

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2020

Bohdana Nováková

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Proměny adaptačních postupů
v rozhlasové pohádce**

Bohdana Nováková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Studijní program: Uměnovědná studia – Česká filologie

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Ve Frýdku-Místku 1. 5. 2020

Bohdana Nováková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce doc. Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. za její odborné vedení a konzultace při vypracovávání této bakalářské práce. Také bych ráda poděkovala za vstřícnost pražského i brněnského archivu Českého rozhlasu a za poskytnuté materiály a informace.

Obsah

Úvod	5
Kritika pramenů a literatury a metodologie	8
1 Původ pohádky a literární předlohy	16
1.1 Nejstarší dochované předlohy	16
1.2 Německý vliv na syžet pohádky	18
1.3 České podoby pohádky	20
2 Adaptace	26
3 Proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce	32
4 Analýza audionarativních prostředků rozhlasových adaptací	39
4.1 Počet a místa setkání s princem	39
4.2 Původ darů	44
4.3 Zkoušení střevíčku sestrami	47
4.4 Nalezení Popelky	52
4.5 Odplata pro macechu a sestry	56
Závěr	60
Literatura	63
Prameny	65
Seznam tabulek	67

Úvod

V dějinách umění nacházíme nesčetně mnoho případů adaptovaných děl. Častokrát je umění odvozené z jiného umění a příběhy se rodí z jiných příběhů.¹ Stejně tak i v rozhlase je adaptace častým způsobem tvorby a v historii českého vysílání byly i doby, kdy to byla téměř výhradní forma vytváření rozhlasových inscenací, než byla překonána myšlenka, že „rozhlas je umění pro slepé.“² Rozhlasový režisér Václav Sommer³ ve svých úvahách o rozhlase klade důraz na funkci etickou, neboť měl velký zájem o posluchače a možnost pozitivního působení rozhlasového média na široký okruh vnímatelů.⁴ Tuto etickou funkci nacházíme také v žánru pohádky, neboť po staletí nám v archetypálních symbolech předává morální hodnoty, a to nejen dětem, ale i dospělým. Není proto divu, že „k nejoblíbenějším formám slovesného programu patřilo už v počátcích vysílání vyprávění pohádek. [...] Monologické pohádky byly po čase vystřídány hranými texty podle předloh pohádek pro loutkové divadlo a rozhlasovými dramatizacemi pohádkových textů našeho i světového klasického odkazu.“⁵

Systematicky se repertoár dramatických pohádek začal vytvářet ve 40. letech. Pohádka získala své pevné místo ve vysílání od roku 1952 vždy v neděli po obědě a v následujících letech se stala skutečným fenoménem.⁶ Ovšem na počátku 50. let minulého století měl rozhlas především ideově politické úkoly a měl funkci výchovnou, agitační a propagačně působil na veřejnost. Po tuto dobu byla ohrožena původní rozhlasová hra jako samostatný žánr a udržela se právě jen ve vysílání pro děti.⁷ K důležitému vývojovému zlomu dochází v roce 1956, kdy nastává „oživení původní rozhlasové tvorby a zejména ke snahám (a to především

¹ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložil Simona NYITRAYOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. s. 18

² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. s. 88

³ Václav Sommer (1906-1945) v rozhlase působil v letech 1935-1944. Je označován za režiséra-teoretika, jehož režijní koncepce byla cílevědomá a promyšlená, ve vztahu k látce a autorovi byl velice pečlivý. JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. s. 108

⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. s. 34

⁵ tamtéž s. 20

⁶ *O pořadu pohádka* [online]. Český rozhlas Dvojka. cit. [26. února 2020]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/pohadka-7230814/o-poradu>

⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. s. 68

v oblasti rozhlasové režie) najít pro rozhlasové dramatické umění autonomní, nezastupitelný výraz.“⁸ V oblasti tvorby pro mládež pak tyto snahy Jan Czech spojuje i se jmény tří ze čtyř režisérů adaptací vybraných pro tuto práci, a to Karla Weinlicha, Jana Bergra a mimo další i Josefa Svátka.⁹

Od té doby rozhlas neustále hledá a zdokonaluje své specifické vyjadřovací prostředky a v průběhu let můžeme sledovat velké rozdíly při adaptaci jednoho příběhu. Právě toto hledání a jeho difference jsou předmětem předložené práce. Pro názornou demonstraci se jeví jako vhodný žánr pohádka, protože má jasně daná pravidla. Její příběh je všeobecně známý, využívá stereotypní formule, typizované postavy a zřetelně rozlišuje klady a zápory.¹⁰

Jako demonstrativní příklad proměn postupů v rozhlasové adaptaci byla vybrána pohádka *O Popelce*, jež je všeobecně dobře známá, přesto pro orientaci příběh připomenu. Dcera pokořovaná macechou a sestrami platí ve svém domě za služku a dělá nejšpinavější práci. Za nespravedlivý osud se jí dostane kouzelné odměny – nádherného šatu, který jí umožní zúčastnit se společenské události, kde může zazářit její opravdovost. Čistota, dobrota a krásná tvář se zalíbí panovníkovi. Pro nerovnost poměrů Popelka několikrát prchne, ale princova láska nakonec zvítězí nad macešinou nenávistí a vše šťastně skončí.

Zároveň je zde ale spousta variant. Jak Popelka získá kouzelné dary, kolikrát a kde se setká s princem nebo jak se dostane na ples? Jakým způsobem přijde o střevíček a jak ji princ najde? Je tedy zřejmé, že pod názvem *Pohádka o Popelce* se může skrývat mnoho podob a variant, které se mění v jednotlivých adaptacích. Tyto adaptace se různí na základě mnoha aspektů. Jedním ze zásadních je zdroj, ze kterého čerpají, tedy daná literární předloha. Pohádku zapsalo mnoho sběratelů lidové slovesnosti a její varianty se liší. Ovšem s odkazem na původní zdroj se setkáváme velmi zřídka a v takovém případě je v českých rozhlasových (i filmových) adaptacích uvedeno jméno Boženy Němcové. Ve své sbírce ji ale mají například i Karel Jaromír Erben, nebo zahraniční autoři bratři Grimmové či Charles Perrault. Literárním předlohám věnuji samostatnou kapitolu.

⁸ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987. s. 11

⁹ tamtéž

¹⁰ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. s. 271

Dalším důležitým hlediskem je časoprostor. Míjíme zde dobu a místo, ve kterých vzniká předloha, přičemž jednotlivé podoby mohou být časově odděleny i staletími,¹¹ ale také dobu a místo, ve kterých vzniká daná adaptace. Pak záleží na tom, jaké médium se adaptace chopí a jaké má v dané době prostředky zobrazování.¹² To vše je podrobeno percepčnímu očekávání publika. Přestože jsme zmínili příklad literární a filmový, budeme se v této práci soustředit na rozhlasová zpracování vybrané pohádky. Výchozí premisou je pohled teoretičky Aleny Štěrbové, která rozhlasovou reprodukci literárního díla chápe jako „*dobovou individuální konkretizaci*, při níž se vztah interpretů k předloze (dramaturga, režiséra, herce) projevuje buď zdůrazněním, nebo potlačením některých stránek díla.“¹³

Touto prací bych ráda přispěla k diskuzím o teorii adaptace v rámci rozhlasového média. Její přínos spatřuji v přiblížení mechanismů audionaratologických prostředků na pozadí vývoje rozhlasových možností. Cílem je vysledovat odlišnosti v českém rozhlasovém vysílání pro děti, které vznikly při adaptační práci, na modelovém příkladu pohádky O Popelce, jež byla v rozhlase zinscenována hned čtyřikrát. Pohádka je jeden z nejstarších rozhlasových žánrů a stále vznikají nejen pohádky nové autorské, ale adaptátoři se vrací ke klasickým, léty prověřeným námětům, aktualizují je, a přináší tak nové postřehy i nové technické a zvukové možnosti.

¹¹ Například literární podoba Charlese Perraulta, která je ovlivněna klasicismem a tím, že byla čtena u dvora v kontrastu s příběhem bratří Grimmů, kteří tuto pohádku zapsali až na počátku 19. století, kdy vládl romantismus, lidovost a surovost. STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 278-280

¹² Například obě adaptace Walta Disneyho vychází z předlohy Charlese Perraulta. První animované zpracování je z roku 1950, druhé je filmované s četnými vizuálními efekty z roku 2015.

¹³ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. s. 76

Kritika pramenů a literatury a metodologie

Literaturu a prameny můžeme rozdělit do několika kategorií. Mezi prameny patří literární podoby zkoumané pohádky, které mohly sloužit jako předlohy pro rozhlasové adaptace. Původní literární předlohu jsem nejprve hledala u Boženy Němcové, protože je uvedena u Pavlíčkovy dramatizace. Ovšem její pohádka *O Popelce*¹⁴ je mnohem delší a má několik částí, připomínající pohádky jiné. Hledala jsem tedy ještě další možný zdroj od téže autorky, který už nebyl tak vrstevnatý a byl by bližší adaptacím. Najdeme ho v téže sbírce pod názvem *O třech sestrách*.¹⁵ Ovšem ani tento není zcela jednoznačným výchozím textem, neboť hlavní hrdinka zde nechodí na ples, ale do kostela, kde si jí všimne mladý carevič. Velmi podobná fabule je i v další pohádce této autorky – *O Popelušce*,¹⁶ která původně vyšla v souboru Slovenských pohádek. Proto je nutné počítat i se staršími literárními zdroji, a to od bratří Grimmů,¹⁷ a také s klasicistní verzí Charlese Perraulta,¹⁸ které přináší odpovědi na další otázky, jež jsou ustanoveny pro analýzu rozhlasových adaptací.

Další složkou pramenů jsou samozřejmě i analyzované rozhlasové adaptace zkoumané pohádky. Poprvé ji zveršoval Jan Pilař a uvedl Josef Svátek v roce 1964 (dále ji budeme označovat zkratkou P1). Autorem scénáře i režisérem druhé, premiérované v roce 1978, je Jan Berger (P2). V roce 1993 adaptoval svůj filmový scénář pro rozhlas František Pavlíček a režíroval jej Karel Weinlich (P3). Nakonec v roce 2010 pohádku autorsky i režijně inovoval Zdeněk Kozák (P4). Při analýze jsem také pracovala se scénáři rozhlasových pohádek, které mi poskytl archiv Českého rozhlasu.

Je zjevné, že pohádky, které jsou oblíbeným žánrem dospělých i dětí, v sobě nesou poselství a skryté významy, kterým rozumíme na základě podvědomí. Psychoanalýzou pohádek se zabývá Bruno Bettelheim ve své knize *Za tajemstvím*

¹⁴ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti. Svazek 1*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 116-132

¹⁵ tamtéž s. 289-298

¹⁶ NĚMCOVÁ, Božena, SIROTEK, Jiří, ed. *Pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 513-521

¹⁷ GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Pohádky*. 2. vyd. Přeložil Jitka FUČÍKOVÁ, ilustroval Jaroslav ŠERÝCH. Praha: Odeon, 1988. 285 s.

¹⁸ PERRAULT, Charles. *Pohádky*. Přeložil František HRUBÍN, ilustroval Jiří TRNKA. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, 155 s.

*pohádek: Proč a jak je číst v dnešní době.*¹⁹ Tato publikace poskytla cenné informace o původu pohádky a o psychologických významech motivů, jež jsou v pohádce přítomny. Například základní motiv popela v nás vzbuzuje vzpomínky na dětství, jež jsou v podvědomí uloženy do prostoru blízko ohniště a matky a její smrt připomíná konec bezstarostného a šťastného dětství. V této práci jsou takové úvahy důležité pro pochopení skrytých příčin motivů.

Velmi podnětnou statí je také práce Jiřího Stromšíka *Pohádka ve století vědy*,²⁰ která nám přináší úvahy o proměnách zkoumané pohádky v literatuře v průběhu staletí a informace o tom, jak se transformovala v rámci jednotlivých uměleckých směrů. Stromšík srovnává především německé romantické zpracování bratří Grimmů, ale dostává se i k českým podobám výrazně ovlivněným biedermeierem. O klasicistním způsobu vyprávění, který je velmi odlišný od pohádek zapsaných v 19. století, nám přináší myšlenky Zdeňka Hrbaty ve statí *Kouzelná pohádka a francouzský klasicismus*.²¹

Další skupinou literatury jsou publikace, které přináší informace o historickém kontextu rozhlasového vysílání. Eva Ješutová v knize *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*²² nastiňuje proměny dramaturgie nejen ve vysílání pro děti a mládež. Tyto informace nejsou pro mou práci příliš relevantní, neboť se zaměřujeme na jeden konkrétní pořad. Přesto nám Ješutová v krátkých medailonech přiblížila řadu rozhlasových tvůrců.

Další historická poučení nám skýtají především publikace Jana Czecha *O rozhlasové hře: Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*²³ a Aleny Štěrbové s názvem *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*.²⁴ Oba dva věnují velkou pozornost vývoji rozhlasové produkce, přičemž základem jsou analýzy rozhlasových inscenací, ve kterých

¹⁹ BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Přeložil Lucie LUCKÁ. Praha: Portál, 2017, 391 s.

²⁰ STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2.vyd. Praha: Odeon, 1998. s. 277-284

²¹ HRBATA, Zdeněk. *Kouzelná pohádka a francouzský klasicismus*. In: PERRAULT, Charles, Jeanne-Marie LEPRINCE DE BEAUMONT a Marie-Catherine Le Jumel de Barneville AULNOY. *Francouzské pohádky*. Praha: Odeon, 1990. s. 336-347

²² JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, 667 s. ISBN 8086762009.

²³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, 189 s.

²⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995, 149 s.

hledají specifika v oblasti režie, dramaturgie a také proměny konkrétních vyjadřovacích složek. Pro tuto práci tedy byly zásadní komentáře o zvuku, hudbě a o audionaratologických prostředcích, které jsem stanovila jako komparační kritéria.

Rozdíl je v tom, že Štěrbová věnuje velkou pozornost vývoji rozhlasové produkce od samého počátku vysílání u nás, což nám slouží jen jako základ, na kterém stojí vývoj let pozdějších. Jan Czech se podrobněji zabývá rozhlasovou hrou až od 50. let minulého století, proto informační hodnota jeho publikace je pro nás o něco významnější, neboť má více prostoru zabývat se obdobím, kterému se věnuje tato práce. Věnuje také kapitolu, ač velmi krátkou, rozhlasové dramatické tvorbě pro děti a mládež. V ní zmiňuje jména dvou předních režisérů sedmdesátých a osmdesátých let v literárně dramatické redakci pro děti a mládež, a to Karla Weinlicha a Jana Bergra, kteří režírovali námi zkoumané adaptace. Cení jejich práci, jež se vyznačuje „stylovou čistotou a vysokou uměleckou invencí.“²⁵

Hodnotné připomínky nabízí také sebrané studie rozhlasového teoretika Jana Lopatky publikované v knize *Šifra lidské existence*.²⁶ Vysvětluje zde mechanismy adaptování literárních děl pro rozhlasové zpracování, zamýšlí se nad vztahem předlohy a dramatizace a komentuje také důvody pro krácení textu.

Vztah knižní předlohy a adaptace na základě míry vzdálenosti zkoumá rozhlasový redaktor Rudolf Matys ve své stati *Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů*.²⁷

Úvahy týkající se vymezení termínu *adaptace* nacházíme i u Aleny Štěrbové. Rozhlasovou inscenaci vymezuje v kontrastu s divadelním uměním a zde dospívá k nutnosti adaptace, neboť není možné v rozhlase zpracovat divadelní scénář, který vyžaduje i vizuální konkretizaci. Přičemž „způsob úpravy závisí na invenci upravovatele, na jeho schopnosti přetlumočit důležité prvky původního textu z roviny vizuální do roviny akustické. Jednou z možností je posun k epickému tvaru zařazením vypravěče, který komentuje dění. Rozhlasová realizace může některé vizuální vjemy nahradit zvukovými efekty, adaptátor v takovém případě

²⁵ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 146

²⁶ LOPATKA, Jan, ŠPIRIT, Michael, ed. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995, 628 s.

²⁷ MATYS, Rudolf. *Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů*. Svět rozhlasu. 2004, č. 12, s. 24

usiluje o co možná největší informační hodnotu zvukové vrstvy indexové.“²⁸ Následně dospívá k tomu, že charakteristickým rysem rozhlasového umění, je epichnost. „Při rozhlasové adaptaci prózy je materiálem nově vznikajícího uměleckého tvaru hotové umělecké dílo, a to je přizpůsobováno novým technickým okolnostem a jinému druhu vnímání.“²⁹ Adaptaci pak charakterizuje tak, že má různé možnosti realizace a jedním z nich je dramatizace literární předlohy. Na základě tohoto tvrzení, které bude následně potvrzeno i jinými teoretiky, budeme v této práci uvažovat i s termínem *dramatizace*, který chápeme jako princip tvoření nového adaptovaného díla.

Podnětnou informační hodnotu pro teorii adaptace nabízí i stať Ivy Šulajové *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*.³⁰ Šulajová ve svém pojednání zachytila podstatu dramatizace, když ji charakterizovala jako metatext. Definiuje rozdíly mezi dramatizací a adaptací a srovnává tyto výsledky metakreace s teorií překladu.

Literární teoretička Linda Hutcheon ve své publikaci *Teória adaptácie*³¹ se zabývá především filmovou a televizní adaptací, ale částečně zmiňuje i rozhlasovou, hudební, či adaptaci jiných uměleckých, dokonce i neuměleckých směrů jako například počítačové hry. Všímá si dvojakosti vnímání adaptací – jednak jsou velmi populární a žádané, ale na druhé straně jsou odmítané jako podřadné dílo. Tuto degradaci adaptací se snaží vysvětlit odlišností komunikačních znaků jednotlivých médií. Také ona zmiňuje analogii s jazykovým překladem, který nikdy nemůže být doslovný. Hutcheon tvrdí, že „změna na jiné médium, anebo dokonce jen pohyb v rámci stejného média, vždy znamená změnu anebo, jazykem nových médií, „nové formátování“ a vždy dojde k ziskům i ztrátám.“³²

Také dizertační práce Aleše Merenuse *Nárys teorie dramatizací literárních děl*³³ se zabývá především *dramatizací*, a to primárně z divadelního hlediska.

²⁸ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. s. 71

²⁹ tamtéž s. 78

³⁰ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 161-174.

³¹ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložil Simona NYITRAYOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 246 s.

³² tamtéž s. 31-32

³³ MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-03-09]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/qqof5x/>>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

Hlavní motivací práce je ukázat, jakým směrem se může vydat dramatizační praxe. Podnětné jsou jeho úvahy o teorii intertextuality, kterou rozvíjí důsledněji než Šulajová a Hutcheon, které nepochybně tento termín také zmínily. Na základě této teorie se snaží dojít k obecnému profilu dramatizace.

Pojem *dramatizace* používá také Tomáš Bojda ve své dizertaci *Herec a režisér v rozhlasu*,³⁴ ale v odlišném chápání. Jeho myšlenky proto poslouží jako kontrastní polemika mému pojednání o tématu.

Úvahy o tvůrčích možnostech adaptace formulovala i Jaroslava Strejčková ve stati *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her*.³⁵

Z vybrané literatury je patrné, že teoretická opora zabývající se tímto tématem z ryze rozhlasového pohledu chybí – převážná většina vycházela z divadelní, literární, nebo filmové a televizní vědy. To přináší zajímavé poznatky a nemusí nutně znamenat scestné uvažování, ale prací, které tuto terminologii rozebírají z pozice rozhlasového média, není mnoho. Na tento problém upozorňuje i Elke Huwiler v pojednání *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*.³⁶ Tím, že rozhlasová hra nemá adekvátní teoretické nástroje pro analýzu, je analyzována literárněvědnými nebo divadelními teoriemi, což ji determinuje k chápání jako literárního žánru. Tento fakt se snaží vyvrátit nepřiliš dlouhými analýzami, kterými dokazuje důležitost rozhlasových nástrojů jako jsou zvuky, hlasy, technické funkce a také hudba. Elke Huwiler vychází ze situace v německy mluvících zemích, kde se tvůrčí praxe a teorie rozhlasové tvorby nedokážou na definici této umělecké formy shodnout.

Ovšem v českém prostředí toto zcela neplatí, neboť už v 80. letech vyšla zmiňovaná publikace Jana Czecha, ve které nás autor seznamuje s jednotlivými složkami, které ovlivňují podobu inscenace, což dokládá i na četných analýzách. Podobně je na tom i publikace Aleny Štěrbové, která vyšla o 10 let později. Na základě těchto skutečností si troufám tvrdit, že česká rozhlasová teorie má

³⁴ BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlasu* [online]. Olomouc, 2020 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/aamerg/>>. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

³⁵ STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her*. 1981. In Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 10-11.

³⁶ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42

teoretické základy právě v těchto uvedených publikacích, přesto souhlasím s Elke Huwiler, že „stále chybí interdisciplinární, komplexní analytické nástroje, s nimiž by rozhlasové hry mohly být analyzovány jako svébytná umělecká forma, a to zejména s ohledem na *problematiku vyprávění*.“³⁷

K vysvětlení problematiky vyprávění přispěla kapitola Jiřího Hrabala z oboru literární teorie v publikaci *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*.³⁸ Poznatky o vypravěči aplikujeme v analytické části spolu se složkami a mechanismy rozhlasové inscenace, jak je definoval Jan Czech.

Představili jsme si nyní stěžejní zdroje a klíčovou literaturu a dostáváme se k tomu, abychom představili komparační kritéria, ze kterých pak vyjdeme při definování metodologie práce. Při poslechu vybraných adaptovaných pohádek, se jevila jako vhodná analýza situace, která popisuje kde a kolikrát se Popelka setkává s princem. Dále se ke srovnání nabízí různorodý původ darů, situace zkoušení střevíčku sestrami, situace nalezení Popelky princem a otázka, jakou odplatu si vyslouží macecha a sestry. Je zřejmé, že analyzujeme-li rozhlasovou inscenaci, nemůžeme vycházet pouze z tištěného scénáře, neboť rozhlasová realizace skýtá mnoho vrstev. V tomto ohledu byla užitečná publikace Jana Czecha³⁹ a stat' Elke Huwiler o audionaratologii.⁴⁰ V popsáných situacích byly patrné změny především v následujících složkách audionaratologie – naratologické prostředky, hudba, zvuk a jazyková podoba textu. Abychom dobře pochopili analyzovanou situaci, bude vždy velmi krátce charakterizován děj a forma analyzované situace. Výzkumná otázka pro tuto část práce tedy zní: *Jakými audionaratologickými prostředky byla komponována scéna ve vybraných situacích a jaký vývoj rozhlasových možností v tom spatřujeme?*

³⁷ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 37

³⁸ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s.

³⁹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987. s. 189

⁴⁰ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42

V tuto chvíli se posuneme k podrobnějšímu prozkoumání metodologie práce. První kapitola pojednává o literárních předlohách vybrané pohádky, které jsou bohatým zdrojem pro další adaptace jinými médii. Pohádka *O Popelce* Boženy Němcové, která je u Pavlíčkovy dramatizace⁴¹ (P3) uvedena jako výchozí námět, je ovšem značně odlišná. Vyskytuje se v ní odmítnutí oběma rodiči, lidojedi a tajemná komnata s dary. Avšak tato sběratelka ústní lidové slovesnosti zapsala tuto pohádku celkem třikrát a v každé jsou zjevné jisté styčné body. Jiné motivy ale bylo nutné hledat ještě v další literatuře a byly nalezeny u nejznámějších zahraničních autorů této pohádky – Charlese Perraulta a bratří Grimmů. První kapitola tedy bude kompilovat styčné body v literárních předlohách, které sloužily jako zdroj pro rozhlasové adaptace.

Zásadní teoretickou kapitolou je pojednání o adaptaci, neboť je třeba ji definovat a pojmenovat její mechanismy. Adaptace je vždy podrobena aktuálním možnostem daného média, které se v průběhu let mění a vyvíjí. Definujeme zde termín adaptace pomocí základních literárních a rozhlasových slovníků a pokusíme se nalézt a vysvětlit její obecné principy. Je nutné poznamenat, že definice adaptace stále není pevně vyhraněna vůči termínu dramatizace a v literatuře můžeme najít rozporuplné názory na tuto problematiku. Přesto se pokusíme oba pojmy vymezit a stanovit, jak je budeme chápat a používat v této práci. Zajímavou souvislostí je uvažování o pojmu adaptace v kontextu s teorií překladu, o čemž uvažují teoretičky Iva Šulajová a Linda Hutcheon. Další podnětné úvahy vyjadřuje Aleš Merenus ve své dizertační práci, kde se pokouší zobecnit termín dramatizace na základě intertextuality. Závěrem bude prozkoumán i adaptační tvůrčí potenciál.

Následující kapitola připraví teoretický základ k rozhlasovým analýzám. Pokusíme se na základě dostupné literatury podrobněji vystihnout komparační kritéria (naratologické prostředky, hudba, zvuk a jazyk), které jsou funkčními stavebními kameny rozhlasové inscenace. Na konkrétních příkladech popíšeme, jak se proměňovala pozice vypravěče v souvislosti s dramatizací epických momentů, dále jak se vyvíjel zvuk a jeho subkategorie stereofonie. Tato teoretická část částečně odpovídá na výzkumnou otázku a snaží se vystihnout vývoj naratologických prostředků na základě rozhlasových možností.

⁴¹ HNILIČKA, Přemysl. *Tři oříšky pro popelku* (1993) [online]. Panáček v říši mluveného slova 25. 5. 2006 [cit. 11. 12. 2019]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/3721-tri-orisky-pro-popelku-1993.html>

Poté konečně přistoupíme k vlastní analýze čtyř rozhlasových adaptací Popelky, která dokáže, jak fungují adaptační mechanismy v praxi. Vybrané situace podrobíme analýze podle vytyčených kritérií v každé jedné rozhlasové adaptaci. Tímto postupem, jenž bude zaznamenán v přehledných tabulkách a podrobně okomentován, prakticky dokážeme, jakými audionaratologickými prostředky byla scéna komponována.

Závěrem porovnáme výsledky provedené analýzy, tudíž popíšeme jednotlivé inscenace a shrneme, jak se proměnily rozhlasové adaptace klasické pohádky mezi lety 1964 a 2010.

1 Původ pohádky a literární předlohy

Tuto kapitolu zařazujeme do struktury práce na základě poznatku Lindy Hutcheon, která tvrdí, že „většina teorií adaptace předpokládá, že společným jmenovatelem je příběh – on je jádrem toho, co se přenáší napříč různými médii a žánry, přičemž všechny nakládají s tímto příběhem formálně odlišnými způsoby, a já bych dodala, že i rozličnými způsoby zapojení – vyprávěním, předváděním anebo interakcí.“⁴² Při procesu adaptování se hledají „shody“ v různých systémech znaků, pro různé elementy příběhu. Často jsou však adaptace mylně analyzovány na základě komparace věrnosti vůči předloze.⁴³ Cílem mé práce tedy není porovnávat věrnost příběhu adaptace. Tato kapitola má za cíl představit metodou kompilace podoby literárních předloh, které mohly sloužit jako premisa adaptačním procesům a mechanismům.

1.1 Nejstarší dochované předlohy

Pohádka o Popelce byla písemně poprvé zaznamenána v 9. století v Číně.⁴⁴ Od té doby vzniklo na celém světě mnoho verzí. V Evropě se začaly pohádky do tištěné podoby dostávat až v 16. a 17. století, a právě námi sledovaný příběh podle ústního podání převyprávěl a zapsal roku 1697 Charles Perrault.⁴⁵

Klasicistní autor této pohádky vůbec nezmiňuje matku Popelky, pouze píše, že „byla po mamince, po nejhodnější ženě na světě.“⁴⁶ Vedle její dobroty kontrastuje zlá povaha macechy a jejích dvou dcer, které jí činí příkoří. Vztah s otcem je líčen jako chladný. Jeho dcera se mu neodvažuje postěžovat, protože otec je zcela v moci nové ženy. Spala u krbu v koutě, a proto jí říkali Upopelenec, jen jedna z mladších sester byla hodnější a říkala jí Popelka.

⁴² HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložil Simona NYITRAYOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 26:

⁴³ tamtéž s. 22

⁴⁴ BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Přeložil Lucie LUCKÁ. Praha: Portál, 2017. str. 231

⁴⁵ STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 278

⁴⁶ PERRAULT, Charles. *Pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 122

Rodina dostala pozvání na královský ples, čímž je řečeno, že se těšila dobrému postavení. Bylo tedy obstaráno vše potřebné od nejlepších dodavatelů, a protože Popelka měla dobrý vkus, ač sama nosila jen ubohé hadříky, prosily ji sestry o rady, a pak jim sama nabídla, že je učeše. Potom co odjely na ples, rozplakala se a přišla za ní kmotřička, která byla víla. Z textu tedy vyznívá, že je lidská osoba s nadpřirozenými schopnostmi. Kouzla dělala pomocí čarovného proutku. Z dýně udělala zlatý kočár, z myší koňské šestispřeží. Nevěděla si rady s kočím, tak se Popelka přičinila sama a přinesla kysu. Nakonec ještě proměnila ještěrky v lokaje a posledním mávnutím kouzelného proutku oblékla Popelku do šatů ze zlata a stříbra a obula do skleněných střevíčků. Prikázala jí nezdržet se přes půlnoc, jinak kouzla pominou.

Perrault přizpůsobil příběh percepci aristokratické společnosti konce 17. století tak, že potlačil prvky lidové slovesnosti, jež by soudobého čtenáře šokovaly (příliš iracionální momenty, hrubosti a primitivnosti). Popelku pak obdařil aristokratickými dary jako je krása, půvab, schopnost dokonale tančit, znalost dvorní etikety a hierarchie a obeznamenost s módou.⁴⁷

Na druhém plese Popelka zapomněla na čas a utíkala na poslední chvíli, přičemž ztratila střevíc, který pak našel princ. Kouzla tedy pominula a ona doběhla domů ve svých starých šatech, zůstal jí pouze jeden střevíček. Královský syn vyhlásil, že si vezme tu, které střevíc padne. Zkoušení, kterému se v pozdějších literárních zpracováních dostane mnohem více pozornosti, je zde shrnuto jednou větou, a to, že sestry si ho zkusily, ale nedostaly se do něj ani špičkou, zatímco Popelka se zde neskryvá, ba naopak sama s úsměvem řekne: „Ukažte, já si ho také zkusím.“⁴⁸ Sestry se jí vysmály, ale v momentě, kdy si obuje i druhý střevíc a kmotřička její šaty promění v nádhernou róbu, padnou jí k nohám a prosí o odpuštění. Popelka jim samozřejmě odpouští, je odvedena na zámek k princovi. V den jejich svatby sestry ubytuje v paláci a provdá je za vznešené dvořany. Autor nakonec ještě připisuje veršované ponaučení, ze kterého vyplývá, že krása je sice poklad nad poklady, ale teprve vlídnost a milost je hodna lásky.⁴⁹

⁴⁷ HRBATA, Zdeněk. *Kouzelná pohádka a francouzský klasicismus*. In: PERRAULT, Charles, Jeanne-Marie LEPRINCE DE BEAUMONT a Marie-Catherine Le Jumel de Barneville AULNOY. *Francouzské pohádky*. Praha: Odeon, 1990. s. 342

⁴⁸ PERRAULT, Charles. *Pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 131

⁴⁹ tamtéž s. 132

Dostáváme se k otázce, kde se vzaly kouzelné oříšky, které jsou součástí příběhu všech rozhlasových adaptací, i když se ve dvou případech pojí i s kouzly víly? Motiv daru lze sledovat i v italské verzi Giambattisty Basileho,⁵⁰ která vyšla už před Perraultem (kolem roku 1635). Zezolla (Popelčino italské jméno) dostane datli, kterou má zasadit, aby vyrostl strom. Už je tady alespoň explicitně jmenovaný nějaký plod. Zezolle vyroste z datle strom a z něj pak vystoupí víla, která jí plní přání. Podobně je tomu v německém znění, jež pracuje s motivem lískového keře. Keř vyroste z darované snítky a na něm sedává ptáček, který plní Popelčina přání. Původcem darů tedy nejsou přímo plody, ale opět zprostředkovatel.

1.2 Německý vliv na syžet pohádky

Podívejme se podrobněji na německou pohádku o Popelce. Jiří Stromšík k okolnostem vzniku této podoby píše: „k plné rehabilitaci lidové pohádky v relativně původní podobě a funkcích a k jejímu povýšení na plnohodnotný literární žánr došlo nicméně až počátkem 19. století v romantismu, především německém, a rozhodujícím mezníkem, vyznačujícím počátek jejího zlatého věku, jsou právě Pohádky bratří Grimmů. [...] Romantické hnutí, vyzvedlo lidovou (nebo jak také říkali: přírodní) poezii jako zdroj veškeré kultury národa.“⁵¹ Dochází tady k velmi rozdílné atmosféře. Zatím co Perrault píše vlídně a uhlazeně pro aristokracii, bratři Grimmové jsou mnohem surovější.

Německé zpracování začíná posledními slovy Popelčiny matky, před smrtí. Pravděpodobně je tady zachycen delší časový úsek, neboť je hrdinka nazvána děvčátkem, které den, co den chodilo k matčině hrobu. Následně je popisováno její neštěstí po tom, co se její otec oženil znovu a macecha přivedla do domu dvě své dcery. Bezpráví, kterého se nově příchozí na Popelce dopouští, je líčeno mnohem obsírněji a s větší intenzitou. Důležitým znakem je zde popel, jak vysvětluje psycholog Bruno Bettelheim: „přebývání v popelu tedy může symbolizovat jednak úžasnou dobu s matkou v blízkosti ohniště, jednak stav hlubokého stesku po době důvěrné blízkosti s matkou, kterou jsme ztratili, když jsme vyrostli, což je

⁵⁰ BASILE, Giambattista. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer, ilustroval Josef Hegenbarth. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, s. 577-580

⁵¹ STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 278

symbolizováno „smrtí“ matky. Díky této kombinaci obrazů v nás ohniště vyvolává silné pocity pochopení, neboť nám všem připomíná ráj, v němž jsme kdysi přebývali, a to, jak zásadně se naše životy proměnily, když jsme se museli vzdát jednoduché a šťastné existence malého dítěte a vyrovnat se se všemi rozporuplnostmi dospívání a dospělosti.“⁵²

Po dlouhém emotivním začátku se začíná fabulovat příběh, a to situaci, která v předchozím klasicistním podání chybí úplně, protože vede k získání kouzelného daru, který u Perraulta obstarala kmotřička víla. Otec se ptá dcer, co chtějí dovézt z trhu, a zatímco si nevlastní dcery poručí krásné šaty a šperky, Popelka chce jen lískový prut, který posléze zasadí na matčině hrobu a třikrát denně jej zalévá svými slzami. Na vzrostlém stromě pak sedával bílý ptáček, který jí plnil přání.

Následuje obdobný syžet jako u Perraulta. Rodina dostane pozvání na královskou slavnost, macecha Popelce ani přes splněné úkoly (přebrat čočku z popela) nedovolí jít na ples. K tomu jí dopomůže až kouzelný ptáček z lísky. Popelka po tři plesy tančí jen s princem, nakonec na smůlou potřeném schodišti ztratí střevíc, díky kterému ji princ najde.

Jsou tady patrné ale jisté rozdíly, jakým je například Popelčino postavení v rodině. Zatímco v Perraultově podání ji sestry žádaly o pomoc pro její dobrý vkus v módě, v německém znění sestry Popelce přikážou sloužit jim při přípravách na ples a ona jim plačíc vyhoví. Jiná je také cesta do zámku i z něj. Způsob dopravy zde není zřejmý, hrdinka jen „zamířila k zámku“, a vzhledem k tomu, že z plesu princ svou vyvolenou sleduje, pravděpodobně bydlela v blízkém podzámčí. Popelce se vždy podaří uniknout královskému synovi na poslední chvíli – jednou se schová v holubníku a podruhé na vysoké hrušce, odkud pak vyklouzne uschovat šaty na hrob. Mladík čeká na otce své tanečnice, a ten skácí holubník i hrušku, avšak nenajdou ji tam. Otce sice napadne, že by to mohla být jeho dcera, ale ani když jeho nevlastním sestrám později zkoušený střevíc nesedí, na otázku, jestli mají třetí dceru, zapírá: „Ne, jenom po nebožce první ženě ušmudlanou Popelku, ale ta to v žádném případě nemůže být.“⁵³

⁵² BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Přeložil Lucie LUCKÁ. Praha: Portál, 2017, str. 250

⁵³ GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Pohádky*. 2. vyd. Přeložil Jitka Fučíková, ilustroval Jaroslav Šerých. Praha: Odeon, 1988, s. 45

Ke každé pohádce patří scény, které mohou přinášet jistou katarzi. Zde je Popelka vykreslena jako typická romantická hrdinka – odmítnutá a vyděděná ze společnosti. Velké pozornosti se zde dostává jejímu trápení, pocitům úzkosti a smutku. Naopak dějové zápletky jsou velmi přímočaré a strohé: „Tančili do pozdního večera, až si Popelka vzpomněla, že už musí jít domů. „Půjdu s tebou, doprovodím tě,“ řekl královský syn, protože chtěl vědět, či je ta krásná dívka. Ale Popelka mu vyklouzla a skočila do holubníku.“⁵⁴ Vidíme, že romantické znění příběhu se zaměřuje na emoční stránku na úkor časoprostorových detailů.

Grimmovské pohádky jsou známé pro svou syrovost a jistou míru násilí, jež vychází ze způsobu podání a orálního šíření příběhů.⁵⁵ Další rozsáhlou a z dnešního pohledu krutou pasáží, je zkoušení střevíce, které je repetováno téměř stejnými slovy dvakrát pro každou sestru zvlášť. Sama jejich matka je nabádá, aby si uřezaly palec a druhá patu. Holubičky a následně krev prýstící ze střevíce prozradí prince, že si odváží nepravou nevěstu. Přitom je vše popisováno věcně, stroze a bez emocí.

Romantické morální vyústění zde silně kontrastuje klasicistnímu vznešenému ponaučení. Místo odpuštění, se sestrám dostává potrestání za jejich chamtivost a zlou povahu. Nejen že přijdou o patu a palec, ale na svatbě jim holubičky, tyto strážkyně spravedlnosti, vyklovou oči.

1.3 České podoby pohádky

Co se týká českých podob, najdeme je u Boženy Němcové či Karla Jaromíra Erbena, u nichž je zřejmá inspirace v Německu. To je ostatně podmíněno dobou, neboť si byli současníky, a navíc je s bratry Grimmy spojoval i stejný zájem, a to sběr ústní lidové slovesnosti.

Božena Němcová tuto pohádku zapsala hned třikrát. V *Národních báchorkách a pověstech*⁵⁶ žije Popelka s oběma rodiči a dvěma sestrami Kasalou

⁵⁴ GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Pohádky*. 2. vyd. Přeložil Jitka Fučíková, ilustroval Jaroslav Šerých. Praha: Odeon, 1988, s. 44

⁵⁵ Pohádky byly často sbírány od vysloužilých vojáků po hospodách a noclehárnách a je v nich mnohem více hrubosti a prohnanost často vítězí nad ctí. Wilhelm Grimm ale v dalších vydáních jejich Pohádek dělal úpravy. STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 278-280

⁵⁶ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti*. Svazek 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 116-132

a Adlinou. Otec pro chudobu odvede své dcery do lesa, kde je chce nechat. Popelka v noci slyší rozhovor rodičů, a tak jde ráno ke kmotřičce, která jí poradí, aby si cestu značila nití, ale zlé sestry ať nechá v lese a vrátí se sama. Laskavá Popelka neposlechne a přivede domů i sestry.

Motiv popela a holubů zde mají opačné úlohy než v ostatních zpracováních. Zatímco obvykle je popel symbolem Popelčina ponížení, zde je jejím pomocníkem na cestě domů z lesa, když ho za sebou trouse. Ale holubi, kteří jí vždy pomohou vybrat hrách z popela, jsou v tomto případě strůjci neštěstí, když jí třetí den hrách sezobou, a tím ji potrestají za její přílišnou dobrotu vůči zlým sestrám.

Popelka ztracená se sestrami v lese, vyleze na strom a uvidí světýlko. Vydají se za ním a najdou zámek, ve kterém bydlí lidojedi. Ti je nechali u sebe sloužit, ale po čase je sestry zabijí a hospodaři na zámku samy. Vražda je zde popsána poměrně surově a chladnokrevně. Ostatně motivy nebezpečí a úzkostí zřejmě v hloubkách psychiky odpradávná krystalizovaly v jisté typizované obrazy, jako zavržené dítě v lese, propast, jeskyně, vodní hlubina, dravé zvíře (obluda, drak), a krutá vražda. Přítomnost těchto motivů ve spodních vrstvách pohádkových příběhů svědčí o tom, že v možnostech žánru nebylo jen uspokojovat potřebu štěstí a bezpečí líčením pozitivních idylických obrazů, nýbrž i neutralizováním elementárních úzkostí.⁵⁷

Nakonec Popelka musí sloužit sestrám jako dříve. Nedovolily jí jet ani na ples. V tu chvíli objevila tajnou komnatu s pokladem, šaty a bílým koníkem a vydala se na ples. Na třetím plese jí uvízl pantoflíček na schodišti namazaném kolomazí. Druhý den svolal princ všechny slečny do zámku, aby zkusily střevíc. Popelka přišla do zámku také a stala se jeho nevěstou. Tajemný poklad ze zámku lidojedů si novomanželé odvezli, ale hamižným sestrám se proměnil v kamení a černé kočky jim rozškrábaly tváře. Popelka jim ale odpustila a vzala své sestry i rodiče do zámku.

Ve výboru *Pohádek* vyšel příběh s názvem *O Popelušce*⁵⁸ a je zde patrné to, co píše Jiří Stromšík o sbírkách Boženy Němcové či Karla Jaromíra Erbena: „Přímí i nepřímí pokračovatelé Grimmů dotáhli stylisticky i ideově to, co Wilhelm

⁵⁷ STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 284

⁵⁸ NĚMCOVÁ, Božena, SIROTEK, Jiří, ed. *Pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 134

ve svém úpravách činil jen velmi obezřetně: jejich pohádkový svět je zbaven přílišné drastičnosti, přibývá morality a nábožnosti, děj se odvíjí logičtěji a s propracovanější motivací, vše je tu idylické, krotké, útulné a citově prohráté, často lyricky přizdobené – zkrátka kolem poloviny 19. století je již pohádka přizpůsobena vkusu měšťanského *biedermeieru*.⁵⁹

Zde opravdu narůstají morální a náboženské hodnoty, neboť oproti grimmovské fabuli je příběh zasazen na vesnici, a tudíž jedinou společenskou příležitostí je zde nedělní bohoslužba v kostele, a právě tam Popelka touží jít, ale je jí to zakázáno. Další rozdíly oproti německému zápisu sledujeme v přítomnosti kouzelného daru v podobě lískových ořechů, které dostane od otce. Jako měla předchozí Popelka tajemnou skrýš u hrobu své matky, i tato Popeluška měla takové místo, a to u studny, do které nešťastnou náhodou upustila oříšky, ale každou neděli jí žabka přinese jeden oříšek, ve kterých jsou šaty.

I tady mají svou úlohu personifikovaná zvířata. K žabce se ještě přidají holubi, kteří Popelce pomůžou přebrat proso, mák a lněné semínko z popela a obléknou jí šaty. Kohout, který místo otce, jenž se bojí své ženy, prince vyradí, kde macecha schovala nevlastní dceru. Vlastní dceru má macecha jen jednu – Doru, které při zkoušení střevíce „okřeše“ palec, a nakonec s ní dojdou (místo fyzického) morálního potrestání za jejich zlost – zůstaly samy, opuštěny, bez lásky a bez radosti. Otce si snoubenci odvedou s sebou na zámek.

Velmi podobná fabule je také v pohádce *O třech sestrách*, která je opět ve sbírce Národní báchorky a pověsti.⁶⁰ Jak už název napovídá, sestry jsou tři – Baruška, Dorotka a Anuška a mají vlastní rodiče. Hrdinkou je nejmladší Anuška, která musí doma zastat všechnu práci, přesto o popelu tady není ani slovo. Z trhu si přála jen to, co otci o klobouk zavadí, a tak jí donese ořechovou sněť. Když jí upadne do studny, vrátí jí ji žabka a prozradí, že jsou v oříšcích šaty. Ty Anuška použije, když chce jít v neděli do kostela, ale nemůže a musí zůstat doma vařit oběd.

⁵⁹ STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 280

⁶⁰ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti*. Svazek 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 287-298

Pro všechny tři pohádky Boženy Němcové je společné kouzelné zaklínadlo, které protagonistka vyřkne, aby nebyla po cestě do kostela či na zámek spatřena: „Mžitka za mnou, mžitka přede mnou, Pánbůh sám nade mnou!“ Zde ještě pro zesílení náboženských motivů dodává: „Andělíčku, můj strážníčku, dům za mne opatruj!“

Nejsou zde tedy přítomní holubi, ale pomoci se jí dostává za zbožnou víru. V kostele se opět zalíbí mladému knížeti, který na ni třetí neděli přichystá lest v podobě hromady chvoje před kostelem, ale venkovské děvče se toho nezalekne, přeskočí ho a uteče pryč. Jen střevíček v něm uvízne. Tady přichází na pomoc tajemná žebračka, která knížeti poradí odkud Anuška je. Kníže přijede zkusit střevíc. Sestry si uřežou palec a patu a prozradí je opět personifikované zvíře, zde je to ale pes. Otec je odváznější a přivede i nejmladší dceru, kterou si pak kníže odvede. Starší dcery se rozzlobily a poslaly otce pro další ořechy i pro ně. Z nich však vyskočili hadi, zadusili je a zem se po nich slehla.

Erben měl navíc zájem o odborné studium historie a slovanské mytologie. Jeho Popelka vyšla ve *Vybraných bájích a pověstech národních jiných větví slovanských* jako pohádka bulharská.⁶¹ Ovšem je trochu odlišná. Kouzelný mužík předpoví, že kterému děvčeti spadne vřeteno do jámy, její matka se promění v krávu. To se stane Máře. Otec se znovu ožení a macecha dá krávu zabít. Na jejím hrobě najde dívka skříň plnou bohatých šatů a na skříni holuby, kteří jí slíbí pomoc s přebráním prosa a uvařením obědu. Mára se vydá do kostela, kde se zalíbí mladému careviči. Třetí neděli ztratí střevíc, podle kterého je nalezena. Tento příběh ale neskýtá žádné nové důležité motivy pro rozhlasové adaptace, proto ho můžeme vynechat a v další analýze s ním nebudeme pracovat.

Zjevně tedy žádná z těchto předloh není v celku možná jako jediná výchozí. Je tedy nutné vycházet z vícero literárních předloh, jež jsme si zde představili, ze kterých vznikaly zkoumané rozhlasové adaptace. Pro lepší orientaci základních situací v literárních předlohách, které jsou důležité pro komparaci adaptací, se podíváme na následující tabulku. Literární zpracování příběhu má mnohem více prostoru k rozvedení příběhu, zápletek a motivů, protože souvislý text má lepší

⁶¹ ERBEN, Karel Jaromír. *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 283-286

možnost vše popsat, vylíčit a objasnit, zatímco rozhlasové zpracování, přestože se jedná o víkendovou odpolední pohádku s delší stopáží, využívá audionaratologických prostředků a dramatického jednání, které podporují akci. Rozhlasová kompozice musí být přehledná a oproti literatuře zhuštěnější a stručnější. Literární zápisy kupříkladu často poněkud chaoticky vrství motiv daru, kde se kumulují činitelé. U bratří Grimmů je darem snítka od otce, kterou Popelka zasadí, vyroste z ní líska na matčině hrobě a z ní vystoupí ptáček, který jí dary zprostředkovává. Tato situace je v rozhlasových adaptacích zjednodušena do podoby oříšků, které daruje buďto otec, nebo víla.

Z tohoto příkladu vyplývá, že, adekvátnost fabule vzhledem k předloze nemůže být měřítkem, neboť se vytváří dílo v nové formě, jehož základním měřítkem, jak píše Jan Lopatka, „musí proto být zákonitost této formy. Tou je zde míra dramatičnosti, míra dramatické integrace textu, to znamená míra schopnosti textu vytvořit spolu s ostatními zvukovými prostředky dokonalou dramatickou iluzi. Ve jménu tohoto cíle je možná jakákoli deformace předlohy.“⁶² Jan Lopatka ve svých statích o těchto textových úpravách píše, že nejčastěji za oběť padají „retardující momenty všeho druhu, lyrické pasáže, části popisu, reflexivní partie, sugestivní dějové detaily.“⁶³ V rozhlasových adaptacích této pohádky si tedy budeme všimnout, jakými prostředky vybranou situaci autoři adaptovali pro rozhlas.

⁶² LOPATKA, Jan, ŠPIRIT, Michael, ed. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995. s. 38

⁶³ tamtéž s. 73

Tabulka 1: Literární předlohy

		Charles Perrault (Francie 1697)	J. a W. Grimmové (Německo, 1857⁶⁴)	Božena Němcová O Popelce (ČR 1845-48)	Božena Němcová O Popelušce (ČR 1857-58)	Božena Němcová O třech sestrách (ČR 1845-48)
1	Počet a místa setkání P s Princem	2x na plesu	3x na plesu	3x na plesu	3x v kostele	3x v kostele
2	Původ darů	od kmotřičky víly	z lísky, která vyrostla ze snítky darované otcem na matčině hrobě, dary hází ptáček	z tajné komnaty ze zámku po lidojedech, ve kterém bydlela se sestrami	z třech oříšků, které jí otec přinese (spadnuté do studny je žabka vyzvedne a poví jí o šatech)	z třech oříšků, které jí otec přinese (spadnuté do studny je žabka vyzvedne a poví jí o šatech)
3	Zkoušení střívičku sestrami	sestrám je malý	sestry si uřezaly palec a patu	sestry si stáhly nohy, ale nebyl jim dobrý	palec je okřesán	Baruška si dá uřezat patu, Dorotka palec
4	Nalezení Popelky	Popelka s úsměvem řekne, že si ho také zkusí, výsměch sester	otec ji zapírá, protože je špinavá, macecha brání, ale přivedou ji	přišla sama do zámku, aby si zkusila střívec	kohout prozradí, že je pod koryty	tajemná žebračka řekne knížeti, kde Popelka bydlí, otec je odvážnější a přivede mu ji
5	Odplata pro sestry a macechu	je jim odpuštěno a dostanou dobré ženichy	trest – holubičky je klovou do tváří, div neosleply, raději utekly	sestry chtěly poklad z tajné komnaty, ale obličej jim rozdrápaly černé kočky, ze zlosti upadly do těžké nemoci – Popelka jim pomohla	zůstaly samy, opuštěny, bez lásky a bez radosti	otec šel pro oříšky i dalším dcerám, ty je rozlouskly, vyskočili z nich hadi a zadusili je, zem se po nich slehla

⁶⁴ Poznámka k datu vydání Grimmů: První vydání 2 svazků proběhlo v letech 1812-1815. Následně dělal Wilhelm Grimm četné úpravy. „Částečně sjednotil styl, oživoval vyprávění dialogy, vplétal lidová rčení, zmírňoval „pro děti nevhodné“ výrazy.“ Český překlad pochází až z poslední přepracované verze z roku 1857. STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In GRIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. *Pohádky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 280

2 Adaptace

Z dějin umění je patrné, že otázka autorství po mnoho století neexistovala tak, jak ji dnes chápeme my. Motivy a látky poměrně volně přecházely z díla do díla. To se týká i kanonických autorů a jejich děl. Například velká část Shakespearova díla je dramatizací Suetonia, podobně je tomu u Bocaccia či Goethova Fausta.⁶⁵ Dnes jsou adaptace velmi oblíbené, jak píše kanadská literární teoretička Linda Hutcheon ve své *Teorii adaptácie*,⁶⁶ ale paradoxně jsou odsuzovány jako podružná a druhotná díla. „Jedním z důvodů očerňování adaptátorů a adaptací je nepochybně (post-)romantické cenění originálního díla a tvůrčího génia zdroje. Avšak tento negativní pohled je vlastně jen pozdějším doplňkem k dlouhé a šťastné historii výpůjček a krádeží, nebo přesněji dělení se o příběhy.“⁶⁷

Literární kritik Jan Lopatka, který se zabýval i rozhlasovou teorií, ve své tezi *Rozhlas a próza*⁶⁸ píše, že „gnoseologickým základem adaptace je odraz odrazu.“ Ovšem je zřejmé, že je tato problematika komplikovanější. „V širším společensko-historickém kontextu sem můžeme zároveň zahrnout aktualizace, možno též říci konkretizace uměleckých děl a postupů.“⁶⁹ Podívejme se podrobněji, jak je tento termín definován. *Slovník literární teorie* uvádí,⁷⁰ že slovo pochází z francouzského *adaptation*, což znamená *přizpůsobení* nebo *úprava* a může se týkat textologie, teorie překladu i divadelní tvorby, v níž jde o „přizpůsobení struktury původního dramatického díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování [...], nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu.“⁷¹ Může jít ale také o převedení literárního díla do podoby dramatické, nebo adaptaci

⁶⁵ LOPATKA, pozn. 1, s. 34

⁶⁶ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložil Simona NYITRAYOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 246 s.

⁶⁷ „Jedným zo zdrojov očierňovania adaptátorov a adaptácií je nepochybne (post-)romantické cenenie si originálneho výtvoru a zdrojového tvorivého génia. Avšak tento negatívny pohľad je vlastne len neskorším doplnkom k dlhej a šťastnej histórii požíčavania si a kradnutia, alebo presnejšie delenia sa o príbehy.“ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. s. 19

⁶⁸ LOPATKA, Jan, ŠPIRIT, Michael, ed. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995, 628 s.

⁶⁹ tamtéž s. 34

⁷⁰ VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Vyd. 2., rozš. Praha: Československý spisovatel, 1984, 465 s.

⁷¹ tamtéž s. 11

literárního či dramatického díla pro film, rozhlas nebo televizi, jejichž podoby vyžadují výraznější zásah do struktury původního díla a znamenají nejednou radikální přeměnu vyjadřovacích prostředků.⁷²

Zaměříme se konkrétněji na médium rozhlasu. Teoretik rozhlasové tvorby Josef Maršík definuje termín jako přizpůsobení původního literárního díla pro rozhlas rozhlasové specifice, uměleckému záměru realizátora či novému okruhu rozhlasových posluchačů, přičemž tyto zásahy „mohou mít různý rozsah a hloubku – od drobných úprav, zachovávajících jeho smysl a umělecké hodnoty, kompozici, postavy, autorský styl, jazykové prostředky atd. až k tzv. volné úpravě, kdy je předloha využita víceméně jako inspirace pro zásadnější tvůrčí přepracování.“⁷³

Rozhlasový redaktor Rudolf Matys se pokusil, na základě míry distance mezi zdrojem a adaptací, o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů, ve které podle něj „zvláštní kapitolu představují rozhlasové adaptace literárního textu. Jejich vztah k výchozí knižní předloze může být těsnější, jak tomu je v četbách tzv. rozložených či dialogizovaných, nebo naopak volnější, kdy už můžeme hovořit spíše o *dramatizaci*.“⁷⁴

Pozastavme se u zmíněného termínu *dramatizace*. Rozdíl mezi dramatizací a adaptací je předmětem mnoha diskuzí. Iva Šulajová sepsala *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*,⁷⁵ kde dramatizaci charakterizuje jako metatext, který je prostředkem metakomunikace. Problém spatřuje v souvislosti s dramatizováním různých druhů původně nedramatických předloh, v nichž se setkáváme s mnoha rozmanitými formami metatextů, které ale bývají nejednotně terminologicky označovány. Jako hlavní důvod této terminologické nejednoznačnosti považuje „širokou škálu přístupů k přepisu z jednoho literárního druhu do druhého a následně i do jiného druhu uměleckého.“⁷⁶ Nejčastější pojmy v oblasti metatextové umělecké tvorby jsou tedy označovány jako dramatizace či adaptace a je zřejmé, že pokud bychom je chtěli přesně definovat i s jejich mechanismy bude to velmi obtížné, neboť se pohybujeme na poli kreativity, kde velkou roli zaujímá jedinečnost

⁷² tamtéž

⁷³ MARŠÍK, Josef, BOUČEK, Zdeněk, Jan HALAS a Jiří HUBIČKA, ed. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 4

⁷⁴ MATYS, Rudolf. *Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů*. Svět rozhlasu. 2004, č. 12, s. 24

⁷⁵ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 161-174.

⁷⁶ tamtéž s. 161-2

a subjektivita tvořivého génia. Množství těchto subjektů a jejich specifické zkušenosti mohou přinést ve výsledku nesčetnost možných kombinací. Přesto si ujasníme, jak tyto pojmy vnímáme v této práci.

Oba dva termíny je samozřejmě možné vnímat jako tvořivý proces, tak výsledné dílo, rozdíl však vidíme v následujícím. Vycházíme z poznatků Ivy Šulajové, která na základě svého zkoumání obou pojmů, chápe termín *dramatizace* „v užším smyslu jako specifický pro transformaci původně nedramatického textu do dramatické, a tudíž automaticky i divadelní struktury (patrně se pouze velmi zřídka setkáme s termínem rozhlasová, televizní nebo filmová dramatizace)...“⁷⁷ Zde bych ještě ráda zmínila, že Tibor Žilka ve svém *Poetickém slovníku*⁷⁸ *dramatizaci* charakterizuje jako „*typ adaptace literárního díla*.“⁷⁹

Šulajová dále termíny diferencuje: „...termín *adaptace* širěji funguje i pro transformaci jiného než literárního uměleckého druhu.“ Dodává také, že oproti dramatizaci *adaptace* „zahrnuje více či méně praktickou (technickou) potřebu scénickou“ opět specifickou dle vybraného média.⁸⁰

Na základě těchto poznatků tedy budeme v této práci používat i termín *dramatizace*, a to v těch případech, kdy máme na mysli text rozhlasové inscenace a takové modifikace, které souvisí s vytvářením tohoto textu na základě literární předlohy. V analýze budeme používat pojem *dramatizátor* o autorovi scénáře. *Adaptací* chápeme takový formát, který obsahuje, kromě zdramatizovaného textu, i další vrstvy rozhlasové specifiky, tedy především týkající se zvukové a technické podoby hotové inscenace. Nakonec si dovoluji polemizovat s výrokem Tomáše Bojdy, který vyjádřil ve své dizertační práci názor, že „v případě *rozhlasových inscenací* je nejčastějším způsobem úpravy literárního díla dramatizace.“⁸¹ Jsem toho názoru, že hotová inscenace se všemi tvůrčími složkami je adaptací, proto

⁷⁷ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 164

⁷⁸ ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984. 373 s.

⁷⁹ „*Je to typ adaptácie literárneho diela*.“ ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984. s. 334

⁸⁰ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 164

⁸¹ BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlase* [online]. Olomouc, 2020 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/aamerg/>>. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D. s. 49

bych tento Bojdův výrok upravila: v *rozhlasových adaptacích je nejčastějším způsobem úpravy literárního díla dramatizace*.

Abychom v tuto chvíli ujasnili i terminologii v pozdějších analýzách, podotýkám, že adaptací budeme mínit hotovou rozhlasovou inscenaci. Linda Hutcheon se zabývá otázkou, kdo je vlastně adaptátor (především tedy ve filmových a televizních adaptacích) a uvádí výčet umělců, kteří se podílejí na realizaci inscenace.⁸² Ovšem dle mého názoru všichni spadají pod režijní vedení, proto adaptátorem bude chápán režisér inscenace.

Významným zdrojem byla také dizertační práce Aleše Merenuse, který se v ní zabýval teorií dramatizací literárních děl.⁸³ I jeho práce potvrzuje námi již definovaný vztah dramatizace jako subordinační vůči adaptaci, ale přesto mají společnou základnu v intertextualitě, neboť žádné dílo neexistuje ve vakuu.⁸⁴ Autor připomíná, že „mezitextovými vazbami se ve druhé polovině dvacátého století začala zabývat teorie intertextuality.“⁸⁵ Merenus pracuje s termínem *intertextualita* v širším a užším chápání, přičemž v širším pojetí „chápe texty jako typ obrovského palimpsestu, gigantickou síť vazeb a neustále se přepisujících struktur [...] naproti tomu intertextualita v užším chápání, někdy také označovaná jako strukturalistická, se pokouší podchytit vztahy mezi jednotlivými uměleckými díly na několika jasně stanovených úrovních.“⁸⁶ Tento model rozsahu chápání aplikoval také na *dramatizaci*, kterou v tomto smyslu můžeme použít, neboť její povaha je autorem chápána jako „přímo nezbytně intertextová.“⁸⁷

Než jsem začala zkoumat teoretickou problematiku *adaptace*, mým cílem bylo dojít k jejímu obecnému principu. Při studiu množství publikací jsem narážela na problém, že o ní bylo pojednáváno vždy jen z pohledu jednoho specifického média. Odpověď na tuto otázku jsem našla právě v této úvaze Aleše Merenuse, který dochází k závěru, že „zkoumání dramatizací v této globální (širší) perspektivě by muselo opustit pole literární i divadelní vědy a vydat se do oblasti

⁸² HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 95

⁸³ MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-03-09]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/qqof5x/>>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

⁸⁴ tamtéž s. 81-82

⁸⁵ tamtéž s. 82

⁸⁶ tamtéž s. 83

⁸⁷ tamtéž s. 84

kulturologie,⁸⁸ ovšem výsledky by byly až příliš obecné a bezbřehé. Intertextualita totiž, podle Merenuse, popisuje vztah dvou či více textů mezi sebou obecně a už se moc nezajímá, o *jaký vztah přesně jde*.⁸⁹ A právě hledání konkrétních podob tohoto vztahu bude předmětem zkoumání následující kapitoly.

Než se k tomu dostaneme, ráda bych ještě zmínila zajímavou souvislost, která se nabízí při srovnání adaptace literárního díla do dramatické podoby s teorií adaptace překladu, čímž se zabývá ve své stati Iva Šulajová. Pracuje zde s termínem *intersémiotický překlad*, kam lze zařazovat transformace textů různých struktur (dramatizace, televizní, filmové a jiné adaptace). Autorka píše, že „intersémiotický překlad pak označuje interpretaci verbálních znaků pomocí znaků neverbálních znakových systémů nebo, širěji pojato, představuje přeložení významů z komunikátu zformovaného v jednom sémiotickém systému takovým způsobem, abychom výběrem odpovídajících znaků z jiného znakového systému a jejich kombinací získali komunikát, jehož významy budou shodné s významy komunikátu překládaného.“⁹⁰ Takový překlad je ale vlivem nutného překódování vždy neúplný a částečný a jak konstatuje i Linda Hutcheon „stejně jako neexistuje doslovný překlad, nemůže být ani doslovná adaptace.“⁹¹

Dostáváme se nyní ke studii Elke Huwiler, jež zkoumá teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her ve své stati *Vyprávění příběhu zvukem*,⁹² a ve které se snaží dokázat, že „neverbální znakové systémy mohou, stejně jako jazyk, jedinečným způsobem přispívat k vytvoření narativního významu.“⁹³ Huwiler vychází ze situace v německy mluvících zemích, kde se tvůrčí praxe a teorie rozhlasové tvorby nedokážou na definici této umělecké formy shodnout. Přestože odborné práce akustické prvky jako jsou zvuky či hudba zohledňují, tak se stále zaměřují především na jazyk a ostatní akustické vlastnosti vnímají pouze jako doplňkové, zatímco technické funkce jako je mixování nebo stereofonie se značně

⁸⁸ tamtéž s. 83

⁸⁹ tamtéž s. 84

⁹⁰ ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 165-166

⁹¹ „Rovnako jako neexistuje doslovný překlad, nemůže být ani doslovná adaptácia.“ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 31

⁹² HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42

⁹³ tamtéž s. 40

opomíjí.⁹⁴ Autorka je toho názoru, že rozhlasové drama by nemělo být omezováno konkrétními definicemi a pravidly, neboť je tato umělecká forma stále otevřena změnám, jako jsou nové formy sdělování příběhu akustickými prostředky (například zvukové performance či interaktivní rozhlasové hry). Rozhlasová hra má potenciál, který přesahuje čistě literární či divadelní formy.⁹⁵

Závěrem bych dodala pár poznámek k tvůrčím možnostem adaptace. Linda Hutcheon píše, že „tvořivá transpozice příběhu adaptovaného díla není jen předmětem požadavků žánru a média, ale také povahy a talentu adaptátora – jeho individuálních intertextuálních vztahů, přes které filtruje adaptovaný materiál“,⁹⁶ a také vyslovila možný pohled na neúspěšnou adaptaci jako na nedostatek tvořivosti a schopnosti vytvořit své vlastní jedinečné dílo.⁹⁷

Pokud se jedná o místo adaptace v rozhlasové dramaturgii můžeme říci, že na základě zkušeností mohou dramaturgie a hry na motivy patřit k nejcennějším a nejúčinnějším typům rozhlasových pořadů, neboť dramaturg pracuje s myšlenkově vyváženými díly a s prověřeným námětem. Rozhlasová dramaturgyně Jaroslava Strejčková dále poukazuje na zajímavý a prokazatelný fakt, že „texty a inscenace dramaturgií jsou po rozhlasové stránce tvarově vynalézavější, častěji inspirují k experimentování se specificky rozhlasovými postupy a probouzejí cestu novým možnostem původních rozhlasových her nebo zapomenuté cesty připomínají.“⁹⁸

⁹⁴ tamtéž s. 37

⁹⁵ tamtéž s. 36

⁹⁶ „Ale tvorivá transpozícia príbehu adaptovaného diela nie je len predmetom požiadaviek žánru a média, ale tiež povahy a talentu adaptátora – jeho alebo jej individuálnych intertextuálnych vzťahov, cez ktoré filtruje adaptovaný materiál.“ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 97

⁹⁷ tamtéž s. 36

⁹⁸ STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Praktická činnosť dramaturga rozhlasových her*. 1981. In Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 10-11.

3 Proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce

Poté, co jsme kompilativní metodou shrnuli obecné principy dramatizace, se dostáváme k jednotlivým složkám, které pomáhají tvořit nové rozhlasové adaptované dílo. Vycházíme z konceptu audionaratologie, jak o něm píše Elke Huwiler⁹⁹ a jako teoretický základ sloužila především publikace Jana Czecha.¹⁰⁰ Byly vybrány takové kategorie, které se jevily jako velmi progresivní v kontinuitě vybraných adaptací a na nich demonstrují jejich vývoj. Podíváme se, jak se proměňovaly adaptační postupy a rozhlasové možnosti v průběhu let. Na vybraných adaptacích pro tuto práci je možné vidět vývoj proměn adaptačních postupů, který ale nutně nemusí souhlasit chronologicky s historickým vývojem rozhlasových možností.

Na začátek bychom si měli ujasnit označení jednotlivých adaptovaných pohádek. Nejstarší je dramatizace z roku 1964 Jana Pilaře adaptována Josefem Svátkem a v tabulce je označena kódem P1. Další příběh v pořadí dramatizoval i adaptoval Jan Berger v roce 1978 (P2). Následně v roce 1993 upravil svůj filmový scénář pro rozhlas František Pavlíček, o režii adaptace se postaral Karel Weinlich (P3) a o nejmladší adaptaci se v roce 2010 autorsky i režijně zasloužil Zdeněk Kozák (P4).

První kategorií, kterou budeme ve vybraných situacích analyzovat, jsou naratologické prostředky. Charakterizovány jsou buďto jako vyprávění vypravěčem, monologem nebo dialogem. To, co ale z tabulky nelze jednoduše vyčíst, je proces dramatizace epických momentů, který probíhal v průběhu let s rostoucími rozhlasovými možnostmi. Jan Czech popsal tento jev tak, že vizuální skutečnosti, které rozhlasová inscenace pochopitelně přímo zprostředkovat nemůže, byly dříve selektovány a dramatizátor se koncentroval na pasáže, které by, podle jeho pojetí rozhlasové inscenace, byly nejvhodnější.¹⁰¹ Takový jev můžeme pozorovat jako narůstající v našich analyzovaných adaptacích. Postupně je „při budování

⁹⁹ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42

¹⁰⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, 189 s.

¹⁰¹ tamtéž s. 128

jednotlivých scén využíváno všech prostředků, které napomáhají konkretizaci prostoru: tzn. živý, bezprostřední dialog, ze kterého se pochopitelně vytrácí subjekt vyprávění, [...] a také co nejkonkrétnější zvuky v bezprostředním, co nejméně symbolickém významu.“¹⁰²

Tento jev má také velmi významný podíl na výsledek řešení naratologických prostředků. Je zřejmé, že čím více jsou dramatizovány epické momenty, tím méně prostoru zaujímá vypravěč. I vývoji postavy vypravěče se poměrně rozsáhle věnuje Jan Czech, neboť, jak píše hned v úvodu, vypravěč se „rozvíjí specifickým způsobem a má vysokou afinitu k rozvoji akustických vyjadřovacích prostředků.“¹⁰³

Dřív byli na místo vypravěče obsazováni herci s dobře modulovanými hlasy, s dobrou rétorikou, kteří vytvářeli základní atmosféru. Jejich úkolem bylo romantizování textu, spíš recitování než zprostředkování.¹⁰⁴ Takto můžeme charakterizovat nejstarší Pilařovu dramatizaci (P1), která je založena na zveršovaném příběhu interpretovaném Milanem Friedlem, předním českým recitátorem a moderátorem hudebních pořadů,¹⁰⁵ zatímco promluvy dramatických postav jsou velmi omezené.

Nutno podotknout, že vypravěči s charakteristickými hlasy a velmi dobrou rétorikou v podobě předních divadelních a rozhlasových herců na pozici vypravěče zůstali a ukážeme si, jak se vypravěč proměňoval. Výraznou hereckou osobnost v podobě Luděka Munzara¹⁰⁶ obsadil Jan Berger (P2), ovšem vypravěč zde už nemá vůdčí postavení.

¹⁰² CZECH, Jan. O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945. Praha: Panorama, 1987, s. 128

¹⁰³ tamtéž s. 9

¹⁰⁴ tamtéž s. 132

¹⁰⁵ Milan Friedl (1931-2009) vystudoval herectví na DAMU v Praze a od počátku své profesní kariéry se věnoval především uměleckému přednesu, který též spolu s hlasovou technikou přednášel řadu let na DAMU a na pražské konzervatoři. Jeho zájem o hudbu, poezii a výtvarné umění vyústil v založení sdružení Lyra Pragensis. Od padesátých let soustavně spolupracoval s rozhlasem a televizí jako recitátor a moderátor hudebních pořadů, či také přenosů z hudebního festivalu Pražské jaro. In: TOMEŠ, Josef. *FRIEDL MILAN 13.3.1931-2.10.2009* [online]. Biografický slovník Historického ústavu AV ČR 17. 11. 2019 [cit. 28. 2. 2020]. Dostupné z [www: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FRIEDL_Milan_13.3.1931-2.10.2009](http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FRIEDL_Milan_13.3.1931-2.10.2009)

¹⁰⁶ Luděk Munzar v rozhovoru pro Český rozhlas sám řekl, že má rozhlas radši než divadlo. Je to pro něj disciplína číslo jedna, protože jediným nástrojem herce je jeho hlas, kterým vytváří obrovské představy pro diváky. Miloval četby na pokračování, kdy sehrál čtyři až pět figur za večer. Cenu „Neviditelný herec“ považuje za největší uznání. KOVAŘÍK, Jan. *Na rádio si sáhnout nenechám, říká Luděk Munzar v magazínu eRko* [online]. Český rozhlas 20. 10. 2014 [cit. 3. 3. 2020]. Dostupné z [www: https://www.rozhlas.cz/informace/erko/_zprava/na-radio-si-sahnout-nenecham-rika-ludek-munzar-v-magazinu-erko--1410302](https://www.rozhlas.cz/informace/erko/_zprava/na-radio-si-sahnout-nenecham-rika-ludek-munzar-v-magazinu-erko--1410302)

Přestože naratologická literatura zaměřená na rozhlasové umění chybí, můžeme si v tuto chvíli pomoci publikací trojice předních literárních badatelů *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*,¹⁰⁷ která rozhlasové dramatinování epických momentů překládá takto: „podle míry vypravěčova zprostředkování fikčního světa se tradičně rozlišovaly dva základní typy vyprávění: *showing* a *telling*. V případě prvního z nich dochází k oslabení příznaku zprostředkovanosti a události jsou jakoby přímo předváděny. Druhý typ se naopak vyznačuje zvýšenou mírou vypravěčovy aktivity například v podobě hodnocení, komentářů, charakterizací postav.“¹⁰⁸

Znamená to tedy, že v rozhlasových inscenacích je tendence *telling* postupně přesouvat k *showing* a k tomu dopomáhá právě pozice vypravěče. Ten může být: 1) heterodiegetický, to znamená, že se příběhu neúčastní, jako to vidíme ve dvou nejstarších adaptacích Popelky (P1, P2), kde je vypravěč vševědoucí. Nebo může být 2) homodiegetický, tedy je postavou příběhu,¹⁰⁹ což vidíme v Pavlíčkově dramatinaci (P3), kde je vypravěč „více konkretizován, charakterizován, vystupuje již jako osobnost s určitými vlastnostmi.“¹¹⁰

Zde je obsazena Věra Galatíková¹¹¹ do role kmotry a zároveň ji můžeme definovat jako homodiegetického vypravěče-svědka. „Vyprávění vypravěče-svědka bývá zpravidla retrospektivní povahy. Současné vyprávění by vyžadovalo, aby se vypravěč-svědka jako postava neustále vyskytoval ve fikčním světě v přítomnosti hlavní postavy. Takový typ vyprávění je sice možný, ale nebývá častý.“¹¹² Zde je ale vypravěč smíšený. Homodiegetický vypravěč-svědka v případech, kdy je

¹⁰⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s.

¹⁰⁸ tamtéž, s. 127

¹⁰⁹ tamtéž, s. 127

¹¹⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 133

¹¹¹ Věra Galatíková (1938-2007) už na střední pedagogické škole hrála ochotnické divadlo a věnovala se recitaci. po studiu na JAMU se věnovala především divadlu. Od počátku kariéry vytvářela především charakterní a dramatické role. Její herectví se vyznačovalo přesnou mírou stylizace, smyslem pro detail v mimice, gestu a intonaci, kultivovaným projevem, neobvyklou barvou hlasu, schopnou vyjádřit emoci i intelektuální hloubku. V rozhlase recitovala poezii, četla prózu a odehrála řadu dramatických postav. DOSKOČIL, Zdeněk. *Galatíková Věra 19.8.1938-21.12.2007* [online]. Biografický slovník Historického ústavu AV ČR 28. 11. 2019 [cit. 3. 3. 2020]. Dostupné z [www:](http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALAT%C3%8DKOV%C3%81_V%C4%9Bra_19.8.1938-21.12.2007)

http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALAT%C3%8DKOV%C3%81_V%C4%9Bra_19.8.1938-21.12.2007

¹¹² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 133

kmotra přímo v situaci s Popelkou, ale v příběhu dostává nadpřirozené schopnosti, které se v naratologii projeví v kategorii heterodiegetického vševědoucího vypravěče, který je vně příběhu a má možnost zprostředkovat situace, u kterých přímo není, nebo předvídat úmysly a motivace ostatních herců, jako to vidíme právě v situaci, kdy Popelka vchází na ples:

KMOTRA: Jdi, Popelko. Já na tebe budu čekat tady. Šťastnou cestu!

/hudba/

Vraníček jako by měl křídla. Zámek je každým okamžikem blíž a blíž. Už je tu nádvoří s pochodněmi, už je slyšet, jak vyhrávají (*hudba v pozadí*), služebnictvo se stará o koníka, davy hostů v úžasu ustupují z cesty neznámé krásce, co už stoupá po schodišti do slavnostního sálu. Ach, to je všude podivení... kdyby tak věděli... (*hudba utichá*). Už přestali hrát i muzikanti pro samý úžas. a princ se bezradně obrací na hofmistra.¹¹³

V poslední adaptaci Zdeňka Kozáka (P4) je proces dramatizace epických momentů dotažen důsledně, tudíž veškeré informace jsou sdělovány dramatickou akcí herci a vypravěč zde nefiguruje vůbec.

S oporou v úvahách Elke Huwiler můžeme i na zkoumaném vzorku vidět, že postupně sémantická síla jazyka přestala být rozhodujícím prvkem a zvukový materiál se stal autonomním výrazovým prostředkem.¹¹⁴ Po období hledání, které se vyznačuje „zvukovým naturalismem“,¹¹⁵ zvuk už není pouhou ilustrací, ale „stává se faktorem, který obohacuje, zvrstvuje, ovýznamňuje popisovanou skutečnost a spolu s hudbou a slovem tvoří v rozhlasové inscenaci složitý, mnohvrstevnatý sémantický systém.“¹¹⁶ *Zvukové efekty* (nejčastěji v podobě situačních zvuků), *hudba* a *jazyk* jsou další kategorie analýzy, které budou následně okomentovány.

Na tomto místě je ale ještě vhodné, podle mého názoru, zmínit důležitý prvek zvuku, a to *stereofonii*, která má možnost modifikovat intenzitu dramatickosti a má schopnost lépe definovat prostor. Ještě krátce se v tomto případě vrátíme k vypravěči, abychom osvětlili, jak je s ním pracováno ve vztahu se stereofonií.

V adaptaci nejstarší (P1), režírovanou Josefem Svátkem, ještě stereofonie použita není. Největší míra dramatizace je uplatněna v textu a jeho jazykové

¹¹³ PAVLÍČEK, František. *Tři oříšky pro Popelku*. Český rozhlas. s. 15-16

¹¹⁴ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 5

¹¹⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1995, s. 34

¹¹⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 169

stránce, neboť je zveršovaný, vypravěč má dominantní postavení a další postavy jsou definovány spíše podobou dialogizované četby a zaujímají jen velmi malý prostor. Jan Berger (P2) zasazuje vypravěče (Ludka Munzara) do jiných, imaginárních prostorů, než je prostor dramatického jednání. Dramatizátor František Pavlíček (P3) pověřuje kmotru (Věru Galatíkovou) úkoly vypravěče, ale nezasazuje ji do jiného stereofonního prostoru. Galatíková tento rozdíl mezi hereckou postavou kmotry a postavením v pozici vševědoucího vypravěče vyjádří intonací hlasu. Z analýzy Elke Huwiler vyplynulo, že „zvuk je v rámci příběhu používán tak specificky, že publikum vždy dokáže rozlišit, do které narativní úrovně příběhu zvuk patří.“¹¹⁷ V nejmladší adaptaci (P4) už vypravěč nefiguruje vůbec, je totiž plně dramatizována, a právě zde se projevuje další schopnost stereofonie, která umožňuje „komponovat i zvukově obtížně zachytitelné pasáže s velkým množstvím postav nebo pohybem na scéně“,¹¹⁸ čehož si můžeme všimnout například ve scénách na ples.

Nejstarší adaptaci tedy přejdeme bez komentáře, neboť v ní není stereofonie použita, ale hned ve druhé nejstarší adaptaci (P2), která byla natočena v roce 1978, je výrazně a plasticky použita. Ples je vždy podbarven hlukem dvořanů v sále, který je v lehkém echu tak, aby přirozeně evokoval velký sál. Princ tančí i se sestrami Popelky – Adélou a Malvínou. Při tanci vždy ruch ustoupí do pozadí a začne hrát taneční hudba, ale také rozhovor mezi tanečníky je nám plasticky bližší – jako bychom tančili s nimi. Když skončí tanec a macecha si vypráví s dcerami, ruch v sále se opět zesílí, a i jejich pozice v prostoru působí rozložitěji. Stejně se to děje i při tanci s Popelkou. Druhý ples se opakuje podobně, jen tanec prince s Popelkou už je odosobněn do úst vypravěče, kterého do jeho stereofonního prostoru přenáší stále ještě hrající taneční hudba, která končí při změně tématu vyprávění. Třetí ples je pouze odvyprávěn vypravěčem a princ se svou replikou přichází až když nalézá Popelčin ztracený střevíc. Tato situace nám nastínila jak podobu stereofonie v situaci na ples, tak mimoděk i další příhodný příklad pozice vypravěče a míru dramatizace epických momentů.

¹¹⁷ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 39

¹¹⁸ BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlasu* [online]. Olomouc, 2020 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/aamerg/>>. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., s. 50

František Pavlíček s Karlem Weinlichem (P3) stereofonii používají v mnohem jemnějších nuancích. Ples znázornili jediným tancem Popelky s princem, kde opět slyšíme jejich hlasy velice zblízka v důvěrném rozhovoru. Plastický prostor pak více vyznívá až v situaci, kdy se Popelka vrací na svém koni z plesu domů a vítá se s kmotrou. K tomu pomáhají pouze dva zvuky, a to štěkot psa v dálce a odfrkávání Popelčina koně Vránka, které působí pohyblivě. Přestože je dramatické jednání vystavěno velmi střídmě, stereofonie je velmi nenápadná, ale funkční.

Zdeněk Kozák (P4) ples zasazuje do královské zahrady, kde se postavy mezi sebou často pohybují, a právě tomu dopomáhá stereofonie. Nejprve je zachycen příchod macechy se zlatníkem a Žanetou, kteří se vítají s kancléřem. S ním pak macecha zůstane sama po tom, co se zlatník s Žanetou vzdálí do zámku. Později se v parku setkává Popelka s králem, ke kterému po chvíli přiběhne kancléř, aby ho odvedl k Žanetě (opět se jeho hlas v dáli ztrácí, stejně jako všechny ostatní příchody a odchody postav). Pak se ze tmy vynořuje macecha a jejich rozhovor s Popelkou ukončuje obíjení půlnoci. V tu chvíli Popelka utíká, král z hloubi prostoru na ni volá, na krále ze stejného místa volá kancléř a Žaneta a přidá se i macecha z předního místa. Celá kompozice s množstvím postav působí velice plasticky a velmi dobře evokuje prostor královské zahrady.

Poslední kategorií analýzy je *jazyk*, který, jak je typické pro pohádkový žánr, především rozlišuje charakterly na dobré a zlé. V textu se projevují převážně expresivní pejorativní výrazy¹¹⁹ v řeči macechy a dcer téměř ve všech adaptacích. Slyšíme například výrazy jako „Mlč, ty hloupá!“, trdlo, ženština, psisko zatrachtilé, grobián grobiánská a podobně. Jiné záporně zabarvené expresivní výrazy, které používají jiné postavy, naopak znázorňují jejich utrpení či příkoří, jako například v nejmladší Kozákově adaptaci (P4) si Popelčin otec stěžuje na velkou vichřici: zatracená mizérie, či mladý král zhrzen útekem Popelky se oboří na vemlouvavé kolem stojící: „Dejte mi už všichni pokoj!“. Naopak kladné postavy se vyznačují kladně zabarvenými expresivy – deminutivy, jako jsou holoubci, bubláčkové v holubníku, zobáčky, koník Vránek, lískové oříšky apod. Další jazyková specifika se projevují ve výrazech zastaralých (muka, hnouti, hled, uřknout, nastojte),

¹¹⁹ Zdeňka HLADKÁ, *Lexikologie*. ed. Příruční mluvnice češtiny. Praha: Lidové noviny, 1995, s. 94-5

knižních (uzří, běda, kvapí), a básnických (nebesa, mát'), které také dodávají pohádce na poetičnosti.

Pro rozhlasové inscenace je příznačné, že obohacují obecnou významovost jazyka přidáním rozměru, který nemůže být realizován jen literárně. Jan Czech píše, že „řeč v rozhlasové inscenaci je obohacena o další výrazové možnosti, dochází k tzv. sémantickému zahušťování, to znamená, že na danou plochu, prostorově a časově omezenou, se vejde daleko více informací než mimo tento akustický kontext.“¹²⁰ Režisér v tomto případě vychází ze znakového systému hlasu herce, který je pro něj jedinečný, jak připomíná Elke Huwiler: „Hlas jako znakový systém, který sám o sobě vytváří význam, zahrnuje tón hlasu obsahující také idiolekt postavy (individuální jazykové volby a výstřednosti), stejně jako způsob výslovnosti (přízvuky, dialekty) a intonaci (větná skladba zdůrazňující určitá slova nebo tzv. melodie vět).“¹²¹ Dramatičnost se tak přesouvá do pauz, zámlk, César, vypjatá atmosféra je někdy vyjádřena pouze pomalým rytmem, nebo naopak zrychlením.¹²² Velmi dynamický dramatický výraz má přednes zveršované adaptace (P1), ve které exceluje Milan Friedl. Zde je temporytmus udáván především jeho hereckou dovedností v korelaci s poetickým hudebním doprovodem, který má ale často povahu oddělení jednání, nebo stylizuje kouzelné situace. Obdobnou střihovou a stylizační funkci má hudba i v ostatních adaptacích.

Jak je patrné z tohoto výkladu, všechny složky rozhlasové inscenace jsou úzce provázané a navzájem se ovlivňují. Ukázali jsme si, jak se proměňovaly adaptační postupy a rozhlasové možnosti ve vybraných adaptovaných pohádkách a nyní můžeme přistoupit k praktické analýze.

¹²⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 38

¹²¹ HUWILER, pozn. 5, s. 10

¹²² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 41

4 Analýza audionarativních prostředků rozhlasových adaptací

Pro analýzu jsem vybrala takové situace, ve kterých můžeme vysledovat proměny adaptačních postupů v průběhu zvolených adaptací. Každá situace bude zpřehledněna v tabulce, ve které krátce popíšeme situaci a v ní budeme sledovat naratologické prostředky, hudbu, zvukové efekty a jazykovou podobu textu.

4.1 Počet a místa setkání s princem

Jako první situace byla vybrána Popelčina setkání s princem. Je to místo, kdy se jí dostává odměny za její dobrotu a vlídnost. V literárních předlohách je prostor vylicit každý ples zvlášť a kromě Perraulta, jehož hrdinka se dostane na ples pouze dvakrát, ve všech ostatních se jejich setkání, ať na plese, či v kostele, odehrává třikrát. Protože všechny rozhlasové adaptace uplatnily dar v podobě tří oříšků, v nichž jsou ukryty šaty na ples, nabízela se otázka, bude-li fabule krácena a jakými prostředky toho bude docíleno. Navíc už jsme v této situaci výše charakterizovali práci se stereofonií, a tak se k ní vracíme, abychom ji analyzovali pečlivěji.

Tabulka 2: Počet a místa setkání s princem

-	situace – stručný popis děje	naratologické prostředky	hudba	zvukové efekty	jazyk
P1	3x na plesu	vypravěč, jen několik slov Popelka	při tanci, při odchodu Popelky	žádné	<u>kniž.</u> – uzří, spasí se (útěkem), <u>zdrob.</u> – samotinká, tichounce, rolničky, hrdličky
P2	3x na plesu	dialog prince s Popelkou, vypravěč	vždy při tanci	ruch v sále, výsměch dvořanů	<u>kniž.</u> – běda, <u>zdrob.</u> – střevíček, koníci
P3	1. u potoka 2. Na plesu	dialog prince s Popelkou	1. příjezd prince 2. rozhovor při tanci na plesu, zmizení Popelky	1. cval princova koně 2. odbíjení hodin	<u>zdrob.</u> – kmotřička
P4	1x na plesu v královské zahradě	dialog krále s Popelkou	žádná	šum cvrčků	<u>zastar.</u> – panna, <u>zdrob.</u> – prstýnek, slůvka, závojk, střevíček, <u>expr.</u> – Dejte mi už všichni pokoj!

Svátková adaptace (P1) líčí všechny tři plesy slovy vypravěče, který má v této inscenaci hlavní roli. Vypravěč má také princovy party, Popelka má jen velmi krátké promluvy:

Smím s vámi tančit zas a zas?
„**Ó ano, smíte...**“ vydechla jen
A tanec zase nese je.
Celý svět připadá jí rájem,
Ty tam jsou smutku závěje.
„Řekněte, kdo jste?“ zažadoní.
„**Nechtějte vědět** – “ hlásek zvoní
Jak zacinkání rolníček.
[...]

Vše krásné jednou skončit musí,
Týden má také všední dny.
Popelka šeptá: „**Vzpomenu si...
Za chvíli už se rozední.
Musím jít domů!**“ – „Neprchejte!“
Jen ještě chvíli mi přejte!“
„**Dobrou noc**“ – šeptá jako stín,
Po schodech byla dole v mžiku.
Kočí už čekal u kozlíku.
Jako blesk jeli nádvořím.¹²³

V tomto úryvku jsou **tučně** vyznačeny Popelčiny promluvy, a to v největší hustotě, ve které se vůbec v této inscenaci vyskytují. Je tedy patrné, že vypravěč zde má opravdu výhradní postavení. Vzhledem k tomu, že zvukové efekty v této adaptaci nejsou použity vůbec, pouze poetický hudební podkres, který velmi silně dokresluje

¹²³ PILAŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 10-11

dramatickou a pohádkovou atmosféru, celkový charakter adaptace působí spíš jako částečně dialogizovaná četba než dramatická inscenace. Přesto to ale nemůžeme plně tvrdit s ohledem na text, který není věrný žádnému literárnímu zdroji, neboť je značně upraven a zveršován. Hudební stopa v uvedené ukázce vyjíždí tam, kde je text podtržen a akcentuje Popelčin útěk. Další ples vypravěč zkracuje a poslední rozvíjí o ztrátu střevíčku. Jazyk dramatičtara Jana Pilaře vykazuje mnoho knižních výrazů a zdobnělin, které vyzdvihují pohádkovou poetičnost.

Ve všech ostatních adaptacích je ples zdramatizován hereckým jednáním. Velmi obšírně se situaci na plesu věnuje Jan Berger (P2), který jako jediný adaptátor situaci na plesu vystihl třikrát. Bergerova dramatizace dává také více prostoru Popelčiným sestrám. S každou si princ zatančí, přičemž je zde rozlišen jejich charakter a to tak, že Adéla téměř nemluví, kdežto Malvína je upovídána přespříliš. Teprve pak do sálu vchází Popelka a prince okouzlí. Na druhém plesu se projeví potrestání sester vílou ohně, když jim přičaruje popel do vlasů a na šaty. Na to upozorní princ při tanci s každou z nich a jsou tak zesměšněny (výsměch dam je zachycen ve zvukové stopě). Pak opět přichází Popelka a v tuto chvíli situaci svým komentářem zrychluje vypravěč. Scény na plesu jsou vhodně podbarveny ruchem dvořanů v sále a tanec vždy oddělí hudba, při které ruch ustupuje ještě víc do pozadí. Druhý tanec prince s Popelkou pak dovypráví vypravěč, kterého stále doprovází hudba, jež utichá v moment, kdy Popelka mizí ze zámku. Vypravěč téměř reportážně vylíčí i přípravy na třetí ples, princovu lest v podobě natření schodiště lepem i průběh bálu. Dramatickou situací je pak vylíčena scéna, kdy princ nachází ztracený střevíc.

Vypravěč: Na zámku zatím samý ruch a shon. Což o hosty, o ty se staral rádce. Princ ale nařídil, jakmile kráska vejde, že musí natřít celé schodiště nejlepším lepem. a tak se vaří v zámku krom polévek a omáček i husté lepidlo. Sotvaže kočár s Popelkou zastavil, už je tu princ, a vítá ji a vede jak nejvzácnější návštěvu. Jen potají, aby nic nezahledla, pokyne sloužícím a ti už vědí: schody. Nu tedy honem! Je to rozkaz prince.

HUDBA

Vypravěč: Sál šumí vzrušením! Princ s cizí kráskou v kole... a tančí jenom spolu! Jen dotančili a už jsou v kole znovu, a potom zas a zas a zas! Ani se nenadáli a byla tu půlnoc. Sotvaže hodiny začaly odbíjet, Popelka vytrhla se princem vprostřed tance a rychle pospíchala ze zámku. Však běda! na schodech jí uvízl střevíček! Co teď? Princ spěchá

za ní...! Rychle, bez střevíčku, doběhla ke kočáru
a koníci se dali v let.

HUDBA (konec)

Princ: Zase mi zmizela! ...Ach, co je to tu? Skleněný střevíček!
...A jak malinký! Kde je ta, které patří? Kde je? Kde
je?¹²⁴

Pavlíčkova dramatizace (P3) se poněkud liší od ostatních zpracování i od literárních předloh v tom, že se Popelka s princem setkává poprvé u potoka, kde ji princ pozve na ples a podruhé právě tam. Hudba v prvním případě znázorňuje tajemné zmizení kmotry, čímž také odděluje její rozhovor s Popelkou a cval koně ilustruje příjezd prince k potoku. Ve druhém případě doprovází hudba tanec prince s Popelkou. Konec je znázorněn odbíjením půlnoci a protagonistka využije kouzelného závoje, který ji činí neviditelnou. V tu chvíli se ozve hudební motiv kouzelného zmizení, jako prve u kmotry. Jazyk kladných postav je charakterizací vznešenosti jak ducha, tak sociálního postavení:

Popelka: Takhle u vás urozený kavalír zve do kola svou tanečnici?
Princ: Odpusťte. Jsem z toho všeho zmatený. Smím prosit? /po chvílce/ Jakživ jsem nevěděl, co znamená být v rozpacích. Teď to cítím na vlastní kůži.

Popelka: /s humorem/ Vy a rozpaky? Těmi bych se měla trápit já.
Princ: Jenže je na vás vůbec není vidět.

Popelka: Ještě nikdy jsem netancovala při takové krásné hudbě. a k tomu v královském paláci! Dokonce s princem!

Princ: Nevěřím, já se nikdy netočil v kole s tanečnicí, která by se vznášela tak lehce jako vy.

Popelka: Jsem ráda, že mi nevyčítáte neobratnost.
Princ: Vyčítám vám docela jinou věc.

Popelka: Tak ji povězte nahlas.
Princ: Mrzí mě, že se mi schováváte pod závojem.

Karel Weinlich (P3) obsadil do rolí ústřední dvojice hlasy, jež k sobě ladí svou sametovou uhlazeností. Plnější témbř, který je patrný v hlase Sabiny Laurinové, dobře ladí s jistou patetičností Michala Dlouhého.

Zděněk Kozák (P4) děj jediného plesu a setkání Popelky s mladým králem zasadil do královské zahrady, což je znázorněno nepřetržitým šumem cvrčků v pozadí, hudba zde jen odděluje jednotlivé obrazy a jak už jsme popsali výše, projevuje se zde výrazná stereofonie mezi neustálým pohybem velkého množství postav. I zde uvedu pro lepší názornost ukázkou:

¹²⁴ BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 28-29

(Věžní hodiny začnou odbíjet půlnoc.)

Popelka: Bože můj – půlnoc!!
Král: *(v hloubi prostoru)* Počkejte! Kam mi utíkáte...?
Kancelář: *(taktéž)* Zůstaňte, Veličenstvo, panna Žaneta by vám ještě –
Král: Pust'te! *(Přibíhá do popředí.)* Počkejte! Počkejte na mě, má paní...! – Její střevíček! Ztratila střevíček...
Macecha: Kdo ví, co to bylo zač, Vaše Veličenstvo, že vzala tak narychlo do zaječích!
Žaneta: *(na příchod)* Ani si nevšimla, že je bosá!
Kancelář: *(taktéž)* To tadyhle panna Žaneta, Jasnosti –
Král: *(výkřik plný bolesti a zoufalství)* Dejte mi už všichni pokoj!!!
*(Výrazná hudební tečka.)*¹²⁵

Vidíme, že scéna vygradovala ve stereofonní kompozici množství postav, přičemž jsou intonačně a barvou hlasu velmi dobře rozlišeny. V hlase kanceláře je znát podlézavost, macecha hrubým hlasem umí trefit do bolavého místa a Žanetin kyselý hlas prozrazuje její hloupost. Naproti tomu slyšíme hlas Hany Holíšové, který se vyznačuje pevností a moudrostí a hlas krále, jehož hraje Jiří Vyorálek, je hluboký a pevný, ale v jeho charakteru lze zaslechnout nejistotu.

Je tedy zjevné, že v tomto případě k jistému posunu došlo. Dvě starší adaptace zvládly ples vyličit natříkrát. Jan Pilař (P1) příběh vložil do úst vypravěče, kdežto Jan Berger (P2) úspěšně plesy dramatizoval, rozšířil o prostor pro obě Popelčiny sestry, které s princem také tančily. Toto zopakoval dvakrát a podruhé závěr shrnul ústy vypravěče. Ten pak odvyprávěl i ples třetí, což výrazně zkrátilo obšírnou dramatizaci epických momentů a funkčně tak působí i na rytmus celé inscenace. Dvě mladší adaptace, které jsou plně dramatizovány hereckým jednáním, byly v tomto důsledku nuceny opakování plesu zredukovat pouze na jeden.

¹²⁵ KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. s. 13-14

4.2 Původ darů

Okolnosti, za kterých Popelka dostává dary, jsou oproti původní literární předloze zkráceny. Popelka už nemusí otcem darovanou snítka sadit a čekat, než vyroste, až se na ní usadí ptáček, který jí dary dává, ale ve všech případech dostane rovnou tři oříšky, ve kterých jsou šaty. Přičemž dvakrát je dostane od víly, což odkazuje na inspiraci Charlesem Perraultem a dvakrát jí je daruje otec. Podívejme se blíže na to, jak se proměňovaly vyjadřovací prostředky.

Tabulka 3: Původ darů

-	situace – stručný popis děje	naratologické prostředky	hudba	zvukové efekty	jazyk
P1	zjeví se víla a utěšuje Popelku, vypravěč popisuje akci, víla jí dá ořechy a instrukce	vypravěč, víla, Popelka jen jedna věta	zvuková stylizace víly	žádné	<u>zastar.</u> – muka, <u>bás.</u> – snění, <u>zdrob.</u> – hrášek, holoubci, miláčci, domek, ptáčci, hlásek sladký
P2	Popelka vymetá krb, z jiskry se zjeví víla ohně, pak víla vyčaruje kočár a pošle ji pro schovaný oříšek	Popelčin monolog a dialog s vílou	promluvy v tichu, kouzelné situace podbarveny (příchod víly, čáry, rozlousknutí oříšku)	zametání, stereofonie, když se Popelka vzdaluje	<u>zdrob.</u> – uhlíček, maličká, blůzka, oříšek, myška hrabalka, košík, zvonky, střevíčky
P3	otec vypráví, jak zavedl o haluzku a daruje ji Popelce	dialog s otcem	na konci obrazu ve funkci oddělující	žádné	<u>zdrob.</u> – haluzka, snítka, oříšky, hnízdečko, tatínek
P4	otec na cestě ve vichřici zavedl o větvičku	monolog otce	žádná	vichřice, déšť	<u>expres.</u> – zatracená mizérie, lijavec, čina, <u>zdrob.</u> – oříšky,

Ve Svátkově adaptaci (P1) je základní postavou vypravěč, přesto v této situaci má jen dílčí úkol, a to popsat jednání víly. Je to jediné místo inscenace, kde má jiná postava tolik prostoru oproti vypravěči. Hudba monolog poeticky podkresluje a stylizuje do kouzelné a snivé atmosféry, kterou podtrhne jediná věta pronesená velmi půvabným hlasem Popelky:

Holoubci bílí zavrkali
A hned se dali do práce.
*„Rozlouskni první ořech malý,
Jed' do králova paláce
a vrať se ráno rychle zpátky“*

zašeptal ještě hlásek hladký,
jen hlásek jako bez těla.
Popelka oči protírá si.
„To se mi jenom zdálo asi.“
Jak přišla, víla zmizela.¹²⁶

Jan Berger (P2) zde účinně dramatizoval situaci, kdy Popelka zůstává sama doma po tom, co rodina odjede na ples. Vymetá krb a rozmlouvá s neposedným uhlíkem, který ji vždy opět uskočí. Z něj se pak zjeví víla ohně, která pomůže Popelce dostat se na ples. Víla v této adaptaci má také velký prostor a důležitou roli. Objevuje se před každým ze tří plesů a pokaždé pošle svou svěřenkyni pro oříšek uschovaný ve stáji či na půdě myškou nebo veverkou. Sama pak vyčaruje z košíku kočár a z myšek udělá koně šedáky. Potrestá také sestry Adélu a Malvínu tím, že jim přičaruje popel do vlasů a na šaty, když tančí s princem, což je před ním a celou společností poníží. Motivem ohně, kterého je víla patronkou, je protkán celý příběh. Víla vždy Popelku na ples vyprovází podobnými slovy:

Víla: *(s úsměvem)* Jak jiskra letí... celá štěstím plane!...
 (tajemně) Leť, jiskro do popelu ukrytá... a zapal žár
 i v srdci princově!¹²⁷

Také se ale velmi často objevuje i v dalších situacích a ústech dalších postav. Například rádce na princovu adresu podotýká:

Rádce: Ach princi. Stačí se jenom na vás podívat. Jak planete!
 a záříte!
 [...]
 Podívejme se! Jak nám náš princ najednou chytil
 plamenem! Jen aby to byl oheň stálý, dobrý, hřejivý!¹²⁸

Zvuk v Bergrově adaptaci znázorňuje vymetání krbu a drobně je také použita stereofonie pro rozlišení prostoru, když se Popelka vzdaluje hledat oříšek. Hudba pak podtrhuje kouzelné situace – zjevení víly, její čarování a rozlousknutí oříšku.

V následujících adaptacích se objevuje i postava Popelčina otce, což odkazuje na inspiraci německou či českou předlohou. V Pavlíčkově adaptaci (P3) otec své dceři vypráví, jak po cestě z jarmarku ve městě zavadil o větev lískového

¹²⁶ PILAŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 6

¹²⁷ BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 12

¹²⁸ tamtéž s. 16-17

keře, z níž jí přináší dar v podobě snítky s oříšky. Situace je velmi krátká a žádné zvuky ani žádná hudba ji nedoprovází.

V nejmladším provedení podle Zdeňka Kozáka (P4) nabývá na důležitosti postava otce. Dramatickou akcí je zachycena jeho cesta z jarmarku ve vichřici, což je zdůrazněno i zvukovou podobou. Životem zkoušený muž, kterého zlá žena poslala až do sousedního království nakoupit na ples, je vyčerpaný z boje s vichřicí a nemá daleko pro silná slova jako zatracená mizérie, lijavec nebo čina.¹²⁹

Je tedy zjevné, že v modernějších adaptacích se pasivně vyprávěná akce posunuje k aktivně jednajícím postavám. I v jazykové stránce vidíme velký posun oproti adaptaci první, kde se objevují výrazy básnické např.: snění, ale i zastaralé např.: muka (trápení), až k expresivním výrazům Popelčina otce jdoucího vichřicí v nejmladší adaptaci. Všechny adaptace ale spojuje množství použitých zdobných slov, bez kterých se pohádkový žánr neobejde.

¹²⁹ Čina, činěnice – špatné počasí, nepohoda. In Slovník spisovného jazyka českého [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky., v. v. i., 2011. {{SSJČ|čina|2020-04-20}}. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=%C4%8Dina&sti=EMPTY&where=hesla&hsustr=no>

4.3 Zkoušení střevíčku sestrami

Tato situace nám přináší zajímavou sondu do proměn zobrazení násilí, které se v poslední adaptaci proměňují spíše v intriky a úplatkářství.

Tabulka 4: Zkoušení střevíčku sestrami

-	situace – stručný popis děje	naratologické prostředky	hudba	zvukové efekty	jazyk
P1	macecha Adlině uřeže palec, Kasale patu, když odjíždí s princem, prozradí je vždy pes	vypravěč, jedna věta macecha	pro oddělení kapitoly, přesahuje do prvního odstavce; podbarvuje štěkot psa	žádné	<u>zast.</u> a <u>bás.</u> – naň, máť, s koně skočil; <u>kniž.</u> – o překot, cos, jal se
P2	macecha Malvíně obváže nohu obvazy a Adéla drží nohu ve studené vodě, Popelce přikáže nevycházet z komory, Adéla dostala rýmu a Malvína má ovázanou druhou nohu, proto se ani jedna do něj nevejde	dialog macechy, dcer, rádce, prince, dav dvořanů	oddělení kapitol; pod komentáře m vypravěče	přibíhající macecha na začátku scény (stereofonie) šepot a smích dvořanů	<u>expr.</u> – nu, cáry; <u>pejor.</u> – Ty hloupá!, trdlo; <u>zast.</u> – hled
P3	macecha stáhne Doře nohu plátýnkem	dialog macechy, Dory, otce, prince a hofmistra	žádná, pouze odděluje kapitolu	pohyb osob v prostoru	<u>expr.</u> – Dejte mi už všichni svatý pokoj!, trdlo
P4	kancléř přinese obkreslený střevíc na pergamenu, macecha podle něj podváže Žanetě prsty jemným mušelínovým šátečkem , najde u Popelky prsten od krále a přiváží ji; kancléř pak dohlídí na zkoušení střevíce, Žaneta ukrytá pod závojem králi ukáže i prsten	dialog macechy a kancléře, pak Žanety, Popelky a zlatníka, nakonec i král a šašek	fanfára při příjezdu krále	situační zvuky (zavírání dveří, klepání, šustění pergamenu, cinknutí prstene při pádu, zpěv ptáků)	<u>expr.</u> – propánajána, nu, ouha; <u>pejorativně</u> – ženština, nebeč, tyátr, psisko zatrachtilé, osobo; <u>zast.</u> – uřknout, panna; <u>kniž.</u> – kvapí;

Nejstarší adaptace je co do míry násilí nejnaturalističtější. Protože jsou sestry dvě, bylo možné využít pohádkově využívané paralelní opakování stejného textu. Uvedeme si ukázkou textu:

Co chce, princ krátce vysvětluje,
zlatý střevíček ukazuje,
Adlina má ho vyzkoušet.
Zmizela rychle ve světnici
A za ní její krutá máť.
Ou, palec vadí ve střevíci.
Co podniknout, teď babo rad'!
Svůj nejostřejší nožík vzala,
Adlině palec uřezala,
Až zasténala bolestí.
A teď byl stvořen jako pro ni,
Už sedí na princově koni
A chystají se na cesty.

Příliš krátce se radovala,
že si ji sám princ bude brát.
vždyť zvěděl, že ho oklamala,
dřív než vyjeli z jejích vrat.
Tu pes Popelkou milovaný
dal se vám náhle do štěkání
a štěkal, štěkal o překot:
„Jede náš princ, haf, jede, jede,
Nevěstu bez palce si vede...“
Adlině vyvstal v tvářích pot.
Dokud se sám princ nepřesvědčil,
Pes stále stejnou sobě ved.
Nu, co má dělat? s koně skočil,
Když spatřil krev, šel zase zpět.¹³⁰

Stejně tak se situace opakuje téměř slovo od slova stejně i s druhou dcerou, jen s rozdílem, že jí macecha ořezala patu. Tato adaptace neskýtá žádné hudební efekty a ani hudba se nesnaží tuto naturalističnost zjemnit. Hudba jen krátce stylizuje sdělení psa, dodává tak magičnost personifikovanému zvířeti. Posun v percepci této situace pro dnešní posluchače je možné vnímat v tom, že násilné scény v kontrastu s jazykovou stránkou, která skýtá několik zastaralých, básnických a knižních výrazů může působit na dnešního posluchače poněkud expresivně.

Adaptace Jana Bergra (P2) už není tak surová jako ta předchozí. Je upuštěno od chladnokrevného fyzického násilí a sestry jsou zde pokořeny zesměšněním. Macecha Malvíně jen ováže nohu obvazy a Adéle poručí dát nohu do ledové vody. Obě jsou však terčem posměchu dvořanů i samotných posluchačů, neboť Malvína má staženou druhou nohu, než která je potřeba do střevíčku a Adéla dostala rýmu a mluví přes nos, což působí komicky:

Adéla: *(má rýmu)* Batko! Debůžu! Dejde to! Adi trochu! Hled'!
Břečdívá di pata!¹³¹

Situace je dramatizována do dialogů množství postav, zároveň je umocněna šepotem a smíchem dvořanů v pozadí. Hudba podbarvuje vypravěčovo povídání o princově hledání milované dívky, která odděluje přípravy na příjezd královské

¹³⁰ PILAŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 17-18

¹³¹ BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 31

delegace a její samotné jednání. Expresivní výrazy jazykové stránky zde podtrhují záporný charakter macechy a sester.

Adaptace Františka Pavlíčka a Karla Weinlicha (P3) je z hlediska násilí nejmírnější. Macecha dceři také nohu stáhne, už ne obvazy, jako předchozí adaptace, ale je k tomu použit mnohem jemnější prostředek i výraz – plátýnko. Dcera i přesto velmi vzdychá a nařiká bolestí. Situační zvuky zde nejsou použity žádné ani žádná hudba (ta jen odděluje prostor a jednání) a oproti předchozí živelnější atmosféře zde působí nezvyklé ticho velmi zasmušile. Zvuk pouze stereofonně naznačuje pohyb osob v prostoru, avšak při příchodu prince jakoby něco chybí:

Dora:	To je bolest! Jau! Jau! Nech mě.
Macecha:	Už ani slovo nechci slyšet.
Otec:	<i>/přichází s princem/</i> Ženo, vedu převzácného hosta, pojď ho přivítat.
Macecha:	No ne! Je to možné? Sám princ! Vítejte nám. Dorinko, ukaž se! Tohle je moje dcera, Milosti.
Princ:	Děkuji za přivítání.
Macecha:	Vzácný pane, odpusťte zvědavé ženské, povídá se, že prý hledáte pannu, které by pasoval malý střevíček.
Princ:	Ano.
Hofmistr:	Dlouho jsme se pokoušeli o štěstí. ¹³²

Na pozadí je tedy ticho. Macecha s Dorou mluví ve světnici a do toho přichází otec. Jeho příchod je stereofonně rozlišen, ale neslyšíme žádné další upozornění na příchod více postav (např. chůze, nebo šum dvořanů v pozadí jako v předchozí adaptaci). Na to se slova chopí macecha a velmi rozvláčným tónem prince vítá, není tak možné už zastihnout prince přicházet i po zvukové stránce. Ticho zde působí příliš pochmurně a sklíčeně zní i patetický hlas Michala Dlouhého v roli prince a hofmistra Vlastimila Brodského. Jazykem je zde opět zachycen rozdíl mezi světem urozených a nízko postavených.

Nejmladší adaptace Zdeňka Kozáka (P4) aktualizuje pohádku i současnými problémy, jako je alkoholismus, ke kterému se sám otec přiznává v úplném začátku pohádky, a s problémem korupce. Macecha si na plese získala královského kancléře úlisným lichocením a slíbila mu jisté výhody, když pomůže její dceru dostat králi za manželku. Zjistný kancléř se s ní ochotně spolčí a když kurýr vybuchne, že král

¹³² PAVLÍČEK, František. *Tři oříšky pro Popelku*. Český rozhlas. s. 26

jede zkoušet pannám do podzámčí střevíček, přinese ho maceše obkreslený na pergamen, aby podle něj macecha Žanetě podvázala prsty na nohou. I tady je zjevné ještě silnější vytríbení vkusu při používání prostředku k podvázání nohy. Macecha k tomu použije jemný mušelínový šáteček. Přesto ale nemá pro násilí daleko. Když poručí Popelce podat sponku, nedopatřením jí upadne prsten, který ji na plese král daroval. Popelka se sama přiznává:

Macecha: Co ti to upadlo? No tak, copak to schováváš? (*Užasne*)
Prsten s erbem panovníka! Kdes ho vzala? Mluv, zlodějko!
Popelka: Dostala jsem ho. Včera večer. od krále.
Macecha: Ach, ty komediantko jedna falešná! Takový tyátr se mnou hrát! Se mnou, která ji za vlastní přijala, která jí dala první, poslední –
(*Zvenčí se ozve krátká fanfára*)¹³³

Pak macecha se Žanetou Popelku přiváží a dají jí roubík. Zlatník to vidí a je otřesen, ale nezmůže se k tomu, aby zakročil. V tuto chvíli prostor jednání odděluje krátký a výrazný hudební akcent. Ocitáme se venku před zlatníkovým domem, což je znázorněno zvukovou kulisou zpěvu ptáků. Král pozdraví a ptá se zlatníka, kolik dívek obývá jeho dům. Předběhne ho ale macecha a představí pouze svou dceru Žanetu. Na to přibíhá psíček a veršovaným textem prozrazuje přítomnost Popelky:

Psíček: Vrr, haf, haf, vrr, haf, haf –
Já jsem z toho celý paf!
Co to tady plácáte,
Což Popelku neznáte?
Macecha: Budeš zticha, psisko zatrachtilé, nebo po tobě hodím tím kamenem!¹³⁴

Je zjevné, že oproti nejstarší adaptaci (P1), kde se také objevuje personifikovaný pes, který pomáhá Popelce, došlo k jazykovému posunu. Vyjadřuje se pejorativním nesklonným adjektivem *paf* a expresivním výrazem *plácát*. Macecha svými hrubými výrazy prozrazuje svou neomalenost. Zvláštní roli Zděněk Kozák (P4) dal královskému šaškovi, který svými výroky, rčeními a příslovími jistým způsobem nahrazuje vypravěče, neboť posluchači přináší informace, které ostatní postavy jakoby neslyší.

¹³³ KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. s. 17-18

¹³⁴ tamtéž s. 18

Král: Proč jste mi včera utekla?
 Žaneta: Já nevím...
 Král: Nelíbilo se vám se mnou?
 Žaneta: Já nevím...
 Král: Stýskalo se vám alespoň trošičku? Řekněte.
 Žaneta: Já nevím, co mám říct...
 Šašek: Květinu po vůni, člověka po řeči poznáš.
 Král: Mohla byste odložit ten závoj?
 Žaneta: Mámo...?
 Macecha: Ouha – to nepůjde. Víte, Veličenstvo, v našem starobylém rodu máme takový obyčej: dokud mladý pár navždy nesváže manželský slib, nesmí ženich spatřit nevěstinu tvář.
 Šašek: Praktický obyčej.
 Král: Mám snad ale právo –
 Kancléř: Rodové zvyklosti je třeba ctít, Veličenstvo.¹³⁵

Z ukázky zjevně vidíme, že kancléř krále vědomě obelhává, a když se Žaneta prokáže i královským prstenem Popelce zabaveným, pobízí krále s jeho vyvolenou k odchodu na zámek.

Jak je patrné z analýzy této situace, násilí v pohádce doznalo velké proměny. V šedesátých letech ještě bylo se samozřejmostí přihlédnuto ke grimmovské surově naturalistické podobě, v níž se macecha nebojí projevit násilí na svých vlastních dcerách. Od prolité krve jsme se přenesli přes psychologické zesměšnění, hlouposti a hamižnosti macechy, s níž ovládala své dcery, až k sofistikovanější podobě zla, kuplířství, úplatkářství a podvodu.

¹³⁵ tamtéž s. 18-19

4.4 Nalezení Popelky

Hledání Popelky je scéna, kterou vrcholí pohádkový příběh, v níž jsou jasně diferencovány charaktery postav a dobro vítězí nad zlem. Podívejme se, jak byla tato situace adaptována v rozhlasových pohádkách a jaké audionaratologické prostředky byly k tomu použity.

Tabulka 5: Nalezení Popelky

-	situace – stručný popis děje	naratologické prostředky	hudba	zvukové efekty	jazyk
P1	pes štěkal, dokud se princ nepřesvědčil, macecha nerada přivede P, pes potvrzuje pravost	vypravěč, macecha	oddělení kapitoly, závěr vypravěčova textu	žádné	<u>kniž. a zast. citosl.</u> – nastojte, <u>zdrobněle</u> – holoubci, budníček, sluníčko, veselka
P2	prozradí ji jedna sestra ze škodolibosti	dialog prince, macechy, Malvíny, rádce	při příchodu Popelky	údiv dvořanů	<u>pejorativně</u> – Mlč, hloupá!, Popelucha; <u>knižně</u> – zlovolný šprým
P3	Princ vidí stopy v popelu u pece, otec jde pro Popelku do komory. Tam jí pomáhá kmotra, která najednou zmizí. Vejde otec a za ním princ	dialog prince, hofmistra, macechy, otce, pak i kmotry a Popelky	oddělení prostoru (Popelčina komůrka); rozhovor prince s Popelkou	tlukot na dveře, otevření dveří do P komůrky, zpěv skřívana	<u>zast.</u> – račte, <u>pejorativně</u> – darmo mluvit!
P4	otec se vzepře zradí macechu a Žanetu a dovede Popelku ke králi	dialog macechy, Žanety, zlatníka, krále, kancléře a šaška, později i Popelka	oddělení kapitol	zpěv ptáčeků po celou dobu	<u>pejorativně</u> – něco takového (o Popelce), ženská nešťastná; <u>knižně</u> – kvapí

Ve Svátkově adaptaci (P1) Popelku zachrání od zlosti macechy personifikovaný pes, který svým štěkotem přesvědčil prince, aby hledal svou vyvolenou dál. Zeptá se macechy, která neochotně přiznává a Popelku přivede. Princ jí zkusí zlatý střevíček, který jí padne hravě. Pes pak potvrzuje její pravost:

„Jede náš princ, haf, jede, jede,
Nevěstu pravou s sebou vede...“¹³⁶

Po psíčkově zvolání se rozezní hudba, která podbarví vypravěčovo závěrečné slovo. Jazykové prostředky inklinují ke zdrobnělým výrazům a objevuje se také knižní a zastaralý výraz *nastojte*.¹³⁷

V adaptaci Jana Bergra (P2) naopak Popelku ochotně prozradí škodolibá sestra, která neuspěla při zkoušce střevíce.

Princ: A žádnou jinou dívku v domě nemáte?
Macecha: Ach je mi líto, výsosti...
Malvína: (hloupě škodolibě) i máme! Jenomže ta sedí zavřená v komoře! (*smích*)
Macecha: Mlč, hloupá!
Malvína: Ta by se princí třeba líbila, když my mu nejsme dobré! Popelucha!
Macecha: To ona jenom žertuje, můj princí! ...Tamta není nic pro vás! Věčně od popela, ošklivá, hloupá!...
Princ: Jen ji přiveďte!
Macecha: (*s nechutí*) Popelko! Pojd' sem! Ale podle mého...
Princ: Řekl jsem všechny dívky v království! Musím vyzkoušet, jestli ten střevíček navlékne lidská noha. Jinak snad jen nějaká víla si ze mne ztropila zlovolný šprým!

HUDBA¹³⁸

Macecha se situaci snaží ještě všemožně zamluvit, ale nevlastní dceru zavolat musí. při jejím příchodu zazní krátká znělka. Popelka za údivu dvořanů obuje skleněný střevíček a vytáhne i druhý, jež měla schovaný. Pak prozradí, že to vše byl dar. V tu chvíli se za doprovodu hudebního motivu objeví víla a Popelce všechny šaty podává. Dialog má rychlý spád a je velmi dobře rytmičován, aby i ke konci pohádky udržel pozornost a napětí.

Naopak volnější dynamiku zvolil ve zkoumané situaci Karel Weinlich (P3). Je zde také použita inovace ve způsobu nalezení Popelky – princ zahlédne její stopu v popelu:

Hofmistr: Poroučíte, aby vám přivedli koně?
Princ: Počkejte.
Hofmistr: Co račte?
Princ: Podívejte se na podlahu u pece. Co vidíte?

¹³⁶ PILAŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 18

¹³⁷ citosl. kniž. a zast. vyjadřuje nepříjemné překvapení, údiv; hle, hledme, ejhle, vida. In Slovník spisovného jazyka českého [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky., v. v. i., 2011. {{SSJČ|nastojte|2020-04-20}}.

Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=nastojte&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

¹³⁸ BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 32-33

Hofmistr: Trochu rozsypaného popela.
 Princ: A na něm?
 Hofmistr: Jakýsi otisk.
 Princ: Stopa bosé nohy.
 Hofmistr: Spíš bych řek nožky.
 Macecha: To ta zatrápená Popelka!
 Princ: Popelka? Kdo je to?
 Macecha: Darmo mluvit.
 Otec: Moje vlastní dcera. po nebožce.
 Princ: Kde je?
 Otec: Nevím.
 Macecha: Věčně se jen toulá.
 Princ: Rád bych ji viděl.
 Otec: Podívám se, jestli není ve své komůrce.
 HUDBA¹³⁹

Z ukázky je zřejmá proměna macešiny intervence a v důsledku toho i otcova aktivita, neboť dostává více prostoru. Jeho hlas zní ovšem utrápeně a liknavě. Celá kompozice, která není nijak zvukově příkrášlena, působí váhavě a ticho v pozadí se mi jeví jako příliš „hlasité“. Kompozici dynamizuje a rozjasňuje až rozhovor kmotry s Popelkou v její komůrce. Ta si rozrušeně obléká plesové šaty, když otec tluče na dveře, situace je už lépe stereofonně zachycena. Popelka šeptá, aby ji otec neslyšel, a ptá se kmotry, jestli má otevřít. Kmotra ale opět záhadně zmizí, a tak Popelka otvírá. Zvuková stopa zachycuje zmáčknutí kliky a vrznutí dvířek. Otec se ocitá v komoře a svou dceru nepoznává. V tu chvíli přichází princ, aby jí zkusil střevíček. Hudba romantizuje jejich rozhovor, v němž Popelka vypočítává, kolikrát se potkali.

Adaptace Zdeňka Kozáka (P4) dává ještě více prostoru otcí. Když Žaneta ukáže i prsten, který král Popelce na slavnosti daroval, kancléř je vybízí k odchodu. V tu chvíli pohotově zasáhne otec a zastane se své dcery:

Kancléř: *(se vzpamatoval)* Pak je vše v nejlepším pořádku. Vzhůru na zámek!
 Zlatník: *(pronesse tiše)* Není.
 Král: Říkal jsi něco, zlatníku?
 Zlatník: *(důrazně)* Nic není v pořádku.
 Macecha: Muži...
 Zlatník: Také já mám dceru, co obuje ten střevíček.
 Macecha: Mlčíš!!
 Zlatník: Dost dlouho jsem mlčel, na všechno ti přikyvoval – a kam to až došlo!
 Král: Kde je ta dívka?
 Zlatník: *(na odchod)* Hned pro ni dojdu.

¹³⁹ PAVLÍČEK, František. *Tři oříšky pro Popelku*. Český rozhlas. s. 27-28

Macecha: Nevěřte mu, Veličenstvo! Pomátl se, blázen stará!
 Šašek: Bláznové a děti – vždycky pravdu světi.
 Macecha: Máme tu jednu holku, to je pravda, služku, Popelka jí říkáme, hloupé, nevzhledné stvoření – copak by se něco takového mohlo objevit na královském plese?
 Zlatník: *(příchod)* Tady je má dcerka. Popelka. *(Přikáže)* Zuj ten střevíc, Žaneto!
 Žaneta: Mámo...?
 Zlatník: Bude to?!
 Král: A vy, dovolíte?
 Šašek: *(poznamená)* Jako ulitý!
 Král: Chtěla byste za muže krále?
 Popelka: Chtěla bych za muže dobrého člověka.¹⁴⁰

Zlatník se vzepře své ženě. Ta ho opět znevažuje a poníží, čehož ale využije šašek a zastane se ho. Zvuková kulisa zpěvu ptáků scénu zasazuje do exteriéru, pohyb postav je plasticky rozlišen a celá kompozice působí opět velice dynamicky. Jazykově jsou opět odděleny charaktery – macecha překypuje pejorativy, když uráží Popelku (něco takového) a zlatníka (blázen stará).

Scéna, ve které je nalezena Popelka, nám předznamenává ponaučení v charakteru postav – neochotná macecha, škodolibá zostuzená sestra či otec, který se zastane své dcery, ba dokonce překoná své pasivní postavení vůči dominantní ženě. Také vidíme posun v aktualizaci pohádky, neboť v nejstarší adaptaci bylo činitelem zvratu personifikované zvíře, kdežto v adaptaci nejmladší osud mění Popelčin otec vlastním rozhodnutím a odvahou.

¹⁴⁰ KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. s. 19-20

4.5 Odplata pro macechu a sestry

Závěr pohádky většinou přináší ponaučení, buďto v kladném nebo záporném smyslu. V literárních předlohách se u Charlese Perraulta setkáváme s kladným vyústěním v tom smyslu, že sestry prosí Popelku o odpuštění a ona jim ochotně odpouští. V jednom ze zpracování pohádky Boženou Němcovou Popelka sestrám odpustí a pomůže i bez zjevného odprošení sester. Všechny tři ostatní literární předlohy motiv odpuštění nahrazují odplatou v podobě potrestání za nedobré chování a skutky. V následující analýze popíšeme podoby a prostředky zobrazení v rozhlasových adaptacích.

Tabulka 6: Odplata pro macechu a sestry

-	situace – stručný popis děje	naratologické prostředky	hudba	zvukové efekty	jazyk
P1	macecha a dcery zůstaly bez nadějí opuštěny ve svém domě bez lásky	vypravěč	žádná	žádné	nepříznakový
P2	víla dala každému co si zasloužil – Popelce oříšky a sestrám do vlasů a do šatů na plese přikouzila popel	monolog víly	monolog s hudební stylizací víly	žádné	nepříznakový
P3	nic není řečeno	-	-	-	-
P4	macecha zradí rádce, který přijde o funkci, zlatník se manželce postaví a pobízí ji i Žanetu do práce; psíček ho veršovaně povzbuzuje	dialog zlatníka, macechy a Žanety; psíček, holubička	oddělení jednání, když odjíždí výprava na zámek, závěrečná tečka	zpěv ptáčků, stereofonní prostor, dveře	pejorativně – chramostejl, grobián grobiánská

Dramatizace Jana Pilaře (P1) téměř doslova přebírá jednu z podob Boženy Němcové:

Prožila štěstí vrchovaté
a její oči rozesmáté
neznaly lži a přetvářky.
Macecha však a dcery její
opuštěny a bez nadějí
žily v svém domě bez lásky.¹⁴¹

¹⁴¹ PILAŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. s. 22

Ukázku uvádím ještě v kontrastním znění s kladným osudem Popelky, který je poeticky podbarven hudbou. Následujícím sdělením o údělu macechy a jejích dcer vypravěč, po skončení hudební stopy a krátké dramatické pauze, zavírá celou pohádku.

Jan Berger (P2) ve své adaptaci dal moc k zjednání spravedlnosti nadpřirozené bytosti. Víla ohně se v závěrečné scéně zjeví (v doprovodu patřičného hudebního motivu), vrátí Popelce všechny plesové šaty a uvádí věci na pravou míru:

Víla: Jsem víla ohně! To já potrestala ty zlé ženy! Do vlasů a do šatů jim přikouzlila popel! To já dala jsem Popelce oříšky, do kterých ukryla jsem šaty. Ano. Každému jsem dala, co si právem zasloužil. Kdo si neváží dobrého ohně, práce, dobroty, ten časem zežloutne a zešedne, jak popel. Ale vy! Vám dvěma jiskra v srdci zaplála a rozhořela se a nyní hřeje! ...A bude hřát až do skonání dní... Až po letech zešednou vaše vlasy, vzpomeňte na vílu ohně – jiskru z popela! (*rozplývá se*)¹⁴²

Monolog víly je stylizován do lehkého echa a podbarven hlavním hudebním motivem pohádky. Poté zazní veselá a hravá melodie, v jejímž duchu vypravěč dopoví závěr.

Následující dramatizace Františka Pavlíčka (P3) nenabízí žádné řešení odplaty pro zlou macechu a její dceru. Jen kmotra pohádku zavírá, stejně jako ji otvírala, líčením okolní rozkvetlé přírody, kterou charakterizuje zpěv skřivana a poetizuje romantická hudba.

Adaptace Zdeňka Kozáka (P4) navíc přináší další aktualizace. Když král najde svou vyvolenou, ptá se, kdo je falešnice pod závojem. Když vyjde najevo, že je to Žaneta, kterou kancléř králi představoval na plesu, prozradí se jeho podvod:

Král: Má paní! – Kdo je ale potom tahleta?
Zlatník: Závoj dolů, Žaneto!
Žaneta: Mámo...?
Zlatník: Bude to?!
Král: Pane kancléři, ale to je přece ta vaše - -
Kancelér: (*pohoršeně*) Jaký podvod!! Ženská nešťastná, vy jste nás chtěla obelhat!
Macecha: Já?! Nedělala jsem nic, o čem jste předem nevěděli!
Kancelér: Co si to dovoluje, ta drzá osoba?!
Macecha: Věděl všechno! Úplně všechno!
Kancelér: To ona síla to semínko, Jasnosti, to ona!
Macecha: To on je zaléval, Veličenstvo, to on!

¹⁴² BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas s. 34

Šašek: Podvod a klam – zradí se sám, můj králi.
 Kancléř: Jasnosti, já přece jako váš věrný a oddaný rádce –
 Král: Už jím nejste. Rádce už potřebovat nebudu. – a my půjdeme.¹⁴³

Z krátkého úryvku jsou patrné mnohé zvraty. Nepoctiví spojenci se podvedou navzájem, přitom se stále snaží zachránit sami sebe a tím se prozradí. Šašek to opět krátce a výstižně okomentuje. Další změnou je postavení pasivního otce, který teď vezme svůj osud do rukou sám a zlé ženě se postaví. Nejinak je tomu i po tom, co za zvuku slavnostní fanfáry odejde královská výprava:

Macecha: *(zasyčí do ticha)* No jen počkej, jidáš! Tobě já zahraju muziku! Tebe já si teď vezmu jaksepatří do parády!
 Zlatník: Skončila? Tak hezky sypat domů, převléknout a do práce!
 Macecha: I podívejme, jak mu narostl hřebínek, chramostejlovi!¹⁴⁴
 Zlatník: Řekl jsem do práce! Obě. Popelka je pryč – zahálku tady trpět nebudu!
 Žaneta: Mámo, on na nás křičí...
 Macecha: Grobián grobiánská...¹⁴⁵
 Zlatník: *(na odchod)* Ode dneška tu bude pořádek, to vám pečetím!
 Macecha: *(v hloubi prostoru, pohrdavě)* Phe!
 Žaneta: *(stejně)* Phe!
(Domovní dveře za nimi zabouchnou.)
 Psíček: *(radostně přibíhá do popředí)*
 Sláva, nazdar, haf, haf, haf –
 ať je můj pán dlouho zdrav!
 Že se zbavil strachu svého,
 že se zastal bezbranného –
 všem nám shodil břímě z krku.
 Holubička: *(z detailu – přelet přes bázi – vzdaluje se)*
 Vrků! Vrků! Vrků! Vrků!
(Spustí závěrečná hudba, jež končí vítěznou a radostnou tečkou.)¹⁴⁶

Prostor je stereofonně rozlišen, jak je znázorněno i ve scénáři a zvuky významotvorně doplňují děj – exteriér je podbarven ptačím cvrlikáním, uražená Žaneta za sebou zabouchne dveře. Přibíhá psíček, který veršovaným textem

¹⁴³ KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. s. 20-21

¹⁴⁴ ob. expr. nešika, nemotora, chramosta; hubený, slabý člověk, slabý tvor; též jako nadávka. In Slovník spisovného jazyka českého [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky., v. v. i., 2011. {{SSJČ|chramostejl|2020-04-20}}. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=chramostejl&sti=EMPTY&where=hesla&hsustr=no>

¹⁴⁵ ob. expr. hrubost, hrubiánství: projevit své g.; přen. hrubý skutek, projev. In Slovník spisovného jazyka českého [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky., v. v. i., 2011. {{SSJČ|grobián|2020-04-20}}. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=grobi%C3%A1n&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

¹⁴⁶ KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. s. 21

oslavuje odvahu svého pána. Zdeněk Kozák zde převzal typický znak tvorby svého kolegy režiséra Karla Weinlicha, který často nejrůznější zvuky vytváří pomocí lidského hlasu.¹⁴⁷ Tím je ztvárněn jak psíček, což ani jinak není možné, vzhledem ke sdělení, které přináší, ale používá ho i pro holubičku, která pouze vrká. Paradoxně tento typický znak režiséra Karla Weinlicha, jak o něm psal Jan Czech, se v jeho adaptované pohádce o Popelce (P3) neprojevuje a zvuk holubů je zachycen realistickým vrkáním a třepotáním křídel, což je doplněno krátkým zvukomalebným flétnovým trylkem.

Poslední analyzovaná situace tedy demonstruje zpracování odplaty za zlé skutky záporných postav. Ani v jednom případě nedochází ke kladnému ponaučení v podobě odpuštění. Macecha s dcerami je vždy potrestána. Stane se tak buďto na základě osudu, který maceše a její dceři oplácí jejich nelásku k okolí, nebo je spravedlnost dána do rukou nadpřirozené bytosti v podobě víly, která po zásluze odměňuje kouzelnými dary či zesměšněním, anebo se nakonec podvodníci zradí sami. Tím, že král i zlatník, Popelčin otec, v nejmladší adaptaci (P4) prohlédli hanebné skutky macechy a kancléře, nabrali odvahu a o jejich tresty se pak spravedlivě postarali sami. Audionaratologické prostředky se proměnily také, především v charakteru mluveného slova a řeči. Nejstarší zpracování okomentuje vypravěč, v dalším nám poučení vypravuje víla ve svém monologu a v nejmladší adaptaci je situace dramatizována do dialogů a zasazena do stereofonního prostoru.

¹⁴⁷ CZECH, Jan. *o rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, s. 150

Závěr

Cílem práce nazvané *Proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce* bylo prozkoumat, jakým způsobem se vyvíjí specifické rozhlasové vyjadřovací schopnosti a jak se proměňuje kompozice scény pomocí audionaratologických prostředků. Příkladová analýza byla uskutečněna na čtyřech adaptacích na motivy klasické pohádky o Popelce.

V *Úvodu* jsme seznámili s postavením adaptace pohádek v rozhlasové dramaturgii od počátku rozhlasového vysílání a definovali jsme jejich proměny od monologické četby po hrané dramatizace. Připomněli jsme si základní rysy pohádkového žánru a také příběh o Popelce, který má mnoho podob a variant.

Z tohoto důvodu byla jako první vybrána kapitola *Původ pohádky a literární předlohy*, neboť ty jsou inspirací pro adaptace napříč různými médii. Porovnali jsme zde prastarý motiv pohádky v pramenech autorů, jež ho zaznamenali. Byli jimi Charles Perrault, bratři Grimmové, Božena Němcová a Karel Jaromír Erben. Na základě úvah Zdeňka Hrbaty a Jiřího Stromšíka jsme také popsali, jak se literární podoby pohádky proměňovaly v průběhu staletí na základě uměleckých směrů a dobového myšlení.

Následující kapitola vytvořila teoretickou základnu pro úvahy o *adaptaci*, již jsme směřovali k rozhlasovému médiu. Termín jsme definovali na základě literárních a rozhlasových slovníků. Pojednáno bylo o adaptaci jako o prostředku intertextuality, který je předmětem metakomunikace. ze srovnání teorie překladu s teorií adaptace vyplynulo poučení, že jako neexistuje doslovný překlad, neexistuje ani doslovná adaptace, neboť se jedná o změnu média, tudíž i změnu vyjadřovacích prostředků. Vymezili jsme také vztah adaptace k dramatizaci. Dramatizaci na základě prostudované literatury jsme definovali jako jeden možný způsob tvorby adaptace. Dramatizace je tedy vůči adaptaci v subordinačním vztahu. Pojednáním o adaptaci jsme dospěli k závěru, že velký vliv na výsledné umělecké dílo má také talent a individuální intertextuální vztahy autora, přes které látku filtruje. Tím, že dochází k této metakomunikaci, která přináší inspiraci, může být adaptované dílo vynalézavější než původní rozhlasové hry.

Úkolem třetí kapitoly bylo zachytit *proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce*. Zde jsme se na základě studie Elke Huwiler *Vyprávění zvuku příběhem*¹⁴⁸ snažili charakterizovat audionaratologické prostředky v rozhlase. Učinili jsme tak s oporou Jana Czecha¹⁴⁹ a jeho zkoumání složek rozhlasové hry a pomohlo nám také pojednání Jiřího Hrabala o naratologii.¹⁵⁰ na základě použitých naratologických prostředků dochází k přechodu od *telling* k *showing*, což se v rozhlasovém médiu projevuje jako dramatizace epických momentů. Významnou složkou audionaratologie je samozřejmě také zvuk, který zahrnuje množství dílčích prvků, jako je například stereofonie. ve vybraných rozhlasových adaptacích pohádek jsme ukázali, jak se proměňovalo použití stereofonie, jazykové prostředky a hlasový systém jazyka. Spolu s hudebním doprovodem jsou všechny tyto složky nástrojem temporytmu inscenace. Tato kapitola popsala teoretický základ, který posloužil následující praktické analýze, již jsme odpověděli na výzkumnou otázku a objasnili v ní, jakými *audionaratologickými prostředky byly komponovány scény ve vybraných situacích a jaký vývoj rozhlasových možností v tom spatřujeme*.

Zjistili jsme, že je v rozhlasových adaptacích pohádek tendence pasivně vyprávěné akce posunovat k aktivně jednajícím postavám. V důsledku toho je často fabule krácena. Hudba a zvukové efekty mají v rozhlasové inscenaci především temporytmickou funkci, mají schopnost definovat prostor, charakterizovat atmosféru, stylizují kouzelné a pohádkové situace. V jazykovém spektru se projevil posun k modernějším výrazům, v nichž jsou zastoupeny knižní a básnické výrazy pouze jako stylizace pohádky. To, co po jazykové stránce všechny adaptace spojuje, je množství deminutiv a pro odlišení charakteru postav také množství pejorativních výrazů.

Na uvedeném vzorku vybraných adaptací se projevil vývoj od jednoduché a prosté inscenace založené na vyprávění vypravěče, bez zvukových efektů, ale naopak s melodramatickým výrazným hudebním doprovodem, až po moderní stereofonní plně dramatizovanou inscenaci, která zpracovává i nové náměty, jako je alkoholismus či korupce.

¹⁴⁸ HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42.

¹⁴⁹ CZECH, Jan. *o rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, 189 s.

¹⁵⁰ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2.

Adaptované pohádky vznikají pořád, přičemž v posledních letech se stále větší důraz klade právě na rozhlasová specifika, tedy jak jsou zvukové a hudební prostředky použity v celkové kompozici zvukového designu. Předložená práce ukázala, jak dynamicky lze pracovat se známým příběhem, který má mnoho dobových i regionálních modifikací a mění se nejen v syžetu a fabuli, ale třeba i v míře popsaného násilí nebo patologického zla. Práce na horizontu šesti desetiletí demonstrovala, že se mění akcenty dramaturgů stejně jako pozornost rozhlasových tvůrců vůči inscenačním prostředkům. Plně také prokázala posun od prostého vyprávění k výrazně dramatizovaným a dynamickým scénám, které často připomínají filmový scénář, střih a obrazovou kompozici. Dokladem toho je právě Pavlíčkova adaptace filmového scénáře do rozhlasové podoby. Práce tedy může být impulsem například k dalšímu bádání o jiných titulech, anebo inspirací ke zpracování osvědčeného známého titulu novým způsobem.

Literatura

BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Přeložil Lucie LUCKÁ. Praha: Portál, 2017, 391 s. ISBN 978-80-262-1172-3.

BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlasu* [online]. Olomouc, 2020 [cit. 2020-03-10]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/aamerg/>>. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D., doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Praha: Panorama, 1987, 189 s.

GREPL, Miroslav, Marie KRČMOVÁ, Marek NEKULA, Zdenka RUSÍNOVÁ, Dušan ŠLOSAR a Zdenka HLADKÁ, KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Zdenka RUSÍNOVÁ, ed. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Lidové noviny, 1995, 800 s. ISBN 8071061344.

HRBATA, Zdeněk. *Kouzelná pohádka a francouzský klasicismus*. In: PERRAULT, Charles, Jeanne-Marie LEPRINCE DE BEAUMONT a Marie-Catherine Le Jumel de Barneville AULNOY. *Francouzské pohádky*. Praha: Odeon, 1990. s. 336-347

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložil Simona NYITRAYOVÁ. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, 246 s. ISBN 978-80-7460-027-2.

HUWILER, Elke. *Vyprávění příběhu zvukem: teoretický rámec pro analýzu rozhlasových her*. Svět rozhlasu 36, 2016, s. 34-42.

JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, 667 s. ISBN 8086762009.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, 247 s. ISBN 978-80-7272-592-2.

LOPATKA, Jan, ŠPIRIT, Michael, ed. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995, 628 s. ISBN 8085639556

MARŠÍK, Josef, BOUČEK, Zdeněk, Jan HALAS a Jiří HUBIČKA, ed. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, 60 s.

MATYS, Rudolf. *Pokus o inventarizaci literárních rozhlasových žánrů*. Svět rozhlasu. 2004, č. 12, s. 22-27.

MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [online]. Brno, 2012 [cit. 2020-03-09]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/qqof5x/>>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Viktor Viktora, CSc.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jíloviště: Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

STREJČKOVÁ, Jaroslava. *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her*. 1981. In Sborník z tvůrčích prací Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2014. Praha: SRT za podpory Českého rozhlasu, 2015, s. 4-17

STROMŠÍK, Jiří. *Pohádka ve století vědy*. In: GRIIMMOVÉ, Jacob a Wilhelm. Pohádky. 2.vyd. Praha: Odeon, 1998, s. 277-284

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1995, 149 s. ISBN 80-7067-531-4.

ŠULAJOVÁ, Iva. *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*. In Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q 7. Brno: Masarykova univerzita, 2004, s. 161-174.

VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Vyd. 2., rozš. Praha: Československý spisovatel, 1984, 465 s.

ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984. 373 s.

Prameny

Literární předlohy

BASILE, Giambattista. *Pentameron aneb Pohádka pohádek*. Přeložil Jan Brechensbauer, ilustroval Josef Hegenbarth. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961, 600 s.

ERBEN, Karel Jaromír. *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, 334 s.

GRIMM, Jacob Ludwig Karl a Wilhelm Karl GRIMM. *Pohádky*. 2. vyd. Přeložil Jitka Fučíková, ilustroval Jaroslav Šerých. Praha: Odeon, 1988, 285 s.

NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti*. Svazek 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, 345 s.

NĚMCOVÁ, Božena, SIROTEK, Jiří, ed. *Pohádky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, 626 s.

PERRAULT, Charles. *Pohádky*. Přeložil František HRUBÍN, ilustroval Jiří TRNKA. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, 155 s.

Rozhlasové inscenace

BERGER, Jan. *Popelka*. Praha: Český rozhlas, 1978. Režie: Jan Berger.

KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Brno: Český rozhlas, 2010. Režie: Zdeněk Kozák.

NĚMCOVÁ, Božena. – PAVLÍČEK, František. *Tři oříšky pro Popelku*. Praha: Český rozhlas, 1993. Režie: Karel Weinlich.

PILÁŘ, Jan. *Popelka*. Praha: Český rozhlas, 1964. Režie: Josef Svátek.

Rozhlasové pořady

KOVAŘÍK, Jan. *Na rádio si sáhnout nenechám, říká Luděk Munzar v magazínu eRko* [online]. Český rozhlas 20. 10. 2014 [cit. 3. 3. 2020]. Dostupné z [www](http://www.):

https://www.rozhlas.cz/informace/erko/_zprava/na-radio-si-sahnout-nenecham-rika-ludek-munzar-v-magazinu-erko--1410302

Rozhlasové scénáře

PILÁŘ, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. 22 s.

BERGER, Jan. *Popelka*. Český rozhlas. 34 s.

PAVLÍČEK, František. *Tři oříšky pro Popelku*. Český rozhlas. 30 s.

KOZÁK, Zdeněk. *Pohádka o Popelce*. Český rozhlas. 22 s.

Internetové odkazy

DOSKOČIL, Zdeněk. *Galatíková Věra 19.8.1938-21.12.2007* [online]. Biografický slovník Historického ústavu AV ČR 28. 11. 2019 [cit. 3. 3. 2020]. Dostupné z: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/GALAT%C3%8DKOV%C3%81_V%C4%9Bra_19.8.1938-21.12.2007

HAVRÁNEK, Bohuslav a kol. *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky, v. v. i., 2011. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?db=ssjc>

HNILIČKA, Přemysl. *Tři oříšky pro popelku (1993)* [online]. Panáček v říši mluveného slova 25. 5. 2006 [cit. 11. 12. 2019]. Dostupné z WWW: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/3721-tri-orisky-pro-popelku-1993.html>

O pořadu pohádka [online]. Český rozhlas Dvojka. cit. [26. února 2020]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/pohadka-7230814/o-poradu>

TOMEŠ, Josef. *Fiedl Milan 13.3.1931-2.10.2009* [online]. Biografický slovník Historického ústavu AV ČR 17. 11. 2019 [cit. 28. 2. 2020]. Dostupné z: http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/FRIEDL_Milan_13.3.1931-2.10.2009

Seznam tabulek

Tabulka 1: Literární předlohy	25
Tabulka 2: Počet a místa setkání s princem	40
Tabulka 3: Původ darů	44
Tabulka 4: Zkoušení střevíčku sestrami	47
Tabulka 5: Nalezení Popelky	52
Tabulka 6: Odplata pro macechu a sestry	56

NÁZEV:

Proměny adaptačních postupů v rozhlasové pohádce

AUTOR:

Bohdana Nováková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomantka prozkoumá problematiku rozhlasové adaptace na příkladu pohádky Popelka. Ve vybraných adaptacích napříč rozhlasovou historií prozkoumá, jak různě přistupují dramatičtí ke známé předloze a podle jakých kritérií volí způsob rozhlasového vyprávění. S oporou v teorii adaptace a audionaratologii provede diplomantka důslednou komparaci a na základě analýzy vyprávěcích postupů a zvukových prostředků ukáže proměny adaptačních postupů v auditivním médiu horizontu plynulých desetiletí.

KLÍČOVÁ SLOVA:

rozhlas, audionaratologie, adaptace, dramatizace

TITLE:

Transformations of adaptational procedures in fairytales on the radio

AUTHOR:

Bohdana Nováková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

doc. Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

ABSTRACT:

The diplomant will explore the problematics of radio adaptation specifically with the example of the fairytale Cinderella. Using different adaptations from different time periods throughout history, she shall investigate the approaches of various dramatizers to this well-known story and based on what criteria they chose their form of radio narration. Deriving from theory of adaptation and audionarratology the diplomant will perform/execute/realise a consistent comparison and based on the analysis of narrative procedures and sound means she will demonstrate the transformations of adaptation procedures in auditive medium in the horizon of the past few decades.

KEYWORDS:

radio, audionarratology, adaptation, dramatization