecnění snad vybízí, stejně jako rozmanitý literární půdorys autora tak interpretačně náročného, jako Henrik Ibsen. Hana Kofránková realizovala v rozhlase šest Ibsenových her. Od samotné režisérky přitom víme, že dramaturgie titulů se nerodila snadno, jednotlivá dramata, jejich pořadí či žánrová typologie nebyly a ani nemohly být vybírány v jasně definovaném dramaturgickém plánu: rozhlasová inscenace *Paní z moře* (1988) vznikala ještě v podmínkách normalizačního Československého rozhlasu, zatímco například *Přízraky* (2012) v době rozvíjejících se digitálních médií. Nestejná geneze inscenací upozorňuje na odlišné pracovní zázemí, technologické prostředky, ale i rozdílnou posluchačskou poptávku. Nazíráme-li tedy dnes sérii ibsenovských inscenací jako svébytnou tvůrčí „linii“, je tomu tak pouze díky společnému jmenovateli v osobnosti režisérky Kofránkové. Jednotlivé inscenace sice vznikaly za účasti konkrétních dramaturgů, více než jejich zásahy je však na výsledných zvukových realizacích patrná především přítomnost specifického režijního rukopisu Hany Kofránkové, která ostatně zastávala i roli režisérského dramaturga.

Provedené analýzy jednotlivých inscenací prokazují režisérčin diferencovaný přístup k jednotlivým předlohám, úsilí o opětovné nalézání adekvátního inscenačního výrazu. Jak již bylo řečeno, Kofránkové režijní koncepce vždy předznamenaly už dramaturgické úpravy Ibsenových her. Rozsah dramaturgických zásahů byl u každé inscenace odlišný, od pouze dílčích redukcí dialogů (*Domeček pro panenky*) po významné zásahy, jaké představuje například přidání postavy vypravěče (*Paní z moře*). Kofránková na přípravě inscenací spolupracovala s překladatelem Františkem Fröhlichem, s nímž konzultovala dramaturgicko-režijní řešení dialogů, postav i tematických a dějových aspektů Ibsenových her. Detailní příprava a znalost poetiky i vnitřních zákonitostí Ibsenova díla režisérce umožnily vytvářet odpovídající zvukové realizace, které neopomíjejí nadčasová myšlenková a filozofická poselství předloh, naopak je akcentují novými, ryze auditivními výrazovými prostředky.

Z hlediska kompoziční výstavby lze šestici zkoumaných inscenací rozdělit na dvě nestejně části: komorní dialogické hry (*Paní z moře*, *Nepřítel lidu*, *Heda Gablerová*, *Domeček pro panenky*, *Přízraky*), a výpravné básnické drama (*Peer Gynt*). Struktura her ovšem předurčila také výrazně odlišné režijní zpracování. Zatímco inscenace veršovaného, tudíž jazykově stylizovaného *Peera Gynta* vycházela především z nutnosti zvukově akcentovat časoprostorovou dynamiku vyprávění, zachytit dramatický oblouk ústřední postavy a pohádkově mytologický rámec příběhu, dramaticky sevřené psychologické hry vyžadovaly podstatně střídmejší auditivní zpracování, jehož dominantu tvořila expresivní herecká složka a psychologická hutnost dialogu. František Fröhlich charakterizuje Ibsenův dialog takto: „*Drtivý účinek většiny jeho textů je právě v tom, že slova, repliky jsou na povrchu nevzrušivé, ale že právě z těch zdánlivě konvenčně nezávazných a nedramatických společenských řečí, vyrůstá extrémně dramatická situace s šokujícím závěrem.*“¹³¹ Dialogy postav, které jsou v komorních inscenacích ústředním nositelem významů, Kofránková ve většině svých adaptací podbarvuje střídou zvukovou kulisou. Režisérka využívá pouze nezbytné zvukové efekty, které podporují realističnost či naturalističnost inscenace, např. výstřel z pistole (*Heda Gablerová*), nebo prásknutí dveřmi (*Domeček pro panenky*). Emocionálně vyhrocené dialogické situace ponechává zpravidla v tichu, herecká exprese, ale i sémantika zvukových obrazů tak vyniká ještě naléhavěji. I v rámci komorních adaptací lze ovšem identifikovat inscenační rozdíly: tak například v *Paní z moře* Kofránková strukturuje vrstevnatější zvukovou kulisu, a to především z důvodu evokace mystické a tajemné atmosféry; využívá ale i zvukových symbolů, jejichž funkce spočívá v označení prostoru či významotvorné metafoře (zvuky moře).

Mezi výrazné, opakovaně využívané režijní postupy, patří lyrické introspektivní monology, které režisérka komponuje v předělech mezi dějstvími (*Heda Gablerová*, *Peer Gynt*): jejich funkce je především v prohlubování psychologie hlavních postav, ale i v odhalování některých vedlejších dějových motivů. Tento postup redukuje distanci postav směrem k posluchači, akcentuje intimitu mezi oběma subjekty. Tímto postupem režisérka obratně zdůrazňuje dominantní pozici hlavního hrdiny uvnitř hierarchie postav.

¹³¹ *Listování Ibsenem: Heda Gablerová* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 8. 12. 2012, 7. díl.

Zásadní aspekt režijní práce tvoří také volba a vedení herců. V ibsenovské linii Hany Kofránkové účinkovala řada herců opakovaně, mám na mysli především Ivana Trojana, Viktora Preisse, Danu Černou nebo Františka Němce. Se všemi jmenovanými herci Kofránková spolupracovala také při mnoha jiných režijních příležitostech; všichni jmenovaní herci patří k jasně profilovaným hereckým osobnostem s mnohaletou rozhlasovou zkušeností. Herectví se v ibsenovských inscenacích vyznačuje výraznou expresivitou, předpokládá hercovu schopnost výrazové detailnosti, emocionální věrojatnosti a niterné psychologické kresby postavy.

Podle Františka Fröhliche řada inscenátorů svými realizacemi prokázala, že poetice Henrika Ibsena nerozumí. Fröhlich upozorňuje, že k plnohodnotnému nastudování Ibsenovy hry vede pouze cesta inscenační střízlivosti a věcnosti, definitivní interpretační výklad přísluší recipientovi.¹³² Hana Kofránková se Ibsenových předloh drží takřka pietně. Jejich poetiku a nadčasovou platnost tlumočí posluchačům bez zbytečného patosu či skrytých ideologických úmyslů, které byly a jsou Ibsenovi často přisuzovány a vnucovány (například v otázce feminismu). Ibsenovské inscenace patří nepochybně k referenčním dílům režisérčiny rozsáhlé rozhlasové kariéry.

¹³² *Listování Ibsenem: Heda Gablerová* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 8. 12. 2012, 7. díl.

ZÁVĚR

„Rozhlasové umění je téměř v celém světě uměním rozhlasových režisérů.“¹³³

František Kožík

Cílem bakalářské práce bylo na vybraném výzkumném vzorku vymezit režijní metodu Hany Kofránkové. Předmět výzkumu spočíval v režisérčině inscenační linii adaptací her Henrika Ibsena, kterých v rozmezí čtyřiaadvaceti let Kofránková adaptovala celkem šest. Na jednotlivých analýzách jsem zkoumal konkrétní režijní řešení každé z inscenací, poukazoval na zásadní kompoziční místa inscenací a akcentoval dílčí režijní postupy, z nichž jsem v závěrečné sumarizaci vyhodnotil typické rysy Kofránkové režijní metody.

Tvorba Hany Kofránkové dosud nebyla akademicky reflektována, velmi fragmentovaná je také kritická reflexe režisérčiny tvorby. Ambicí práce proto bylo také alespoň okrajově představit Kofránkové život a režijní kariéru, jakkoli vymezený prostor bakalářské práce neumožňuje tak rozsáhlé téma vyčerpat, či dokonce uzavřít. Podobně nesnadný úkol spočíval i v kontextuálním vymezení adaptací her Henrika Ibsena v rámci české rozhlasové tradice, nemluvě o tradici divadelní a překladatelské.

Metodologicky se práce opírá především o původní rozhlasovou teorii, jak ji v českém kontextu etablovala zejména dvojice klíčových teoretiků a historiků, tedy Alena Štěrbová a Jan Czech. Pro detailnější obrysy ibsenovské poetiky a souvislosti jeho tvůrčího vývoje odkazují také na literárněvědné a teatrologické publikace, zejména výklady, komentáře a studie Iva de Figueireda, Radko Kejzlara, Františka Fröhliche, Františka Xavera Šaldy či Karolíny Stehlíkové.

Provedené analýzy prokazují podobnosti, ale i distinkce režijních postupů v rámci jednotlivých inscenací. Režijní záměr ovšem vždy závisí primárně na žánrové kompozici předlohy, podle ní režisérka strukturuje dramaturgicko-režijní

¹³³ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940, s. 108.

konceptci, volí režijní prostředky a způsob zvukového ztvárnění. Díky časovému rozdílu, který dělí první a poslední Kofránkové ibsenovskou režii, můžeme na základě předložených analýz uvažovat také o kontinuitě režisérčiny práce. Cizelování režijního rukopisu není na první pohled příliš patrné, vždyť s výjimkou scénicky výpravného *Peera Gynta* jsou ostatní inscenace založeny více či méně zejména na dialogu a psychologii postav, tedy, z inscenačního hlediska, na herecké interpretaci. Mluvené slovo Kofránková ozvláštňuje v sémantických kontrapunktech s tichem či zvukovými a hudebními detaily, především zapojování významotvorného ticha patří k důležitým znakům zkoumaných inscenací. Časové rozpětí čtyřiaadvaceti let však zároveň odkazuje k dlouhodobému horizontu režisérčiny práce, postupnému ověřování režijních postupů. Jakkoli tedy tento výzkum pojednal pouze jednu z mnoha linií rozsáhlé režijní tvorby, lze z něj snad alespoň částečně vycházet také v souvislosti s celkovým rozhlasovým dílem Hany Kofránkové.

PRAMENY

Hana Kofránková, osobní rozhovor s autorem, 12. 3. 2020, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

Listování Ibsenem: Brand a Peer Gynt [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 6. 10. 2012, 2. díl.

Listování Ibsenem: Domeček pro panenky a Přízraky [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 20. 10. 2012, 3. díl.

Listování Ibsenem: Nepřítel lidu [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 3.11.2012, 4. díl.

Listování Ibsenem: Rosmersholm a Paní z moře [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 1. 12. 2012, 6. díl.

Listování Ibsenem: Heda Gablerová [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 8. 12. 2012, 7. díl.

Digitální kopie scénářů k inscenacím Hany Kofránkové: *Paní z moře* (1988), *Nepřítel lidu* (1996), *Heda Gablerová* (2000), *Domeček pro panenky* (2004), *Peer Gynt* (2006), *Přízraky* (2012).

Databáze AIS Českého rozhlasu: složka Hana Kofránková.

Vizitka [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava, 18. 1. 2019, Dostupné z:

<https://vltava.rozhlas.cz/hana-kofrankova-neopajet-se-svym-hlasem-7729107>

Host Lucie Výborné. [rozhlasový pořad] ČRo Radiožurnál, 13. 2. 2013

Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/hana-kofrankova-pri-nataceni-rozhlasovych-her-potrebujete-dech-a-sepot-6220620#volume>

Virtuální studovna Divadelního ústavu. Dostupné z: <https://www.idu.cz/cs/onas/projekty-a-infoportaly/651-virtualni-studovna>

Divadlo Noc extra [rozhlasový pořad]. ČRo, datum nedohledáno.

Panáček v říši mluveného slova. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/>

Knihovna do ucha. Dostupné z: <https://www.do-ucha.cz/>

Rozhlasové inscenace

- IBSEN, Henrik. *Opory společnosti* (režie Vladimír Vozák, 1956).
- IBSEN, Henrik. *Spolek mladých* (režie Vladimír Vozák, 1960).
- IBSEN, Henrik. *Divoká kachna* (režie Vladimír Vozák, 1966).
- IBSEN, Henrik. *Paní z moře* (režie Hana Kofránková, 1988).
- IBSEN, Henrik. *Nepřítel lidu* (režie Hana Kofránková, 1996).
- IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová* (režie Hana Kofránková, 2000).
- IBSEN, Henrik. *Domeček pro panenky* (režie Hana Kofránková, 2004).
- IBSEN, Henrik. *Když my mrtví procitneme* (režie Jan Antonín Pitínský, 2005).
- IBSEN, Henrik. *Peer Gynt* (režie Hana Kofránková, 2006).
- IBSEN, Henrik. *Přízraky* (režie Hana Kofránková, 2012).

Obrazové přílohy

Obr. č. 1. *Zde píšu a nemohu jinak. Pásmo z exilové básnické tvorby Ivana Blatného.* [online]. 2019 [cit. 16. 8. 2020]. Dostupné z:

<https://vtava.rozhlas.cz/zde-pisu-a-nemohu-jinak-pasmo-z-exilove-basnicke-tvorby-ivana-blatneho-8126691>

Obr. č. 2. *Chtěla bych lidem umývat uši* [online]. 2003. [cit. 16. 8. 2020].

Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv03/2603/index.htm>

Obr. č. 3. *Paměť národa. Hana Kofránková* [online]. 2017 [cit. 16. 8. 2020].

Dostupné z: <https://www.pametnaroda.cz/cs/kofrankova-hana-1949>

Obr. č. 3. *Paměť národa. Hana Kofránková* [online]. 2017 [cit. 16. 8. 2020].

Dostupné z: <https://www.pametnaroda.cz/cs/kofrankova-hana-1949>

LITERATURA

- BROCKETT, G. Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: NLN a Divadelní ústav, 1999. 948 s. ISBN 80-7008-096-5; 80-7106-364-9
- CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 189 s. ISBN 11-101-87
- FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen. Člověk a maska*. 1.vyd. Praha: Karolinum, 2015. 670 s. ISBN 978-80-246-2946-9
- GREGOROVÁ, Barbara. *Ivo de Figueiredo-Henrik Ibsen: Člověk a maska*. Theatralia. 2016, roč. 19, č. 1, s. 311-318. ISSN 2336-4548
- IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1975. 676 s.
- IBSEN, Henrik. *Hry III*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. 467 s.
- IBSEN, Henrik. *Hry IV*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. 457 s.
- IBSEN, Henrik. *Hry I*. Praha: Divadelní ústav, 2006. 456 s. ISBN 80-7008-193-7
- IBSEN, Henrik. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav. 2006, 456 s. ISBN 80-7008-194-5
- JEŠUTOVÁ, Eva. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Praha: Radioservis, 2013. 264 s. ISBN 978-80-87530-31-3.
- KEJZLAR, Radko. *Dějiny norské literatury 1814-1914*. Praha: Academia, 1967. 288 s.
- KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940.
- KVAPIL, Jaroslav. *Henrik Ibsen: Paní z námoří*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství J. Otto. 1906
- PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987. ISBN 40-056-87
- PRAŽAN, Bronislav. *Hana Kofránková: Chtěla bych lidem umývat uši* [online]. 16. 6. 2003 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv03/2603/26titul.htm>
- RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Ipse ipsa Ibsen. Sborník Ibsenovských studií*. 1. vyd. Soběslav: Elg, 2006. 244 s. ISBN 80-239-6129-2

STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Norský klasik na cestách* [online]. Dostupné z: https://www.academia.edu/5330414/Norsk%C3%BD_klasik_na_cest%C3%A1ch_Evropsk%C3%A1_zastaven%C3%AD_Henrika_Ibse_na_A_Norwegian_Classic_on_the_Road_European_Stays_of_Henrik_Ibsen

ŠALDA. X. František. *Boje o zítřek; Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973. 473 s. ISBN 32-032-70

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. 149 s. ISBN 80-7067-531-4.

Týdeník Rozhlas. *Hana Kofránková chtěla být dlaždičem nebo Mašlonkou*. 5.8.-11.8. 1996, č.32.

PŘÍLOHY



Obr. č. 1: Hana Kofránková v rozhlasovém studiu



Obr. č. 2: Hana Kofránková



Obr. č. 3: Druhá polovina 70. let – asistentka režie v rozhlase



Obr. č. 4: *Písničky pro Petra a Lucii* (1966), Hana Kofránková s Michalem Pavlatou

ABSTRAKT

NÁZEV:

Ibsenovské inscenace Hany Kofránkové

AUTOR:

Tomáš Cahel

KATEDRA:

Katedra divadelních filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D

ABSTRAKT:

Tématem bakalářské práce je šest rozhlasových inscenací her Henrika Ibsena, které pro rozhlas adaptovala režisérka Hana Kofránková. Časové rozpětí výzkumu ohraničuje čtyřicet let mezi uvedením auditivních realizací her *Paní z moře* (1988) a *Přízraky* (2012). Cílem práce je na stanovené výzkumné ploše analyzovat režijní metodu významné rozhlasové režisérky Hany Kofránkové, odhalit a pojmenovat její konkrétní režijní postupy, a poukázat na dlouhodobou inscenační praxi. Poznatky z šesti dílčích analýz sumarizuje závěrečná kapitola, v níž autor stanovuje typické rysy Kofránkové režijní tvorby. Pro nutnost kontextuálního ukotvení výzkumu obsahuje práce také přehledové kapitoly o Kofránkové životě a díle, mapuje dosavadní inscenační tradici Ibsenových her v Československém, resp. Českém rozhlase či tradici českého ibsenovského překladu. Práce se metodologicky opírá především o zásadní oborové monografie Aleny Štěrbové a Jana Czecha. Cílem práce je mimo jiné zahájit akademickou a kritickou reflexi rozhlasového díla Hany Kofránkové.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Hana Kofránková, rozhlasová režie, Henrik Ibsen, rozhlasová adaptace, rozhlasová inscenace, Český rozhlas

TITLE:

Ibsen's plays adapted by Hana Kofránková

AUTHOR:

Tomáš Cahel

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor's thesis focuses on six radio plays written by Henrik Ibsen and adapted by the director Hana Kofránková. The research marks twenty-four years between the introduction of the auditory implementations of the plays *The Lady from the Sea* (1988) and *Ghosts* (2012). The main aim of the thesis is to analyse in the chosen research area the directing method of the eminent radio director Hana Kofránková, to reveal and name her specific directing methods and furthermore, to point out the long-term drama work. The final chapter, in which the author establishes the typical characteristic of the Kofránková's work, summarizes the key knowledge from the six analyses. To contextually anchor the research, the thesis moreover includes overview chapters about Kofránková's life and work, maps the current drama tradition of the Ibsen's plays in the Czechoslovakian radio and the Czech radio, respectively, and focuses on the tradition of Czech translation of Ibsen's plays. The methodology of the thesis is based mainly on the crucial branch monographies of Alena Štěrbová and Jan Czech. The other aim of the thesis is to instigate an academic and critical reflection of the radio work of Hana Kofránková.

KEYWORDS:

Hana Kofránková, radio directing, Henrik Ibsen, radio adaptation, radio drama, Czech radio