

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy FF UK

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Michal Ježek

Literární dílo v žánru rozhlasové hry

The Transfer of Literary Text into the Radio drama

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

*podpis*

**Poděkování:**

*Rád bych poděkoval vedoucímu své práce, Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc., za odborné konzultace jejího tématu. Zároveň chci poděkovat Prof. Janu Vedralovi za konzultaci k vymezení rámce bakalářské práce. Dále pak paní Jitce Borkovcové, mistryni zvuku režiséra Jiřího Horčičky v letech 1967-1987, a to zejména za poznámky k technice rozhlasové práce. Mé poděkování za cenné rady v neposlední řadě patří zvukovému mistru Doc. Tomáši Zikmundovi a rozhlasovému režisérovi Vladimíru Prikazskému, který pro Jiřího Horčičku napsal několik scénářů.*

**Abstrakt:**

Tato práce popisuje proměnu literárního díla *Válka s mloky* z knižní podoby, přes scénář rozhlasové hry, do výsledné podoby tohoto rozhlasového útvaru. Zaměřuje se na specifické prostředky, které má rozhlasový dramaturg a režisér při práci s literární látkou k dispozici a snaží se vystihnout, jakou specifickou kvalitu literární látka v dramatickém žánru rozhlasové hry získává. Zároveň situuje tuto rozhlasovou hru do kontextu rozhlasové tvorby i kontextu československé společnosti, do které vstoupila.

**Klíčová slova:**

rozhlas, Karel Čapek, *Válka s mloky*, Horčička, dramatický prostor, hlas, text, poslech, hra

**Abstrakt:**

This work describes the transformation of a literary work *Válka s mloky* through a form of radio drama script to the final form of this dramatic radio form. This work focuses on specific resources, which have the radio dramaturge and the director for their work with literature and also this work want to characterize the new quality that this work gets. This work also situates this radio play to the historic context of radio creation and also to context of the society in the Czechoslovakia.

**Keywords:**

radio, Karel Čapek, War with the Newts, Horčička, dramatic space, voice, text, hearing, drama

## Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>8</b>
<b>2. Rozhlasově-dějinný kontext .....</b>	<b>9</b>
2.2. Vývoj rozhlasové techniky .....	14
<b>3. Společenský kontext. ....</b>	<b>15</b>
<b>4. Jiří Horčíčka .....</b>	<b>18</b>
<b>5. Tvůrčí metody .....</b>	<b>20</b>
5.5 Význam zvuku .....	20
5.6 Typologie zvuků .....	20
5.7 Výroba zvuků.....	23
5.8 Slovníček technických pojmů.....	25
5.9 Vztah literárních a rozhlasových forem.....	28
5.10 Netytická struktura.....	29
5.11 Zhuštěnost výrazu .....	31
<b>6. Kniha-scénář-hra .....</b>	<b>34</b>
6.1 Scénář vs. hra.....	34
6.2 Struktura .....	36
6.3 Specifické prvky .....	38
6.4 Základní konstanty výstavby .....	42
6.4.1 Prostor .....	42
6.4.2 Čas .....	43
6.4.3 Vypravěč .....	45
<b>7. Specifika rozhlasu .....</b>	<b>49</b>
7.1 Omezenost na hlas .....	49
7.2 Smyslovost.....	50
7.3 Intimita.....	51
7.4 Působivost média .....	52
7.5 Vnímatelnost.....	54
<b>8. Závěr.....</b>	<b>56</b>
<b>9. Prameny a odborná literatura. ....</b>	<b>57</b>
<b>10. Seznam příloh .....</b>	<b>59</b>

**Seznam zkratk:**

T=7:33 → konkrétní časový údaj (sedmá minuta třicátá třetí vteřina)

stop 7:33–17:30 → časový rozsah nahrávky v rámci celkové stopáže

II → druhý kompaktní disk (značku pro 1. CD neuvádím)

N → nahrávka (např. N1=1.nahrávka)

odst. → odstavec

mod.→ moderuje

# 1. Úvod

„Už sama skutečnost, že v rozhlase v tak širokém záběru převádíme literaturu z písemného záznamu v hlasový projev, je vlastně fascinující. Vracíme se tak k prapůvodnímu stavu, kdy se vše, co dnes označujeme jako literaturu, přenášelo právě jen ústním podáním“ (Buriánek 2004: 29–31).

Základní formou lidské komunikace je tedy vyprávění, skrze něž sdílíme svoji zkušenost ze světa a díky němuž také svět hlouběji poznáváme. Z této skutečnosti rozhlas přirozeně těží – podstatou vysílání je vztah mezi moderátorem či redaktorem, který přes mikrofon komunikuje s posluchačem. V tomto směru je možné přirovnat rozhlasové vysílání k literární komunikaci, která probíhá mezi spisovatelem, jenž svojí knihou oslovuje čtenáře. Platí sice, že to, co slyšíme z radiových přijímačů,<sup>1</sup> je primárně zvuk, ten však lidský mozek ve slovo reflexivně proměňuje. Z toho důvodu jsem se rozhodl psát o rozhlasové inscenaci *Válka s mloky* jako o literatuře ve specifické formě rozhlasové hry.

Ve své práci nejprve popíši kontext, ve kterém Horčičkova *Válka s mloky* vznikala. Předně dějiny Československé socialistické republiky, dále pak dějiny rozhlasové tvorby, av posledku i tvůrčího režisérova vývoje.

Poté budu sledovat vývoj, kterým procházelo literární dílo přes scénář rozhlasové hry až ke hře samé. Zajímat mě bude především to, jakými dramaturgicko-režijními postupy je hra konstruována. Jak se vyvíjely základní konstanty výstavby literárního díla: struktura, estetický prostor a čas či jak se proměňovaly vlastnosti vypravěče. Zároveň se chci soustředit na nové prvky, které rozhlasová hra do literární látky zavádí a které souvisí s její specifickou formou.

V závěru se pokusím charakterizovat, jakou novou kvalitu a originalitu Čapkovo literární dílo v žánru rozhlasové hry získává. Soustředím se zejména na specifické prostředky, které měli režisér Jiří Horčička a dramaturgyně Jaroslava Strejčková k dispozici, a které z rozhlasového vysílání dělají jedinečné médium.

---

<sup>1</sup> V době internetového vysílání už spíše ze svých počítačů.



## 2. Rozhlasově-dějinný kontext

Počátky Československého rozhlasu sahají do roku 1923, kdy byla založena společnost s původním názvem Československá radiotelefonní společnost Radiojournal. Vysílání začalo 18. května 1923 improvizovaně ve skautském stanu; šlo o každodenní rozhlasovou službu. „Pro potřeby Radiojournalu byl ministerstvem pošt uvolněn radiotelegrafní vysílač ve Kbelích na okraji Prahy, který pro večerní vysílání Radiojournalu byl vždy upravován z radiotelegrafního vysílání na vysílání radiofonní,“ píše *Dějiny vědy a techniky*.<sup>2</sup> Československý rozhlas tak začal pravidelně vysílat v době, kdy například v Německu bylo jen nepravidelné zkušební vysílání a ve Francii ojediněle probíhalo vysílání z antén na Eiffelově věži.

Jak uvádí Jiří Horčíčka: „Funkce rozhlasu byla strohá a nemá: přenést bez drátu informaci z bodu A k vzdálenému bodu B tak, aby proudící sdělení nemohlo být rušeno“ (Horčíčka 2003: 135). Primární rozhlasovou funkcí se tak stalo zpravodajství (z počátku to byly zejména zprávy o počasí a ze sportu). Následovalo hudební vysílání, čímž podle Horčíčky vznikl první estetický problém, totiž potřeba dbát o přirozený poměr mezi hudbou a slovem. Teprve následně se začala rozvíjet slovesnost, počínaje přednáškami, pojednáními, četbou literárních ukázek a dále rozhlasovým pásmem, které kombinovalo hudbu, slovo, příp. zvukové nahrávky. Rozvíjely se také tematické večery, jejichž obsahem byly drobně upravené nahrávky divadelních her či operních představení.

Nejkomplexnější dějiny československého rozhlasu líčí: „Na konci 20. let se začaly brát v úvahu jako důležitý programový činitel ve větší míře než dosud také požadavky rozhlasových posluchačů“ (Ješutová a kol. 2003: 80). Rozhlasová dramaturgie proto zavedla přehlednější a pravidelné tematické večery (v Brně to byly např. literární hodinky – spojení moderní písně s recitací).

30. léta 20. století charakterizuje ve své předmluvě rozhlasový teoretik Jiří Hraše jako čas „profesionalizace vysílání“. Platí to ovšem jen do roku 1938, kdy se „Mnichovským zábohem a zřízením Protektorátu hroutí všechny perspektivní záměry“ (Ješutová a kol. 2003: 93). Do té doby se rozšiřuje škála programových žánrů. Hodně se rozvíjí tvar pásma, který byl ve dvacátých letech realizovaný jen málo. Nyní se úspěšně uplatňuje v původní a svébytné rozhlasové hře. Průlom přichází také v oblasti rozhlasové režie, která se stává samostatnou

---

<sup>2</sup> Kazda, M.: *Dějiny vědy a techniky*, Praha, Národní technické muzeum 1999, s. 13.

profesionální činností, a také v odborné reflexi vysílání – díky mladé generaci kritiků, kteří se na rozhlas specializovali.

Okupace Československa a protektorátu znamená zpřísnující se opatření, která potlačující českou kulturu. V rozhlasu se stupňují až po kontrolu interpretace předem schválených textů. Na druhou stranu se ale objevuje mnoho rozhlasových pořadů, které mají posílit národní sebevědomí. V dubnu 1939 rozhlas například vysílá pravidelnou nedělní literární půlhodinku k propagaci dobré knihy, především české. „Po poledních zvonech zazněl přednes typické české básně nebo úryvek z povídky či románu, kde se autor vyzpovídal z lásky ke své vlasti, národu, a na mluvené slovo pak navázal úryvek hudební skladby nebo národní píseň téhož charakteru“ (Ješutová a kol. 2003: 166).

Následující období (1945–1948) dějiny pojmenovávají jako *Budovatelský rozhlas*. Rozhlas se totiž stává nástrojem Komunistické strany, což znamená řadu problémů pro uměleckou oblast: „Musela se v první řadě vypořádat s požadavkem lidovosti a humoru v rozhlasové hře. Hledala nové náměty, tematiku i výrazové formy, tvůrce i interprety, snažila se oprostit od šablonovitosti a patosu, sentimentality, melancholie a bezideovosti, vytvořit nový typ hrdiny – budovatele“ (tamtéž, s. 223). Rozhlas je ale pro řadu spisovatelů nedůvěryhodnou institucí – jádrem tvorby proto zůstávají adaptace divadelních her a románů.

Společenský zlom v roce 1948 znamená ovšem výraznou proměnu také v dějinách rozhlasové literárně-dramatické tvorby. Láme se totiž návaznost na rozvoj slovesné tvorby 30. let, který byl silný hlavně v brněnském rozhlasovém studiu. S počátkem totality se rozhlas má stát nástrojem socialistické převýchovy. Nástrojem, který má podněcovat budovatelského úsilí. Léta 1950–1952 jsou zahlcena vysíláním velkých politických procesů.<sup>3</sup> Československý rozhlas se připodobňuje sovětskému vzoru – podle sovětských názorů se omezuje svébytnost rozhlasových forem. Až do roku 1952 rozhlas intenzivně usiluje o původní tvorbu, neustále pořádá soutěže k podnícení tvorby her, povídek či jejich námětů. „Soutěže byly zpravidla úzce orientovány na budovatelská témata a motivovány snahou přimět k tvůrčím pokusům i amatéry“ (Ješutová a kol. 2003: 272–3).

Kvalita těchto textů byla nízká, „systematicky se v programu začaly objevovat adaptace divadelních her“ (tamtéž, s. 274) či literárních látek, zejména sovětských, ale i českých<sup>4</sup>. Budovatelská tematika se objevuje i v rozsáhlých četbách na pokračování. Centrální dramaturgie prosazuje národní klasiku, v rámci tzv. Jiráskova roku (1951), se vysílá řada rozhlasových četeb autorových próz, ale i množství dramatizací jeho díla.

---

<sup>3</sup> Srov. Ješutová a kol. 2003: 235.

<sup>4</sup> Například známé výrobní drama Vaška Káni: *Parta brusiče Karhana*.

Ve stejném roce byl pod heslem „Pryč s teorií rozhlasovosti – pryč s režisérismem“ (srov. Ješutová a kol. 2003: 275) vyhlášen boj proti formalismu. Výsledkem bylo, že se z dramatické tvorby vyloučily skoro všechny původní rozhlasové hry, které „byly označeny ve shodě se sovětským vzorem za slepou uličku vývoje“ (tamtéž). Dominantní se staly záznamy divadelních představení, které se snímaly v divadle s doprovodem hlasatele. Šlo o tzv. formu Divadlo před mikrofonem, kterou ale po čase nahradily rozhlasové úpravy her a jejich samotné realizace ve studiu, přičemž stále častěji šlo o herce z rozhlasového souboru.

K obratu dochází v důsledku společenských změn, které podnítilo odhalování zločinů stalinismu – obnovují se vztahy s nesovětskými zeměmi, do vysílání se navrácí svébytné rozhlasové formy. Zároveň se hledají rozhlasové formy nové, ruku v ruce s prací osobitých tvůrců.

V průběhu 50. let se rozšiřuje soubor režisérů; šlo např. o Josefa Červinku (1958), v krajských studiích pak o Petra Adlera a Janu Bezdíčkovou.<sup>5</sup> Pro slovesnou produkci této doby jsou klíčové také osobnosti v dalších profesích, zejména tzv. ručníci.<sup>6</sup> V roce 1952 v této profesi (...) začínal pozdější skvělý zvukový mistr a dlouholetý Horčičkův spolupracovník Radislav Nikodém. Výrazné oživení přišlo také v oblasti rozhlasové dramaturgie – především prací a tvůrčím hledáním osobností, jako byl Josef Hlavnička (v rozhlase od r. 1954) a pro Horčičku nejvíce podnětní dramaturgové Jaroslava Strejčková (1954) a Jaromír Ptáček (1952).

Tito lidé se navzdory ideologickému protěžování realistických metod a budovatelských témat snaží tvořit svobodně a originálně. Například Strejčková svébytně pracuje s dramatickým časem, počítá s metodou dynamické montáže (ostrých střihů) i paralelně probíhajících dějů.

Z režisérských osobností byl Jiří Horčička nejvynalézavějším. Byl režisérem, který důkladně propracovával všechny zvuky, což často vyžadovalo velkou míru kreativity. Například tehdy, když musel vymýšlet zvuky, jež by byly realistické a zároveň fantazijní, jako je hudba, kterou lidem pouští mloci. Ta musela mít hudební řád, ale zvláštní instrumentaci, aby se nepodobala hudebnosti lidí. V praxi to znamenalo, že zvukaři museli na několika metrech zvukového pásku provést až 132 střihů.<sup>7</sup> Experimentoval i v práci s hercem či s pojetím vypravěče – jeho úlohu i postavení posunul zejména v dramatinované četbě

---

<sup>5</sup> Jiří Horčička se stal režisérem Československého rozhlasu v roce 1948.

<sup>6</sup> *Mistři hudebních a zvukových efektů* nebo také *gramomixéři*.

<sup>7</sup> Srov. Ješutová a kol. 2003: 276.

Poláčkových *Mužů z ofsajdu* či v dramatinaci Basovy *Klapzubovy jedenáctky* (obojí z r. 1954, v obou inscenacích je vypravěčem Karel Höger).

Rostislav Běhal, autor oddílu *Rozhlas po nástupu totality 1949-1958*<sup>8</sup> píše, že *Válka s mloky* znamenala přelom v rozhlasové dramaturgii: „Odvážně pojatá kompozice příběhu, nápadité využití vypravěče a především originální zvuková podoba<sup>9</sup> učinily z této inscenace rozhlasově-dramatickou událost roku 1958“ (Ješutová a kol. 2003: 276). Jak se později ukázalo, nastudování této dramatinace se stalo pro českou dramatickou tvorbu mezníkem, od něhož se (zejména v původní dramatické tvorbě) začaly odvíjet takové tvůrčí pokusy, které se později promítly do nejlepších rozhlasových děl.<sup>10</sup> Právě rozhlasoví dramaturgové, jako byla Strejčková, ale i Jaromír Ptáček či Josef Hlavnička měli také velký podíl na tom, že rozhlas začal lákat nové, velmi kvalitní autory (srov. tamtéž, s. 277).

Období 1959–1968 považují rozhlasoví historici za „renesanci rozhlasu“. Sílí kritický tón ve zpravodajství a publicistice. Umělecké redakce uplatňují osobnosti, díla a žánry, které byly dříve tabuizované. Rozvíjí se i dramaturgie a režie. Literární a hudební tvorba získává mezinárodní ocenění. V roce 1962 vzniká útvar dramaturgie pod vedením Jaromíra Ptáčka, čímž začíná nejplodnější období v činnosti Hlavní redakce literárně-dramatické, jak po stránce závažnosti obsahu či bohatosti a pestrosti programu, tak i díky velkému rozvoji programových žánrů a forem. Vysílání se zároveň otevírá dílům z celého světa, což přináší inspiraci zvukařům, dramaturgům i režisérům. Proměna nastala i v tom, že řada autorů začala svoji tvorbu specializovat na rozhlasové vysílání, a to včetně tvůrců, které režim umlčoval (např. Václav Havel).<sup>11</sup>

Rozhlasové drama našlo svůj nový, současný, a co se týče zpracování tématu, pak i specificky rozhlasový výraz. Po roce 1963 vyvrcholil rozkvět původní české rozhlasové hry. V následujícím roce Československý rozhlas obnovil účast v největší mezinárodní soutěži rozhlasové tvorby Prix Italia. První z přihlášených her *Bylo to na váš účet* Ludvíka Aškenazyho, vyhrála 2. cenu své kategorie,<sup>12</sup> o dva roky později pak hra Miloslava Stehlíka *Linka důvěry* získala ocenění nejvyšší. Jiří Horčíčka obě hry režíroval a obě vznikly v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové. V roce 1969 pak první místo získal ještě za inscenaci hry Jiřího Vilímka – *Neodvratný skon maratónského běžce*.

---

<sup>8</sup> Ješutová, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům* (Praha: Český rozhlas, 2003), 667 stran.

<sup>9</sup> Dílem zvukového mistra Zdeňka Škopána.

<sup>10</sup> Viz níže o 60. letech.

<sup>11</sup> Srov. Ješutová a kol. 2003: 303.

<sup>12</sup> V roce 1964 na festivalu získala Cenu Italského rozhlasu a televize.

Vývoj v 60. letech ovšem přerušila normalizace. Jak píše Zdeněk Bouček a Jiří Hubička, „do poloviny sedmdesátých let prodělává Čs. rozhlas radikální personální i programovou proměnu, která prakticky popřela příznivý vývoj podoby vysílání“ (Ješutová a kol. 2003: 337). Rozhlas je od této doby až do převratu v roce 1989 přímo řízen Ústředním výborem KSČ, který kontroluje, jestli jsou plněny potřeby stranické propagandy.

V letech 1975–1980 se sice rozhlasová tvorba podřizovala ideologickým požadavkům, zároveň ale vznikla řada titulů, které „vycházely z ověřených kvalit české a světové literatury a byly připraveny s nespornou rozhlasovou profesionalitou“, „to platí na prvním místě o čtyřdílné dramatisaci Tolstého románu *Vojna a mír*“ (Ješutová a kol. 2003: 375), která proběhla v Horčičkově režii a dramaturgii Strejčkové i Jana Strejčka. Tato dramatisace (premiéra 1978) měla specifickou dramatickou strukturu, vynikala ale zároveň prací zvukaře Radislava Nikodéma.

Zatím poslední výraznou společenskou událostí, která zasáhla do vývoje rozhlasového vysílání, je listopadový převrat roku 1989, jehož vliv charakterizuje rozhlasový teoretik a moderátor Václav Moravec především dvěma jevy. Za prvé tím, že se do rozhlasu vrátila tvorba zakázaných autorů. Za druhé tím, že se výrazně omezila výroba slovesných uměleckých pořadů,<sup>13</sup> protože Český rozhlas snížil finance jí určené. Navzdory tomu vznikají hry, které dosahují úspěchů i ve světě. Jiří Horčička režíruje hru *Motýlí smrt* Jeleny Mašínové, která v konkurenci padesáti her z celého světa získává 3. místo v mezinárodní soutěži rozhlasových her v Tokiu.

V současnosti<sup>14</sup> prochází Český rozhlas komplexní restrukturalizací, která zavádí tzv. výrobní centra pro oblast zpravodajství, vědy, slovesného vysílání a jiné. Pozvolna ožívá Tvůrčí skupina publicistiky a dokumentu, celkově ale umělecká rozhlasová tvorba (hry a dokumenty) stále zůstává výrazně limitována nízkými financemi. Navzdory tomu se mladí rozhlasoví tvůrci můžou účastnit pravidelných mezinárodních setkání a inspirovat se tak uměleckým rozhlasovým děním ve světě.

Z úspěchů rozhlasových dokumentaristů je třeba zmínit dokumentární pořad Stanislava Motla *Chlapec a hvězdy* (z cyklu *Stopy, fakta, tajemství*), který v roce 2010 získal prestižní ocenění Asociace mezinárodního vysílání v Londýně. Tento pořad vypráví o geniálním židovském chlapci, jenž založil v terezínském ghettu dětský časopis Vedem.

---

<sup>13</sup> Her, dokumentů, literárních pořadů...

<sup>14</sup> V roce 2013.

## 2.2 Vývoj rozhlasové techniky

Pro rozhlasovou praxi je klíčová kvalita záznamové techniky. „V r. 1935 byl v pražském rozhlasovém studiu zaveden přístroj na magnetický záznam zvuku, který u nás zdomácněl pod názvem Blatnerfon. V té době měl pražský archív 16 500 gramofonových desek, k nimž přibývaly i záznamy na ocelových páscích“ (Baran 1978: 51).

V roce 1938 přišly do praxe nahrávací přístroje značky Magnetofon. Sestřih se na nich prováděl mnohem snadněji, navíc měly větší výkon a nevydávaly šum. „Výhodou nahrávání na magnetofon bylo především to, že se záznam mohl vymazat a opět nahrát. (...) Teprve po druhé světové válce se magnetický záznam uplatnil v širším měřítku“ (tamtéž, s. 247).

Vylepšování stávající techniky i vývoj vlastní měl v Československém rozhlasu třicetiletou tradici. Ovšem poté, co skončila spolupráce s mezinárodní rozhlasovou stanicí OIR, přerušila se i celá dosavadní spolupráce v oblasti techniky (srov. Baran 1978: 51). V rozhlasu proto v roce 1949 vznikl základ Ústavu rozhlasové techniky, jehož úkolem byl výzkum a vývoj rozhlasových vysílačů, elektroakustiky a dalších technologií pro rozhlasové i televizní vysílání. Do oblasti televizního vysílání ale tento vývoj záhy plně přešel.

V polovině 50. let vznikla tzv. Nová rozhlasová koncepce. Rozhlasoví technici se tak mohli seznámit s nejmodernější technologií, která byla dostupná na mezinárodním trhu. „Především všechny zesilovače a potřebné jednotky byly umístěny v kovovém směšovacím stole a konstruovány byly v kazetovém systému malých rozměrů“ (tamtéž, s. 250). Tento systém se stal vzorem pro zařizování všech rozhlasových pracovišť až do druhé poloviny 60. let.

### 3. Společenský kontext

Pro zhodnocení rozhlasové *Války s mloky*, je dobré uvést, jak toto dílo reflektuje Čapkovo společenské poselství. Ostatně už v úvodu hry hlasatel říká, že „budeme poslouchat dramaturgii románu Karla Čapka“ (T=00:06). Následuje vypravěč, ztotožněný s autorským subjektem, který čte civilně text, jenž Čapek napsal mimo knihu: „Byla mi položena otázka, jak jsem k tomu přišel, že jsem napsal *Válku s mloky*“ (T=00:17).<sup>15</sup> Říká, že nemůže „celkem nijak odvracet, co ohrožuje lidskou civilizaci“, ale nemůže se na to nedívat a „nemyslet na to skoro ustavičně“ (srov. T=00:49). K námětu přitom uvádí, že ho napadl v roce 1935, z jara, „kdy to na světě vypadalo hospodářsky prachšpatně a politicky ještě o něco hůř“; dozvídáme se, že „mloci byli však jen záminkou, aby bylo možno vylíčit věci lidské“ (T=1:42), totiž aktuální problémy lidské civilizace.

*Válku s mloky* tedy můžeme poslouchat v kontextu Čapkova životního příběhu. Díky tomu, že tvůrci rozhlasové inscenace podle Čapkova románového vzoru ztotožnili vypravěče s autorským subjektem a dali příběhu rámeček, ve kterém přiznává, že mu šlo hlavně o věci lidské, přičemž zmiňuje, že hru napsal v roce 1935.

Měli bychom tedy hru poslouchat s vědomím, že Čapek umírá frustrovaný a vysílený stále depresivnější politickou situací doma i ve světě. Jeho román vyšel prvně v roce 1936; pro kontext připomínám, že 29. 9. 1938 podepsali představitelé Anglie, Francie a Itálie dohodu s Hitlerem, ve které mu fakticky podstoupili Československo. Svět se ocitl na pokraji světové války. Předehrou německé okupace byli radikalizující se němečtí i čeští nacisti. Karel Čapek se stal jejich „obětním beránkem“ – dostával množství výhrůžných dopisů, byl i obětí pouličního násilí. Jeho blízcí vzpomínají, jak se mu v důsledku těchto událostí zhroutil dosavadní svět, který postavil na víře ve zdravý rozum občanů (demokratů) a spolupráci evropských demokratických zemí. Necelé tři měsíce po sepsání mnichovské dohody, 25. 12. 1938, umírá.

Karel Čapek je do společenské paměti vepsán jako jeden ze symbolů první republiky. Aktivně se staral o úroveň její demokracie, jako spisovatel i jako intelektuál, který se všemožně angažoval ve veřejném prostoru. Jeho *Válka s mloky* je jedním z děl, kterými se snažil explicitně upozorňovat na hrozbu nacistického režimu. Ostatně o tom svědčí řada narážek, které dílo situují do aktuální světové i přímo československé politické situace.

---

<sup>15</sup> Jde o citace Karla Čapka.

Komentář německého vědce o nadřazenosti německého mločího druhu<sup>16</sup> jako by vypadal z nacistických projevů, které prezentovaly rasistické zákony o árijské nadřazenosti a méněcennosti židů. Stejně tak šéf salamandr, jak se dozvídáme i ze závěrečného komentáře vypravěče,<sup>17</sup> je v podstatě převlečený nacistický vůdce Adolf Hitler.

Rozhlasová inscenace tuto „političnost“ či možná lépe „dějinnou přílehangost“ Čapkova díla respektuje: „Když si vzpomenete, román *Válka s mloky* je gejzír vtípu, satiry, je to filozofická výpověď i apel Čapkovy humanity. Každá věta jiskří a dokládá obrovskou šíři Čapkovy vzdělanosti. Vůbec nechápu, kde jsem tenkrát, to bylo v roce 1957, sebrala odvalu, nechci-li říct rovnou drzost, že jsem se pustila hned napoprvé bez velkých zkušeností do rozhlasové adaptace, která nutně musela mnohostrannost Čapkova vyprávění zkrátit a zjednodušit. Myslím, že mě zaujala stále aktuální Čapkova satira a neobvyklý románový tvar mě nutil, abych si vyzkoušela, co se stane, když se rozhlasová adaptace vymkne z dosavadního způsobu prezentace literárních děl“ (N1, T=1:45). K rámci díla pak říká: „Pak jsem na začátek přidala výňatek z Čapkova interview, aby bylo jasné, že Čapek psal mloky v roce 1935 a že měl na mysli jen a jen fašistickou expanzi“ (T=6:31).

Horčíčkova inscenace je tedy vymyšlena tak, že počítá s působivostí Čapkova příběhu po prožití nacistické totalitě, tedy v tvrdém období komunistického režimu. Neměl jsem možnost mluvit s někým, kdo slyšel její rozhlasovou premiéru, předpokládám ale, že musela působit velmi intenzivně. Tím spíše, že mezi posluchači bylo mnoho lidí, kteří se hodnotově formovali v atmosféře prvorepublikových ideálů a na Čapkovi a jemu blízkých, demokraticky smýšlejících autorech, takřikajíc vyrostli. Především ale, dějinné události, jež následovaly po Čapkově smrti, dořekly mnoho věcí, na které Čapek poukazoval a jež předjímal. Čapkův životní příběh, který svědčí o velké odvaze společensky angažovaného intelektuála, je tedy jakousi spodní vrstvou literární, respektive rozhlasové látky.

Aby docela vynikl politický charakter Horčíčkovy inscenace, je nutné naznačit společenskou atmosféru, do které svojí premiérou (v roce 1958) rozhlasová hra vstoupila. V padesátých letech byl v Československu komunistický totalitní systém, mezi jehož kruté praktiky patřily masové vykonstruované procesy či důkladná cenzura, která zasahovala nejen do všech oblastí

---

<sup>16</sup> „Nato se i německý tisk počal horlivě obírat baltským Mlokem. Zvláštní váha se kladla na to, že právě vlivem německého prostředí se tento Mlok vyvinul v odlišný a vyšší rasový typus, nesporně nadřaděný všem jiným Salamandrům. S opovržením se psalo o degenerovaných Mlocích mediteránních, zakrnělých tělesně i mravně, o divošských Mlocích tropických a vůbec o nízkých, barbarských a zvířecích Salamandrech jiných národů“ (s. 276-277).

<sup>17</sup> „Poslyš, je on *opravdu* Mlok? ...Ne. Chief Salamander je člověk. Jmenuje se vlastně Andreas Schultze a byl za světové války někde šikovatelem“ (s. 374).



umělecké tvorby. Komunistický režim byl brutální i v dalších státech Sovětského svazu, o čemž svědčí zejména krvavě potlačené povstání v Maďarsku v roce 1956.

Dramaturgyně tedy neměla lehkou situaci, když chtěla zachovat politický charakter hry. J. Strejčková uvádí, jak se lidé, kteří díla schvalovali, bránili uvedení hry. Nejprve poukazovali na její nekonvenční formu: argumentovali tím, že to hra není (srov. N1, T=3:56). Byla to jen záminka, hlavním důvodem bylo, že Karel Čapek byl autorem, který budovatele totalitního režimu znervózňoval. Jeho díla začala veřejně vycházet právě až ve druhé polovině 50. let, a to ještě díky intervenci vlivných lidí i díky šťastným okolnostem. Scénář rozhlasové hry proto musel projít přísnou cenzurou, která vyškrtala všechny motivy, jež se dotýkala Sovětského svazu či komunistické ideologie (např. *Mloci všech zemí spojte se*; srov. tamtéž).

V důsledku cenzury byla původní stopáž zkrácena o dvě minuty a jména herců Rudolfa Hrušínského, Jaroslavy Adamové a později i Rudolfa Pellara musela být přeškrtnuta. Hlasatel jejich jména nesměl číst a všem byl později zakázán vstup do rozhlasu (srov. N2, stop 11:45). Některé narážky na dobovou politickou situaci ale v textu zůstaly: „Na věčné časy je trochu dlouho, řekněme na dvanáct let – tato věta vyškrtnuta nebyla a vzpomínám si, že paní Scheinpflugová z toho měla ohromnou radost“ (T=7:35), dodává Strejčková. Horčička navazuje: „No ale to svědčí zároveň o určitém nonkomformismu, který si tahle práce vyžádala“ (T=8:18). „Byla to určitá výzva, určitá provokace, jak formální, i jaksi čapkovsky ideová“ (T=7:53).

Dramaturgyně sice váhala, jestli se zcenzurovaným scénářem pracovat, klíčová pro ni ale nakonec byla reakce Olgy Scheinpflugové: „Válku s mloky je třeba uvést, i když zmrzačenou, kvůli připomenutí, že Karel Čapek byl, jest a bude“, sdělila jí Čapkova choť (T=4:45). „Tak se stalo, že se inscenace zařadila do prvního období experimentálního rozvoje české rozhlasové hry a mnohokrát ji slyšeli posluchači u nás i v zahraničí“ (srov. tamtéž). Několikrát se vysílala také v západním Německu, v režijním nastudování Jiřího Horčičky, jako příklad rozhlasové dramatiky.

Strejčková končí připomínkou realističnosti inscenace: „Karel Čapek psal *Válku s mloky* nikoli jako utopii, ale jak sám říká, jako zrcadlení světové situace v roce 1935, tedy před 60 lety. Rozhlas ji pak uvedl jako sychravou zkušenost po pětadvaceti letech a dnes, po dalších sedmatřiceti letech skoro se zdá, že je v ní leccos aktuálního zas a znova, nebo ne?“ (T=5:10).

## 4. Jiří Horčíčka

Jiří Horčíčka (27. 3. 1927 – 27. 3. 2007) prožil v rozhlasu bezmála celý svůj život. Ostatně o svém nástupu do práce vypověděl: „Dne 11. 10. 1948 jsem podepsal celoživotní smlouvu s rozhlasem“ (Vedral 2008, s. 45). V deseti letech se stal dětským rozhlasovým hercem, odehrál řadu rolí i v živě vysílaných pořadech. Byl členem Dismanova dětského rozhlasového souboru i svazáckého Souboru Julia Fučíka, který se roku 1948 z Dismanova souboru vyčlenil. Studoval pak na DAMU u režiséra E. F. Buriana, studium ale kvůli intenzivnímu rozhlasové práci nedokončil (srov. tamtéž, s. 45–46).

Rozhlasový dramaturg Jan Vedral popsal další režisérovo působení takto: „Horčíčka se stal asistentem režie a administrativní silou ‚pro všechno‘. Šéfrežisér J. Bezdíček jej pedagogicky pověřoval spoluprací s tehdejšími osobnostmi radiofonní režie M. Jarešem, P. Pražským a B. Hradilem. U Hradila také Horčíčka poprvé debutoval samostatnou režii<sup>18</sup> dramaturgie Verneova *Ocelového města* (1948). Režisérskou smlouvu dostal v roce 1950“ (Vedral 2008, s. 45). Jiří Horčíčka tedy začal s režii v době, kdy se prosazovalo ideologické vidění rozhlasové hry, která byla označena jako „ideově nebezpečný formalismus“ (Vedral 2008, s. 45). V té době vlastně rozhlasové hry nevznikaly. Podle sovětského konceptu Divadlo u mikrofonu se uváděly nahrávky divadelních představení či takové hry, které tvořili divadelní herci v rozhlasovém studiu.

Československý rozhlas byl vakuem té době v izolaci, kam „nepronikaly ani myšlenkové, ani tvarové podněty“ (tamtéž) ze západoevropských rozhlasů. Navzdory tomu Horčíčka osobitě interpretoval hru *Svatba Krečinského*.<sup>19</sup> O tři roky pozdější dramaturgie *Válka s mloky* se pak stala „přelomovou inscenací“ (tamtéž).

Podle profesora Vedrala hra uspěla především díky osobitému zpracování „hudebního a ruchového základu“, který už nebyl jen ilustrací, ale stal se samostatnou sémantickou složkou inscenace (Vedral 2008, s. 45). Vedral zmiňuje také princip dynamické montáže. Tedy kompoziční způsob, který vyniká bezprostředním vztahem scén, a to navzdory tomu, že jejich zvukové zpracování je odlišné. Vyniká i kombinací různorodých forem, které zdánlivě nelogicky vytvářejí jednotnou linii. Cituje k tomu Horčíčkovu poznámku: „Byla to spekulace. Jako hra, která nemá návod. Všechno musí být jinak“ (tamtéž). Jiří Horčíčka hledal nový rozhlasový tvar, který by překonal konvenční tvorbu. Princip dynamické montáže testoval i v inscenaci *Kazmar-Šaty-Jafeta*,<sup>20</sup> to už jako šéfrežisér, jímž se stal o rok dříve.

<sup>18</sup> Jako asistent.

<sup>19</sup> Natočeno 1951. Premiéra 2. 6. 1951.

<sup>20</sup> Scénář Jaromír Ptáček (1960), podle knihy Marie Pujmanové *Lidé na křižovatce*.

Jiří Horčička byl úspěšným režisérem i v zahraničí. V Hamburku natočil na objednávku *Válku s mloky* v němčině s českými herci. Podle profesora Vedrala je to dokladem, že tato inscenace „jemu, české dramaturgii a dalším režisérům otevřela cestu do Evropy“ (Vedral 2008, s. 45). V šedesátých letech 20. století realizoval v zahraničí kolem třiceti inscenací, kromě Německa pracoval ve Slovinsku, Maďarsku, Finsku a Sovětském svazu. Až na jeden případ se jednalo o texty českých a slovenských tvůrců.

Horčička se věnoval různorodým dramatickým formám, včetně rozsáhlých dramatisací. Realizoval například čtyřdílnou Tolstého *Vojnu a mír* (1978) či pětidílný Haileyův *Let do nebezpečí* (1981). Soustředil se i na dramatisované četby, jako byl *Cirkus Humberto* (1980) či *Klapzubova jedenáctka* (1990) Eduarda Basse. Výrazný podíl v jeho tvorbě ale náleží i původním rozhlasovým inscenacím. Ať už jde o *Výběrčího* (1967) Milana Uhdeho, *Cestu do Úbic* (1967) Ivana Vyskočila, *Pražské křižovatky* (1965) Arnošta Lustiga či *Dvojí zákon* (1969) Karola Sidona.

Podle vzpomínek mnoha spolupracovníků byl Jiří Horčička vyhraněnou osobností velké tvůrčí síly a výbušné povahy, která se promítala do někdy až živelné struktury inscenace. Takto na něj vzpomíná například Jitka Borkovcová, režisérova dvorní mistryně zvuku z pozdního období i Horčičkova dvorní dramaturgyně Jaroslava Strejčková – obě dámy mohly režiséra zblízka sledovat řadu let. „Při práci ve studiu ho vždycky charakterizovala soustředěnost, nadšený elán, energická výbušnost, pokorné a přísné sledování temporytmu, pevná ruka. [...] Když si dnes poslechnete jeho první režisérské práce a srovnáte je s jeho pozdějšími inscenacemi, zjistíte asi jako já, že jeho osobitý přístup k rozhlasové realizaci scénářů byl od začátku jeho umělecké dráhy výrazně originální,“ říká Strejčková (Vedral 2008, s. 46). Ve vzpomínkových pořadech<sup>21</sup> vyzdvihuje především jeho přesnou schopnost vnímat rytmus dialogu či schopnost zafixovat si tempo jednotlivých scén už při přípravě inscenace.

Profesor Jan Vedral shrnuje Horčičkovu práci takto: „[J]e podepsán pod stovkami rozhlasových realizací a inscenací, pracoval s pěti generacemi českých herců. Byl rozhlasovým objevitelem a pedagogem, podílel se významně na vývoji české slovesné a dramatické kultury (...). Cílevědomě si sice nevychoval žádného žáka, rozsáhlým dílem ale inspiroval mnoho tvůrců různých generací (srov. Vedral 2008, s. 46).

28. 10. 2007 získal Jiří Horčička in memoriam medaili Za zásluhy o stát v oblasti kultury a umění.

---

<sup>21</sup> Viz Seznam příloh (Nahrávka 1 a Nahrávka 2).

## 5. Tvůrčí metody

### 5.5 Význam zvuku v rozhlasové hře

Rozhlas je primárně zvuk, protože veškeré vysílání se děje pomocí zvukového vlnění. Než budu psát o literatuře v rozhlasové formě, chci předně charakterizovat, jakých specifických funkcí mohou jednotlivé zvuky nabývat. Pro tuto potřebu navrhuji níže uvedenou typologii, kterou vytvářím dle vlastního hodnocení i terminologie, a to s vědomím, že není obecně přenositelná, ale přiléhá na analyzovanou hru.

Přihlížel jsem přitom k tomu, že *Válka s mloky* je stylově, potažmo formálně pestrá. Mezi základní styly patří styl novinářský (zejména líčení mločích dějin v *Knize druhé* se děje ve formách novinových článků) a styl odborný (vědecké referáty, odborná pojednání o mločích jako živočišném druhu, o jejich sexuální orientaci apod.). Časté je i vyprávění, které bývá pestře zvukově podbarveno. Obecně zároveň platí, že základními rysy autorova stylu jsou nadsázka, ironie a grotesknost, které často souvisí s míšením lidských a zvířecích prvků<sup>22</sup> či konfrontací realistických zvuků se zvuky fantazijními.<sup>23</sup>

### 5.6 Typologie zvuků

K některým typům uvádím podtypy; jejich přehled není vyčerpávající, uvádím jen některé výrazně zastoupené.

**Atmosférotvorné:** primárně charakterizují zvukové pozadí, ve kterém se scéna odehrává; např. námořnická hospoda – hudba signalizuje exotičnost a spolu s výkřiky pijanů všeobecné bujaré veselí, stav podnapilosti (T=23:10); případně zvuk vstupní haly před kanceláří G. H. Bondyho; halu tu poznáme podle dlouhého dozvuku (T=8:57)

- **podtyp:** melodické expozé – melodie, ze které se odvíjí nastupující děj; otevírá scénu (T=4:34)
- **podtyp:** ironické melodie – jejich primární funkcí je vytvořit ironické zabarvení (např. před svolání Ligy na ochranu mloků, o které vypravěč předznamenává, že vznikla z pohnutek morálních; T=18:40 II)
- **podtyp:** rozhlasové ticho – zvuk, který sám o sobě snímá zapnutý mikrofon ve studiu, ve kterém je „ticho“, podle Horčičky je toto ticho „neslyšitelným slovem“,

<sup>22</sup> Například referát vzdělance, který popisuje experiment, ve kterém spolu s kolegy vědci snědl vzdělaného mloka (T=16:30 II).

<sup>23</sup> Hlas kamelota je výrazně podbarven uměle zpracovaným zvukem, takže novinové tituly, které kamelot skanduje, vyznívají jako jakási rozhlasová reklama (T=37:05 II).

typicky tvoří pauzu (jejímž ekvivalentem v psaném textu je pomlka); rozhlasové ticho zní podle materiálu mikrofonu

**„Dráty“:** zvuky, které znějí ve specifickém akustickém prostoru, jímž je rádiové vysílání (např. hlášení o katastrofách; T=30:15 II), vytváří extrémně zahuštěný, dynamický děj

**Expresiva:** zvuky, které přispívají k výrazné expresivitě řeči postav, z lingvistického hlediska jde většinou o citoslovce, ale i o novotvary, které barvitě charakterizují typ postavy; dalo by se říci, že jejich funkce je postavotvorná, protože díky nim získáváme o postavě plastičtější představu; jde například o lexikum kapitána van Tocha, jehož řeč je plná slov cizích jazyků („to je zatím takový mý síkrit“ T=15:00, „poť sem ty tapa boy“ T=16:00) i jejich kombinací (kapitán je světooběžník); jazyková pestrost je tu v kombinaci s emocionálním zabarvením (odplivnutím zdůrazňuje svoje naštvání, které se stává výsledným vyzněním jeho výpovědi; T=4:20); nebo když pije pivo (hlasitě a bodře přitom vzdychá ááá; T=14:25); tyto zvuky mají ale také funkci rytmickou (např. kapitánovo časté bafání z dýmky)

**Fikční:** fikční zvuky oproti zvukům realistickým situují scénu mimo naši zkušenost s běžnou realitou, utvářejí ji jako děj fantazie (typicky třeba řeč mloka; T=39:26); často mají významové zabarvení ironie, grotesknosti či nadsázky

- **podtyp:** zvukové koláže – jsou „zvukovým divadlem“ či „zvukovou mozaikou“ (např. pochod tritonů = kombinace pískání, mužského sboru a uměle upravených zvuků z orchestrální hudby; T=34:20 II); řekl bych, že zvukové koláže vytváří nejvíce rozhlasová místa hry, proto, že jsou výrazně rytmické a jsou nejpestřejší kombinací zvuků: patří mezi místa s největší dramatičností děje; termín zvuková koláž se ovšem začal používat až později

**Hudba:** reálná hudební nahrávka, která je základem scény, bývá uměle upravena a doplněna o realistické zvuky (např. gramofon u Povondrů, v kombinaci s cinkotem umývaného nádobí a s dialogem manželů; T=9:15 II); může jít i o hudbu umělou, která je tvořena upravenými zvuky hudebních nástrojů (např. exotická hudba, která líčí atmosféru pacifického pobřeží, využívá zvuky ukulele; T=29:50)

**Realistické:** přibližují scénu naší zkušenosti s běžnou realitou (např. otevírání dveří, cinkot skleniček při mytí nádobí, zvuk kukačkových hodin a další); realistické zvuky můžou zároveň

umocňovat emocionalitu (např. pan Povondra stříhá nůžkami, vzrušeně u toho mluví, jeho emocionalitu zvyšuje zvuk stříhu; T=9:50 II); vznikají manipulací s odpovídajícími reálnými předměty (např. otevírání dveří) nebo s reálnými předměty jiného druhu, než za které se vydávají („padající perly“ = korálky; stop: 19:30-19:50)

**Režijní:** jde o krátké, rychlé, spádové zvuky, které buď fungují jako ostré předěly mezi scénami (řekněme dynamické uzly), nebo jako jakési dovětky, uzávěry scény (T=9:12 II); motivace těchto zvuků je tedy režijní, jde o výstavbu scény; režijní zvuky jsou uměle zkreslené, většinou mají své původce v reálných předmětech (např. prodloužený zvuk struny, který ohlašuje blížící se konec scény; T=7:12); zpravidla mívají významové zabarvení dramatickosti, ironičnosti (T=9:12 II), ale i vážnosti (T=37:35 II)

**Rytmické:** jejich pravidelné opakování dává rytmus ději (např. mořské vlny v souvětí za pomyslnými čárkami vět; T=30:45), vedle toho většinou fungují jako zvuky atmosférotvorné, případně jako jakési dekorativní doplnění scény

**Signalizátory času:** zvuky, které primárně vyjadřují tempo ubíhajícího času či časovou vzdálenost; buď mají formu slova, kdy mluvčí, typicky vypravěč, například líčí dějiny časovými příslovcí; může ale jít i o zvuk neřečový, např. zvuk kyvadla, které zní pod řečí vypravěče, jenž líčí dějiny války (T=11:15 II, T=11:30 II, T=11:47 II); kyv se dvakrát zrychlí v souvislosti s tím, jak se konkretizuje líčené dění, tj. zvětšuje se dramatickost děje

**Slovo** jako specifický zvuk nevymezují, podle východiska, že vše je v rozhlase primárně zvukem. Slovo je z pohledu rozhlasu primárně formou, jejímž vlastním obsahem je význam zvuku. O vztahu slova a zvuku pak níže.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Viz podkapitola *Vztah rozhlasových a literárních forem*, s. 29.

## 5.7 Výroba zvuků

Současní zvukaři při ztvárnění rozhlasové hry pracují<sup>25</sup> téměř výhradně na počítači. Počítačový program<sup>26</sup> umožňuje zobrazit zvuk na monitoru v sinusoidě, po níž se pohybuje kurzor, který signalizuje stopáž. Zvukaři kurzorem označí jakoukoli část sinusoidy, zvětší ji a najdou tak konkrétní úsek, který můžou stisknutím tlačítka odstranit (např. nečistoty jako je mlaskání, nadměrně protáhlé délky samohlásek apod.).

Počítačový program pracovníku se zvukem zobrazí několik sinusoid zvuku paralelně v různých stopách a podobně mechanickým postupem je může prolínat, upravovat hlasitost, modulaci, pracovat s funkcí Fade atd.<sup>27</sup> Program nabízí celou řadu dalších funkcí, předpřipravených zvukových efektů, jako je například dozvuk. Mistr zvuku kooperuje s režiséry ozvučení pořadů (dříve gramomixéři), kteří spravují databázi dílčích zvuků – chceli, aby na 3. minutě 33. sekundě začala pod vyprávěním zpívat sýkora, vloží k této stopáži připravenou nahrávku do stopy, která přehrává zvuk pod monologem vypravěče. Do jiné stopy pak například vloží nahrávku zahradní sekačky, kterou rozstříhá a třeba po pěti sekundových úsecích vkládá za pomyslné čárky v souvětí, aby monologu vypravěče dodal rytmus.

Tímto způsobem ovšem začali zvukaři pracovat až od 90. let minulého století. Do té doby měli svoji práci komplikovanější, museli zvládnout řemeslo. Tradiční výbavou rozhlasového pracoviště byly v době realizace *Války s mloky* čtyři magnetofony a dva gramofony. Pouštěly se z nich jednotlivé zvukové nahrávky, které současně zaznamenával jiný magnetofon. Důležitým zařízením byl pak mixážní pult, který umožňoval úpravu vzniklé nahrávky (modulace, filtr, akustická vazba).<sup>28</sup> Pokud výsledná nahrávka obsahovala chyby, bylo třeba konkrétní místa pásky vystříhnout nůžkami. Zatímco v současnosti zvukař může problematické místo donekonečna přehrávat a stříh pozměňovat, tehdy měl ke stříhu jediný pokus.<sup>29</sup>

Rovněž výroba zvuků byla časově i řemeslně náročnější. Řadu z nich si zvukaři museli specifickým způsobem vytvořit. Například ty, které používali do předělů či hudebních teček: „Zjistili jsme jednu věc, když vezmeme akord symfonického orchestru, který zahrajeme, ustříhneme začátek a konec a pustíme to v taktovací době, tak vůbec nepoznáte, o jaký nástroj

---

<sup>25</sup> Od počátku devadesátých let.

<sup>26</sup> V současnosti se jako klasický program k úpravě zvuku používá program Sound forge (např. Sound Forge Audio Studio 9.0).

<sup>27</sup> Funkce, které vytváří přirozené zesilování a dozívání zvuku na začátku, resp. konci vět).

<sup>28</sup> Viz podkapitola *Slovníček technických pojmů*, s. 26-28.

<sup>29</sup> Viz podkapitola *Slovníček technických pojmů*, s. 28.

se jedná, protože se ustříhne náběh toho signálu a doznění. Když se ten akord zahraje, trvá to jednu dobu taktovací a pak se na to nastříhne další..., dodává zvukový mistr *Války s mloky* Zdeněk Škopán (N3, T=19:40).

Dokladem zvukového novátorství i zručné řemeslné práce je barvitý hlas mloka Andyho, který mluví s hlídačem v londýnské ZOO. Pokus vytvořit bezpohlavního, ale atraktivního mloka si vyžádal tři týdny tvůrčího hledání. Nakonec Horčičku napadla inovace tzv. tónové rolny, totiž zařízení v magnetofonu, které přehrává nahrávku. Technici zvětšili rychlost posunu pásky i její šířku, čímž zrychlili i nahrávku. Ta obsahovala Horčičkovu pomalou a dobře artikulovanou řeč, s promyšlenou intonací a přízvukem na konkrétní konsonanty. Horčička si dával záležet na zvláštním vyslovování mločího „er“, které mělo vysoký počet kmitů v tak rychlé frekvenci, že se vymykala lidské řeči. „A pak rychlost. Jednak jsme museli vymyslet, jak to namluvit, aby řeč při zrychlení působila normálně, aby tam nebyl slyšet technický švindl. No a nakonec toho mloka sesadit s živým hercem, s hlídačem ZOO, kterého hrál Rudolf Hrušínský. Udělat dialog, který by působil jednoduše“ (Höger 1983: 45), popsal Horčička.

Pro ilustraci novátorství tehdejších tvůrců a odlišných podmínek práce poslouží jiné vzpomínky Zdeňka Škopána, na to, jak postupoval spolu s gramomixérem Bedřichem Markem při tvorbě pochodu tritonů: „Na ten jsme si nejdřív museli udělat rytmus. Buch. Buch. Buch. Buch. Určitý počet not a určitý počet taktů. Pak jsme to mezi jednotlivými údery doplňovali nastříhanou muzikou, takže ve výsledku tam nebyly údery, ale jenom ta nastříhaná hudba. To byly tvůrčí objevy, které jsme dělali na cestě, jež teprve následovala. Až pak začaly zvukové koláže a všechno ostatní“ (Höger 1983: 45), popsal režisér. Nebylo možné použít přímo komponovanou muziku, protože i hudba měla odrážet povahu hry, tj. měla být tvarově i formálně pestrá.



## 5.7.1 Slovníček technických pojmů

→ **akord** = *Válka s mloky* často využívá, zejména jako dramatických předělů, úpravy akordů; na hudební nástroj (např. tympány) se zahraje jeden akord, který se upraví filtrem (zní třeba jako burácení hromu, při líčení válečných příprav mloků), nebo se prodlouží dozvukem a stává se dynamickým předělem mezi scénami

→ **clona** = obdoba jevištní opony; „clona se otevírá“ = zapojuje se mikrofon nebo se začíná s reprodukcí předem nahrané pasáže; termín „slovo do clony“ znamená, že interpretův projev bude dokreslován zvuky, hudbou v pozadí apod.; „slovo do čistého“ naopak naznačuje, že v záběru bude pouze interpret; zároveň jde o obdobu současné funkce Fade, tj. postupné vyjždění či doznívání zvuku

→ **dozvuk** = doznívání zvuku (přirozeně závisí na akustice nahrávacího prostoru); dozvuk v inscenaci *Válka s mloky* vznikl v tzv. rámusárně (= prostorná, asi dvanáct metrů dlouhá místnost se stěnami, které jsou hladké, aby zvuk nepohlcovaly, nýbrž ho odrazily); na jednom konci rámusárny se vytvořil zvuk, který se na druhém konci se nahrál;

dozvuk také vznikl na mixážním pultu (viz níže), který měl záznamovou a reprodukční hlavu a na nich pásy se zvukovým záznamem; zvukový signál se přivedl z výstupu (reprodukční hlavy) na vstup (záznamovou hlavu), čímž vzniklo zpoždění (časový rozdíl pro cestu pásku mezi hlavami); některé mixážní pulty měly regulátor s označením **HALL**, kterým se mohl k původnímu signálu přimíchávat výstup ze všech hlav současně,<sup>30</sup> takový dozvuk zněl, jako by byl rozptýlen ve velké prostoře; naopak při samostatném zapnutí kterékoli hlavy se pouze opakoval signál, který zařízením procházel, a vznikaly mnohonásobné odrazy; takový umělý dozvuk zvyšoval dojem reálného prostoru a dokresloval atmosféru děje

→ **fantasy zvuky** = uměle zpracované zvuky, jejichž původcem je předmět běžné reality (např. podkresový zvuk pod šéfa Salamandra je desetkrát zpomalený let čmeláka)

→ „**filtr**“ = zařízení mixážního stolu, které zkresluje určité frekvence zvuku, tj. omezuje či zesiluje zvuky (propustí se pouze část kmitočtového spektra zvuku, bez určitých výšek či hloubek)

→ **hudební smyčka** = pravidelné opakování hudebního motivu

→ **magnetofon** = přístroj pro magnetický záznam a reprodukci zvuku

→ **mikrofon** = elektroakustický měnič, který převádí mechanickou energii do elektrické podoby; v době, kdy *Válka s mloky* vznikala, se používaly tři základní úpravy mikrofonu podle směrové orientace: 1) mikrofon přezdívaný „kulák“ (nahrával zvuk po celém obvodu

---

<sup>30</sup> Mohl mít 2 až 4 hlavy.

kruhu, vhodný pro davové scény), 2) mikrofon „osmičkový“ (ve tvaru ležaté osmičky – zvuk snímá ze dvou protilehlých stran; byl vhodný pro dialog, ve kterém oba mluví stejně hlasitě), 3) mikrofon „ledvina“ (ve tvaru lidské ledviny, zvuk snímá celistvou zaoblenou stranou); vhodný pro monolog, příp. pro dialog, kde zní silnější a slabší hlas; technicky vzato jeden mluví do přední strany mikrofonu a druhý do zadní „hluché“ strany, což způsobuje stejný efekt, jako kdyby stál k mikrofonu dál; některé scény, zejména ty davové, lze nahrávat různými mikrofony (např. scéna v pozadí dialogu dvou námořníků [stop: 10:10], kde hraje harmonikář a zpívají s ním námořníci, kteří tam popíjejí – by se dala snímat třemi způsoby: 1) dvěma mikrofony typu „ledvina“ (1 pro harmonikáře, 1 pro zpívající dav), 2) jedním „osmičkovým“ mikrofonem (z jedné strany harmonikář, ze druhé dav), 3) mikrofonem typu „kulák“ (mezi davem a harmonikářem)

→ **mixážní pult** = směšovací stůl = stůl, který umožňuje prolínání zvukových nahrávek, jejich poslech a modulaci

→ **modulace** = změna veličin nosného signálu: kmitočtu (počet kmitů za sekundu) či amplitudy (výška vlny sinusoidy)

→ **monofonie** = jednokanálová přenosová soustava, která směřuje představivost posluchače po úsečce „vpředu a vzadu“; oproti tomu pozdější nástup **stereofonie** = dvoukanálová přenosová soustava<sup>31</sup> je schopná vytvořit plastickou zvukovou představu (např. ze scény příjezdu vlaku by zaznamenal i pohyb „zleva doprava“ či informaci o tom v jakém prostředí se nachází trať; zvuková představa je monofonií jaksí plošší, zatímco stereofonie posiluje vnímání prostoru „všude“ a „nikde“ a zároveň se tematizuje prostorovost „vevnitř“ a „venku“, tedy schopnost být uvnitř postavy a současně sledovat realitu, která ji obklopuje; prvně bylo stereo v české rozhlasové hře použito v roce 1963 (pohádka Krápník a Františka)

→ **pauza** = ekvivalent řečové pomlky; přirozený přechod mezi zvukovými záběry, který je nutný k vyrovnání rozdílných akustických prostorů

→ **pozdvolný přechod** = přirozené spojení scén, kdy 1. a 2. scénu prolíná ruch (či hudba) z prvního prostředí; pozdvolný přechod může vzniknout i díky prolínání záběrů (využití několika magnetofonů či mixážního pultu: zatímco jeden záběr pozdvolna stahujeme (zvuk se vytrácí), z podkresu (z clony) vyjíždíme další (sílicí zvuk)

→ **pružinové zařízení** = zařízení, které využívá zpoždění impulsu, který prochází hmotou – měnič rozechvěje spirálu (ocelovou pružinu), impuls prochází postupně po závitech a snímáč předává takto zpožděný signál k dalšímu zpracování

---

<sup>31</sup> Zvuk snímají dva mikrofony (prostorově oddělené), přenáší se dvěma oddělenými cestami ke dvěma reproduktorovým soupravám.

→ **ruchy** = zvuky, které doplňují atmosféru či přímo vytvářejí děj; nahrávky reálných zvuků (např. ptačí zpěv) či zvuky uměle vytvořené; v Horčičkově inscenaci se často objevuje např. hřmění, které lze „připravit“ pomocí bouření plechem o rozměru 1m<sup>2</sup>; ruchy mohou být připraveny k použití v archivu gramomixérů (dnes režisérů ozvučení pořadů)

→ **střih v záznamu** = dříve mechanický střih magnetofonového pásku nůžkami a jeho následné spojení lepidlem (později speciální páskou); v současnosti se stříhá funkcí počítačového programu

→ **střih (ostrý)** = střih, kdy na jednu pasáž bezprostředně navazuje jiná; Horčička ho využíval často, aby zkonfrontoval dvě rozdílné skutečnosti, aby posluchače rychle přenesl z místa na místo, z jedné zvukové atmosféry do jiné; vzniká tak kontrast či moment překvapení; ostrý střih kontrastuje s přirozeným dozněním zvuku

→ **vazba** (akustická) = funkce směšovacího stolu, kdy se zvuk nahrává z jedné stopy na druhou a jeho závěr se opětovně pouští ze záznamové hlavy na reprodukční hlavu, vytváří se tím dozvuk; alternativou je, že zvuk snímaný mikrofonom nahrávám do reprodukční bedny magnetofonu, zvuk tak prochází zpět přes mikrofon s určitým zesílením; dosáhne-li zesílení své meze, rozkmitá se celá soustava, a to se projeví houkáním v různých výškách

## 5.8 Vztah rozhlasových a literárních forem

Čapkově knize se říká román, je to ovšem označení nešťastné. Ve skutečnosti jde spíše o soubor nejrůznějších literárních forem (vědecké referáty, přednášky, telegrafní zprávy a další). Rozhlasová látka (respektive scénář) některé z forem přijímá, jiné ale (většinou z časových důvodů) aplikovat nemůže a přisuzuje jim proto formy ekvivalentní. Rozhlasová inscenace přizpůsobuje psané formy mluvenému projevu.

Například novinové výstřiky (články) jsou nahrazeny tituly, které artikuluje zcela nová postava - kamelot. Kromě zjevného rozdílu v rozsahu je tu rozdíl i v tom, že tituly jsou apelativní a vytvářejí tak velmi dramatickou pasáž, která nám děj výrazně konkretizuje (do úst mluvčího). Jiný častý útvar, vědecký referát, nahrazuje inscenace výrazně stručnějším, komentářem. Tyto komentáře přednáší jejich autoři. Vědci, na které vypravěč pouze odkazuje, se tudíž také stávají novými postavami. Děj se výrazně dramatizuje i tam, kde se původní záznamy telegramu převádí do telegrafního signálu. Záznamy se zpřítomňují ve specifickém a konkretizovaném akustickém prostoru. Akčně se tu překrývají promluvy lidí, kteří přináší zprávy z různých koutů světa. Jejich hlasy zaznívají vzrušeně, jsou emočně nabitě. Nečtu již o tom, co se někdy stalo, nýbrž slyším, co se děje tady a teď (jsem na drátě).

## 5.9 Netypická struktura

Když Jaroslava Strejčková hovořila v pořadu *Třináct nejlepších* o výrazných rysech románové *Války s mloky*, z níž tvořila scénář rozhlasové hry, uvedla, že musela přestavět románovou strukturu ve výrazně dramatický tvar. I pro ni to byl experiment, protože bylo zvykem, že se rozhlasové hry drží tradičního epických postupů. Totiž soudobého vyjadřování, které bylo poplatné metodám, jež v rozhlase obecně panovaly: „které se blížily divadlu, nebo doslova interpretované literární předloze, od které jsme se nesměli odchýlovat,“ popsal Jiří Horčíčka (N2, T=8:40).

Strejčková vyšla z faktu, že Čapkova *Válka s mloky* není tradiční (epické) románové vyprávění. Přistupuje k dílu spíše jako k rozmanité „kronice“, která líčí mločí dějiny zhuštěně a fragmentárně, a to pomocí různých literárních forem. Sleduje hlavní tematickou linii, děj ale nerozvíjí pozvolna a v širších souvislostech. Bližší informace o scéně ponechává režisérovi zvukové fantazii či postavě vypravěče.

Struktura rozhlasové hry je formálně (a někdy i tematicky) různorodá a riskantní v tom ohledu, že může způsobit roztříštěnost. Totiž efekt, kdy se téma rozpadá do řady detailů, což posluchačům komplikuje orientaci. Dramaturgyně Strejčková proto vymyslela proti tomuto riziku pojistku. Horčíčka vysvětluje: „Zavedli jsme novou postavu jakéhosi svědka, který ví vše, i to, co se děje ve svědomí hlavního hrdiny, a přitom zůstává pro něj i posluchače v anonymitě,“ vysvětluje Horčíčka. Ztvárnili ho tak, že nenásilným způsobem propojoval scény, nahrazoval předělová znaménka a držel děj pohromadě. Byl vnějším komentátorem, byl ale zároveň jednou z postav. Právě vypravěč se tak stal činitelem, který bezprostředně propojil scény, i když vypadaly vzdáleně.

Díky bezprostřední konfrontaci tematicky i zvukově různorodých scén se zvýrazňuje to, jak je hra konstruována. Její obrysy (předěly mezi scénami) jsou tvrdší, výraznější jsou také kontrasty mezi zvukovými pozadími. Vstupy do scén jsou náhlé a prudké. Jak píše Horčíčka, „těžko by to šlo uplatnit na romantické látce, kde je třeba pozvolné rozvíjení děje – překotným a fragmentárním dějinám mloků to odpovídá (Horčíčka 2003: 48).“

Horčíčka ve vzpomínkách na realizaci inscenace zdůrazňuje péči, kterou musel věnovat vazbám mezi scénami, aby nepůsobily vágně a uměle. Snažil se proto motivovat vypravěče a herce k nekonvenčnímu formulování replik, které se na vazbě scén podílí. Dbal zejména o první repliku následné scény, aby měla přirozený kontakt s poslední větou scény předchozí, respektive její myšlenkou... Místo styku scén či jejich prolínání bylo prý nutné ozvláštnit novým rytmem, aby bylo jasné, že právě přijde něco mimořádného (srov. Horčíčka

2003: 147). Rytmus jako režijní prostředek je tak dalším výrazným specifíkem inscenace. Horčička ho spolu s ostrým střihem často užívá tam, kde se obyčejně užívá orientační nahrávka, slovní popis či naturalistický šum.

Jiří Horčička dále uvádí, že kategorii rytmu chápal jako vzájemně podmíněnou kategorií tempa. „Každá sebemenší rytmická změna musí vyvolat změnu tempovou, změna tempová vyvolá dále větší a větší posun v intonačně modulačních prostředcích (Horčička 2003: 148).“ Tempo je zároveň prostředkem, jak zhodnotit závažnost, složitost či význam obsahu, jemuž by mělo odpovídat.

S rytmem a tempem podle režiséra přímo souvisí podoba dialogu, který musí mít dobré rytmické předznamenání a musí se „nechat vyznít přesným tempováním replik“ (tamtéž, s. 148). Dialog totiž nese dramatické motivy, čímž výrazně přispívá k dramatickému účinku rozhlasové hry.

Struktura inscenace se soudobému rozhlasovému vyjadřování naprosto vymykala. „Díky tomu vyprovokovala proud, který v šedesátých letech začínal znovu objevovat rozhlasovou hru. Kde se vytváří vlastně druhá renesance rozhlasové hry,“ uzavírá Horčička (N2, T=8:40).

## 5.10 Zhuštěnost výrazu

Rozhlasová hra je oproti knize sevřený útvar.<sup>32</sup> Vyžaduje proto úsporné vyjádření děje. Takovou metodou je metoda ostrých střihů. Vede k tomu, že se v jedné zvukové kadenci (scéně) koncentruje množství různorodých zvuků. A právě zde nachází uplatnění princip montáže. „Montáží se důsledně dociluje, efektivně i efektně zvyšuje a maximalizuje účinnost interakce slova, zvuku (ruchů) a hudby“ (Buriánek 2004: 29), říká tvůrce mnoha rozhlasových inscenací Miroslav Buriánek. Díky této interakci, kdy paralelně zní různorodé zvuky, má režisér k dispozici specifické výrazové prostředky: „Montáž jako tvůrčí metoda mi dovoluje organizovat (...) zvrásněnou hudebně zvukovou ambaláž s názorně konkrétní pojmovostí slova“ (tamtéž), dodává. Příkladem může být scéna v námořnické hospodě; otevírá ji hudba, která se vzápětí proměňuje v unylý francouzský šlágr.<sup>33</sup> Dovídáme se díky ní a díky šumům, hlasům a opilým popěvkům, které se s touto hudbou mísí, jaký je typ místa (menší putyka), tamní atmosféra (bujaré veselí) a nálada lidí (Buriánek 2004: 17). Následuje otevření dveří, pak kroky a zavření dveří. Pak už slovo anonymního muže: „Haló, barman“ (T=23:40), motivuje nás k představě vztahu mezi příchozím a mužem u baru. Cinknutí peněz pak ohlašuje objednávku, kterou specifikuje slovo: „tuplovaný rum“ (tamtéž). Toto je jeden z mnoha příkladů, kdy hudba a ruchy v montáži sdělují to, co text říká popisem.<sup>34</sup> Protože ve hře podrobný popis chybí, slovo se zaměřuje na to, aby vyjádřilo konkrétní významy.

Výstavba hry je přímo založena na těsné spolupráci různorodých zvuků: „Spojení mezi scénami obstarávají vypravěč, hudba, zvuk, poslední slova staré scény a s nimi korespondující slova nové scény“ (Bouček 1974: 164), líčí příručka *ABC lovců zvuku* tradiční způsob vztahu scén. Provázanost různorodých zvuků je ale vlastním kompozičním způsobem celé hry. „Slovo obvykle ztrácí svůj účín, je-li odtrženo od prostředí, které je místem jeho vzniku, od doplňujících zvuků. Zvuk je nejen ilustrací, ale zároveň i důkazem tvrzení autora. Nese sdělovací i emotivní náboj“ (tamtéž). Vzájemná souhra různorodých zvuků zvyšuje působivost hry a motivuje posluchače k aktivnímu poslechu (srov. tamtéž, s. 140).

Horčička skládal zvuky tak, že vytvářely skutečně velmi živelné pasáže, zvukové montáži jeho stylu se proto začalo říkat dynamická. Díky dynamické montáži uměl Horčička naplnit, respektive zahustit „rozhlasový prostor“.<sup>35</sup> Toto označení je jeho vlastní: „Je to prostor neměřitelný, a tím je ohromný“ (Horčička 2003: 51). Přičil se mu dobově protěžovaný

<sup>32</sup> Stopáž rozhlasové *Války s mlouky* je 105 minut, rozhlasová hra ale většinou trvá kolem 45 minut.

<sup>33</sup> Viz poznámka ve scénáři: /hudba, která se vzápětí proměňuje v unylý francouzský šlágr. Vyjízdit šum, hlasy v krčmě, opilé popěvky – a to přes celou příští scénu. / (Strejčková 1958: 17).

<sup>34</sup> Viz předchozí poznámka pod čarou. V knize scéna začíná rovnou dialogem (Čapek 1958: 65).

<sup>35</sup> Viz oddíl *Prostor*, s. 42.

koncept „divadla u mikrofonu“, kdy v rozhlasovém studiu hráli divadelní herci tak, jako by byli na jevišti. Herci přitom zapomínali, že by se měli více soustředit na dialog s neviditelnými posluchači, než na vybavení rozhlasového studia. „Rekvizita, kulisa, nábytek, to jsou věci, které nemají v rozhlase co dělat...“ (tamtéž, s. 52). Jiří Horčíčka chápal rozhlas jako „spirituální záležitost“, uvědomoval si, že rozhlasové vysílání může být velmi osobní, „mikrofon musí pro herce znamenat ucho posluchače“ (tamtéž).

Horčíčka promýšlel a propracovával všechny druhy zvuků. O jeho hudební vnímavosti již byla řeč. Byl ale svébytný i v práci se zvuky reálnými, tedy těmi, které ve hře vydávají běžné předměty, byť jejich původce je ve skutečnosti jiný – jsou vytvořeny v rozhlasovém studiu. Takovým zvukem je například otevírání dveří či chůze po schodech. „Reálný zvuk je nerozlučnou součástí zvukové úpravy rozhlasového díla. Tyto zvuky je třeba zpracovat tak, aby byly významovou součástí atmosféry prostředí a nikoli jen jeho vnějším popisem. Je nutné promýšlet jejich charakter stejně závažně jako charakter dramatických postav (...)" (Horčíčka 2003: 6).

Kombinaci různorodých zvuků, detailně propracovaných, mu umožnila vyjádřit i složitější, abstraktní významy, které se podílí na uměleckém rázu hry. „Reálný zvuk v kombinaci se stylovým zvukem (tím myslím umělecky zpracovaný zvuk) má schopnost být povýšen fantazií režiséra a jeho zvukových spolupracovníků k akustickému symbolu nebo – jak říkáme – ke zvukové metafoře“ (tamtéž). Ve zvukové metafoře podle něj musí být rozluštitelná pravá podoba skutečnosti, kterou metafora opisuje. Realistický zvuk má pochopitelně také orientační funkci. Koneckonců termín ‚zvuková kulisa‘ tuto funkci také vyjadřuje. Avšak jsem přesvědčen, že v uměleckém díle musí být zvuk pojat jako jeho umělecká součást“ (tamtéž), uvádí v přednášce o metodách rozhlasového režiséra.

Vzájemná interakce slova, zvuku (ruchů) a hudby má podle M. Buriánka specifický důsledek v tom, že „může dosáhnout ekvivalentu (náhrady) ve smyslově vzrušivé obraznosti. Místo obrazu obraznost“ (Buriánek 2004: 29). Jinak řečeno, místo konkrétního obrazu tu působí kombinace zvukových prostředků. Motivuje posluchače k tomu, aby v jeden krátký čas, „tady a teď“, intenzivněji a soustředěněji vnímal zvukové podněty a skládal z nich vlastní dramatický prostor.

Z vyprávění jeho nejbližších spolupracovníků víme, že Horčíčka měl už před samotnou realizací inscenaci ve své hlavě. Co se týče zvukového pozadí, rytmu, tempa. Pomáhal mu v tom hudební talent a hudební vnímavost; v mládí hrál například na trubku.

Režisér měl ale inscenaci předpřipravenou i ve své prostorově-zvukové představivosti: „Já jsem zjistil, že rádio má vlastně jen 5 identifikovatelných bodů – krajní



vlevo, levý střed, střed, pravý střed, krajní vpravo – a na těch se vše musí odehrávat“ (Horčíčka 2003: 77), napsal. Podotýkám, že Horčíčka ještě neměl k dispozici možnosti stereofonního vysílání, které umožňuje plastické (prostorové) snímání zvukové atmosféry daného prostředí.

## 6. Kniha – scénář – hra

Chci popsat, jakými změnami procházela původní Čapkova literární látka; její vývoj přes tvorbu dramaturgyně (scénář), po režijní práci Jiřího Horčičky, do výsledného tvaru rozhlasové hry. Soustředím se na hlavní konstanty výstavby románu, jako je čas, prostor, struktura či vypravěč. Aby lépe vynikla odlišnost knižní látky od rozhlasové, popíšu nejdřív, čím hlavním se liší scénář od hry samé. Popíšu také, jakým způsobem Strejčková výstavbu literárního díla reflektuje a jak naopak modifikuje.

### 6.1 Scénář vs. rozhlasová hra

Spolupráce dramaturga (autorem scénáře) a režiséra bývá specifická podle vzájemného vztahu těchto osobností. Jiří Horčička měl ve zvyku nechat dramaturga svobodně tvořit, když od něj ale dostal výsledný scénář, vymínil si právo pracovat s ním zcela po svém. Výsledná podoba scénáře, kterou mu Strejčková odevzdala, se měnila skutečně jen minimálně.

Scénář je rozhlasovému dílu podrobným podkladem. Úkolem dramaturga není román mechanicky seškrtnat či vynechat kapitoly, které považuje za vedlejší. Dramaturgyně Strejčková popisovala počátky své práce na scénáři tak, že se snažila zachovat styl a svéráznost struktury. „Když si vzpomenete, román *Válka s mloky* je gejzír vtípu, satiry“ (N1, T=1:45). Snažila se zachytit i myšlenkové poselství díla, které považovala za filozofickou výpověď i apel Čapkovy humanity (srov. tamtéž). Musela to dokázat v rámci formálních podmínek rozhlasové hry. Ta je epicko-dramatický útvar, ve kterém dominuje dramatická a dynamická děj. Aby to mohlo platit, musela románovou látku výrazně koncentrovat.

Strejčková nerespektuje obecnou strukturu Čapkova díla, totiž jeho dělení na tři knihy (v jednom svazku).<sup>36</sup> Nenapodobuje ani členění na kapitoly, někdy zvuková kadence odpovídá jedné kapitole, většinou je ale děj několika kapitol zhuštěn do kadence jediné. Strejčková se tedy na dějovost soustředí především. Například vztah mezi pátou a šestou kapitolou *Knihy první* (Čapek 1947: 73–74) vytváří tím, že poslední repliku 5. kapitoly nechá pozvolna doznít do ticha (T=29:45), ze kterého přirozeně vyjíždí první replika 6. kapitoly.<sup>37</sup> Tyto scény jsou přitom v knize ostře odděleny. Jednak formálně (číselným údajem a nadpisem kapitoly), ale i tematicky (5. kapitola končí dohodou námořníků v krčmě, 6. kapitola začíná líčením situace, kdy Mr. Abe Loeb a jeho „drahoušek Li“<sup>38</sup> pobývají na

<sup>36</sup> Hra ovšem měla premiéru ve třech částech.

<sup>37</sup> V přiloženém výtisku scénáře (z archivu ČRO) bohužel příslušná 21. strana chybí (jako jediná).

<sup>38</sup> Dosud neznámé postavy.

jachtě na laguně). Hra obě scény bezprostředně propojuje. „...[N]ásledkem čehož do přirozeného průběhu věcí nezasáhla žádná vyšší moc... a tak Mr. Abe Loeb nebyl ušetřen dobrodružství...“ (T=29:45). Po šplouchání vln ihned následuje aktualizační popis „ležel na břehu pacifického oceánu“ (tamtéž). Tím, že Strejčková původně přesně strukturovaný děj tvoří tak, že prolíná různorodé scény, tvoří příběh, který je plynulejší, ale živelný.

Platí to tím spíše, že Strejčková dějové pasáže krátí, redukuje souvětí na věty jednoduché a nahrazuje opisné formulace explicitnějšími. S odstavcem pracuje často tak, že z něj „vytáhne“ nejpodstatnější myšlenky, které sdělí na úspornější ploše, totiž stručnějším, zato však živějším jazykem. Ilustrativní je v tomto smyslu pasáž, ve které se píše o obsahu spisku, který po světě rozšířil záhadný pan X. Oproti knižnímu textu, který obsahu věnuje šest stran souvislého popisu, mu hra věnuje odstavec jediný. Odstavec je sledem polopřímých rozkazovacích vět: „Musíme se zbavit Salamandrů! Je jich už příliš mnoho!“ (Strejčková 1958: 48).<sup>39</sup> Dramaturgyně redukuje i některé podrobnosti, jako jsou poznámky pod čarou, nejrůznější citáty<sup>40</sup> či podrobnou strukturu literárních útvarů, například novinových článků.<sup>41</sup>

Strejčková užívá specifický jazyk, totiž scénické poznámky, do kterých režisérovi vepisuje, jakým stylem mluví ta která postava nebo jak by mohla vypadat zvuková kulisa daného prostředí. Některé zvuky Strejčková sice cítila, ale neuměla definovat. V takovém případě zanesla do scénáře obecnou poznámku („zvukový předěl“, „hudební tečka“), o jejíž zvukové podobě už rozhodoval Horčička. „Pá dam, jenomže to bylo akusticky, deformované tak, že se nemohl poznat zdroj toho zvuku“ (N2, T=4:20),<sup>42</sup> popisuje režisér. Snažil se tyto zvuky vymýšlet vzhledem k tomu, jak zní zvuk bezprostředně předcházející či následující. Tvořil je výrazně tvůrčím, často novátorským způsobem. Pokud například Strejčková do scénáře napsala „mluví mlok“, Horčička musel tuto řeč s pomocí mistra zvuku a zvukových techniků vytvořit podle vlastní invence, včetně vlastního technického postupu. Mohlo to trvat i několik týdnů.

---

<sup>39</sup> Pro srovnání: (Čapek 1947: 291–297).

<sup>40</sup> Třeba narážky na osobnosti světového renomé, s. 200–201.

<sup>41</sup> Novinové články mají většinou propracovanou svoji strukturu, např. s. 174.

<sup>42</sup> Viz podkapitola *Netypická struktura*, s. 30.

## 6.2 Struktura

### Kniha

Čapek rozčlenil své dílo na tři knihy, které spojil do jednoho svazku. *Kniha první (Andrias Scheuchzeri)* má dvanáct kapitol. *Kniha druhá (Po stupních civilizace)* má kapitoly tři. *Kniha třetí (Válka s mloky)* se pak skládá z kapitol jedenácti. Ze stanoveného pořadí je zřejmé, že k samotné válce mezi mloky a lidmi se máme pročíst. Nejprve přes líčení základních okolností, za jakých se mloci rozšířili<sup>43</sup>, a posléze přes druhou knihu, která líčí mločí boom.

Dalo by se říci, že první dvě knihy jsou mozaikou různých „obrázků“. *Knihu první* tvoří řada malých scén, kterým dominují dialogy. Ve druhé scéně jde o dialog novinářů Golomky a Valenty v redakci novin, třetí scéna se odehrává v dialogu kapitána van Tocha a podnikatele G. H. Bondyho v jeho kanceláři. Scéna šestá se probíhá na laguně, kde kotví jachta Abého a jeho drahouška Li. Scéna dvanáctá pak probíhá opět v pracovně Bondyho, kde zasedá jeho Salamander Syndicate.

Struktura *Knihy druhé* je velmi podobná, mozaiku tu tvoří novinové výstřižky, které po léta vytvářel a archivoval Bondyho bývalý vrátný Povondra. Vypravěč díky nim líčí fragmentárním způsobem mločí dějiny.

Poslední kniha je nejvíce dějová. Líčí dramatický válečný konflikt (kapitoly 1., 2., 3., 7.) a dále jeho řešení: *Wolf Meynert píše své dílo* (kap. 5.), *X varuje* (kap. 6.), *Chief Salamander klade požadavky* (kap. 8.), *Konference ve Vaduzu* (kap. 9.). Desátá kapitola – *Pan Povondra to bere na sebe* je pak dovětkem, v němž mločí události reflektuje vrátný Povondra. V poslední, jedenácté kapitole *Autor mluví sám se sebou*.

### Hra

Struktura hry toto obecné členění knihy nevyužívá. Jde o jeden dějový proud, živelný sled scén, které tak nemůžeme porovnávat s knižními kapitolami. Hra přímo odráží fragmentární či „mozaikovitou“ strukturu knihy. Řekl bych, že rozhlasová *Válka s mloky* má vlastně strukturu filmu, rychlé, ostře znějící předěly mezi scénami jsou jako filmové stříhy.<sup>44</sup>

Scény (zvukové kadence) jsou velmi často odděleny ostře (rychlým stříhem), případně dynamickým hudebním předělem.<sup>45</sup> Případně je hudební přechod pozvolný, ale zvukově koncentrovaný. Příkladem toho je přechod do scény námořnické pivnice. Nejprve se ozve

<sup>43</sup> Například o vzniku mločího syndikátu.

<sup>44</sup> Podobají se i kompozičními způsobu televizního zpravodajství.

<sup>45</sup> Viz podkapitola *Netypická struktura*, s. 30.

gong, pak vyjíždí rozkřáplá hudba gramofonu. Do tohoto šlágru zní ruch pivnice a bezprostředně navazuje hovor námořníků (T=23:08). Tato kombinace hudby, ruchu a slova je příkladem dynamického momentu, který zvyšuje dějový spád. Dalo by se říci, že zvyšuje „akčnost“ či aktuálnost příběhu.

## 6.3 Specifické prvky

### Živelnost (rostoucí dějovost)

Kromě výše popsaného dějového proudu můžeme živelnost hry vnímat i tam, kde se tvůrci inscenace snaží vyjádřit grafickou, resp. typografickou pestrost Čapkova textu.<sup>46</sup> Text totiž obsahuje celé pasáže, které jsou složeny z novinových výstřížků, úryvků z referátů či jinými fragmenty. Zatímco text tyto fragmenty odlišuje grafickými a typografickými prostředky (struktura novinových výstřížků je reálná), scénář z nich dělá dějovou látku. Převádí je totiž do řečové podoby. Například mluvený komentář, který čte vypravěč: „Pan Povondra nám zanechal jeden nádherný výstřížek, zkrácenou přednášku kteréhosi předního německého vědce“ T=13:28).<sup>47</sup> Dramaturgyně podobně pracuje s drobnějšími grafickými prostředky, jako jsou výtvarně zpracované tituly novinových článků<sup>48</sup>, které „vkládá do úst“ vymyšlené postavě kamelota. Kamelota pak zasazuje do dějiště hry (zřejmě na ulici velkoměsta), jako jednu z jednajících postav.

Postava kamelota je v látce úplně novým prvkem. Horčička ji užívá jako dějový prostředek k vyjádření rozmanitých emocí, které můžeme v pestré typografii číst. Kamelot ovládá bohatý intonační rejstřík, jeho hlas je barvitý a schopný přesně akcentovat. Hlas odráží naléhavost, překvapení i jiné emoce. Kamelot je tedy postava, která zvyšuje dobrodružnost a dramatičnost děje.

### Aktuálnost

Jiří Horčička chápal práci se zvukem jako svébytnou tvůrčí činnost, propracovával zvukové pozadí jednotlivých scén tak, aby nebylo jen kulisou, ale aby spoluutvářelo děj. Můžeme to ilustrovat na úvodu scénáře, který replikuje větu z knihy. Vypravěč tu oznamuje, co bychom se dozvěděli: „[K]dybyste se zeptali na palubě lodi Kandong Bandoeng kapitána van Tocha, co je tahle Tana Masa...“ (Strejčková 1958: 10).

Když vypravěč označuje ostrov, zní pod jeho slovy šplouchání mořských vln. Z předchozího kontextu víme o ostrově pouze to, že se nachází někde v Pacifiku. Máme tak motivaci, abychom svoji představu o ostrově zpřesnili a zasadili vyprávění do konkrétního

---

<sup>46</sup> Autorem typografie knihy je avatgardní typograf a výtvarník Karel Teige.

<sup>47</sup> V knize: „Užitečnost Mloků zkoumal zejména hamburský badatel Wuhmann, z jehož příslušných statí citujeme aspoň v kratičkém výtahu jeho Bericht über die somatische veranlagung der Molche (následuje výtah), s. 195.

<sup>48</sup> Novináři se dohadují, jaký titulek mají dát události, která líčí dobrodružství slečny Li, jež byla přepadena mloky, s. 100-101.

místa estetického, resp. dramatického rozhlasového prostoru,<sup>49</sup> ve kterém se „tady a teď“ odehrává. Podkres je tedy v tomto smyslu aktualizací, zpřítomňuje děj a podněcuje naši představivost k intenzivnější a důkladnější aktivitě.

Podobně funguje zvukový podkres pod replikou postavy, i když o její vizáži nám kniha nedává žádné informace. Čapek příliš neužívá tradičního popisu, spíše propracovává řeč postavy tak, aby její svérázný styl vypověděl o jejím jednání či náladě. Díky zvukovému podkresu získáváme podrobnější informace, které nám postavu přibližují. Když například kapitán van Toch mluví o perlách, v podkresu zní bafání z dýmky, kterým svoji řeč (rytmicky) prokládá (T=2:35), jinde chrchlá, za koncem souvětí si většinou rázovitě odplivne.

Aktualizační je ovšem už sám Čapkův popis. Autor s oblibou užívá přechodníku: „A jsme konečně u toho, že kapitán...vzdychaje a klna slézá do člunu...“ (Čapek 1958: 12). Zaostruje tak naši pozornost, jako když se přibližuje oko kamery („a jsme konečně u toho“). Tento rys Strejčková i Horčička pochopili, dramaturgyně do scénáře předepsala příslušné zvuky pro kapitánovo slézání, vzdychání a klení a Horčička tato místa zvukově propracoval; akci si tak velmi snadno představíme.

Na efektu aktuálnosti se podílí současné působení různorodých zvuků: slova, zvukových nahrávek i hudby. Díky této kombinaci zvuků, které všechny doléhají „tady a teď“, získává posluchač silnější motivaci k tomu, aby se stal součástí dramatického děje. Dalším aktualizacím prostředkem, který je typický pro vypravěče Horčičky i Strejčkové, je adresnost. Čapkův vypravěč čtenáře často zpříma oslovuje<sup>50</sup> a obecně se dá říct, že je k němu vstřícný. Spíš než popis má v oblibě dramatičtější dialog, nápodobu (často karikurní) literárních forem (článků, referátů) či popis, který spontánně přechází v líčení. Spisovatel v popisu často užívá polopřímou řeč, čímž text oživuje, dramatizuje.

## **Expresivita**

Expresivita je také výraznou charakteristikou Čapkova textu. Spisovatel uměl expresivní řeči postavy charakterizovat její rázovitostí. Například makarónštinou přibližoval světoběžného kapitána, který už pozapomněl svoji rodnou řeč, či nespisovnou češtinou zrcadlil „hrubost“ námořníků v začouzené putyce.

Expresivitu textu nesou citoslovce, často několikanásobná. Jejich vysokou koncentrací je charakteristická třeba rozmluva podnikatele H. G. Bondyho a kapitána van Tocha, kteří se po letech potkají a klukovsky vzpomínají, jak se v dětství právali. „Dostával, to je pravda.

---

<sup>49</sup> Viz oddíl *Prostor*, s. 42.

<sup>50</sup> Zpravidla druhou osobou množného čísla.

Ách, jo, jo, jo, jó, Bože, jak já jsem dostával“ (T=11:03). Citoslovce se tu sice objevuje jediné, ale několikanásobně: „jo, jo, jó“; (ve scénáři má ekvivalent v podobě poznámky /pohnutě/).<sup>51</sup>

Expresivita je výrazná zejména v řeči mloků. A také tam, kde se mloci setkávají s lidmi. Nesou ji kromě citoslovcí jména (ve kterých je převaha samohlásek), případně skandování krátkých slov. Ukázková může být v tomto smyslu tato pasáž:

*Mlok I.*: Tss – tss –

*Mloci*: Tss – tsss –

*Abe*: Pšá – pšá – no tak – pšá – do vody! Kdybych měl hůl!

*Li (kvílí)*: Abe! A-be!

*Abe*: Pšá! Co tady chcete? Pšá!

*Mlok*: Tss – ts – Nůž! Nůž!

*Mloci (postupně)*: Nůž, nůž, nůž...

*Li*: Abe (říká to pořád se všemi odstíny úzkosti

*Abe*: Neboj se, Li! / *Mlok*: Li! Abe!

*Mloci*: Li! Abe! Li! Li! / *Abe*: Co – co – co je? (Strejčková 1958: 22 / T=34:00)

V rozhlasovém provedení je expresivita prohloubená bezprostřední souvislostí slova a dalších druhů zvuku. Můžeme to asi nejlépe ilustrovat na stylizaci novinových titulů (tamtéž, s. 23), které ve hře ve formě hesel skanduje kamelot. První z hesel – *Tritoni zasypávají perlami bílou Lily!* – bezprostředně přechází ve stylizované zvuky, které se zas mísí v Liliin popěvek (La, la, la, la, la...). Expresivita hry je tím hutnější a fantastičtější (T=37:04).

Rozhlasová hra, oproti knize a někdy i scénáři, navíc zvyšuje emocionální zabarvení tím, že některé formulace nahrazuje za hovorovější variantu. Například míšenec se ptá kapitána: „Přejete si ještě, kapitáne?“ Ve hře pak: „Mám vám taky nalít, kapitáne?“ (T=5:28). Častěji ale hovorovosti dosahuje řečí nespisovnou či nářečím zbarvenou výslovností: „Tak jsem se chtěl podívat na ty čerty blíž a šel jsem večer do tý zátoky.“ Kapitán dále říká místo „jsem“ [sem], místo chtěl [chcel]. S hovorovostí souvisí i zestručňování vět, respektive vynechávání slov.

Hra dosahuje výrazného emocionálního zabarvení<sup>52</sup> díky talentovaným hercům a jejich hlasové vytríbenosti. Zejména to platí o Karlu Högerovi v roli vypravěče. Jeho hlas je velmi barevný, schopný vyjádřit i významové nuance (prvky ironie, grotesknosti, bizarnosti...).

---

<sup>51</sup> Pro srovnání její předloha ve scénáři: „Dostával, to je pravda. /pohnutě/ Ach Bože, jak já jsem dostával“ (s. 13).

<sup>52</sup> V neposlední řadě.



Například větu: „Přitom došlo k veřejným projevům a několik černochoů bylo dílem pověšeno, dílem upáleno“ (tamtéž, s. 23), pronáší vypravěč jakoby mimochodem, avšak jeho slova vzápětí rázně podtrhne ostrý hudební předěl. Hlas vypravěče je velmi výrazný, snadno zapamatovatelný díky syté barvě i energičnosti a specifickým akcentům. Höger svébytně akcentuje předposlední či poslední slabiku, což často vytváří ironické zabarvení. Vypravěč disponuje i specifickou výslovností (např. hlásku [i] někdy vyslovuje zavřeně, takže vyznívá měkce).

Emocionálně nabitý bývá i hlas postavy. Třeba G. H. Bondyho, prezidenta majoritní společnosti, která obchoduje s mloky. Bondy oznamuje na schůzi záměry podniku takovým stylem, že se z jeho hlasu dozvídáme o jeho vnitřních, jen těžko kontrolovatelných ambicích. „Máme nyní šest miliónů Mloků. Za rok jich budeme mít tři sta miliónů, za tři roky patnáct miliard“ (Strejčková 1958: 28). Jak roste počet, sílí i Bondyho hlas, prezident Bondy je stále opojenější, až nakonec zaburácí. Dosud klidný pán ukáže se jako posedlík penězi.

## 6.4 Základní konstanty výstavby

### 6.4.1 Prostor

Rozhlasový teoretik a dramatik Jan Vedral<sup>53</sup> vidí podstatu rozhlasové tvorby ve zvláštní, zcela jedinečné organizaci časoprostoru (srov. Vedral 2003: 178). Rozhlasové dílo tedy vzniká v čase. Nevytváří se tedy prostor v klasickém slova smyslu, „prostor je pouze ideální“. Můžeme ho vytvářet „pouze ve vědomí posluchačově“ (tamtéž). V tom se s ním shoduje i o generaci starší rozhlasová teoretička Alena Štěrbová: „Reálný prostor rozhlasové hry neexistuje. (...) Dramatický prostor rozhlasové hry je sémantická konstrukce (Štěrbová 1976: 179).“

Kromě prostoru, v němž posloucháme,<sup>54</sup> můžeme tedy přemýšlet o prostoru, který je řečeno s Vedralem ideální a o tom prostoru, který vzniká díky organizaci časoprostoru. Jan Vedral užívá pro ideální prostor pojem „estetický“. Organizací časoprostoru pak podle něj vzniká „dramatický prostor rozhlasové hry“. Jedná se o jedinečnou představu, kterou si o „estetickém prostoru“ díla utváříme. Hlavní atributy, které náleží dramatickému prostoru rozhlasové hry, jsou podle profesora Vedrala tři: 1) zahuštěnost, 2) soustředěnost, 3) dynamičnost (srov. Vedral 2003: 184).

Horčíčkova *Válka s mloky* svědčí o tom, že tyto vlastnosti jsou provázány. Ilustrovat to místo hry, kde vzniká těžko definovatelný akustický prostor (řekněme éter).<sup>55</sup> V éteru se ozývá mužský i ženský hlas; tito lidé informují o katastrofách z různých míst světa. Do éteru ovšem pronikají i zvuky z „reálného světa“, například troubící hasičské auto (T=30:20). Hlášení o katastrofách střídá záhy hlas kamelota,<sup>56</sup> o němž můžeme předpokládat, že stojí na rušné velkoměstské ulici (T=31:07).

Bezprostředně následuje vsuvka, kdy reportér v nespecifikovaném prostoru klade otázku anonymnímu profesoru: „Jaký je váš názor pane profesore na...?“ Pak opět „vyjíždí“ hlas kamelota. Následně se střídají repliky vědce a reportéra. Kamelot výklad dramaticky přerušuje, pak znovu výkřiky kamelotů, ruchy a znělky Mloků, které ohlašují „chief Salamander speaking“. Následuje konference zástupců ohrožených států, která končí fiaskem. Děj pak odlehčí klidná epická pasáž, kdy vypravěč líčí „byla to divná válka...“. Toto vše se vejde do necelých šesti minut (srov. stop: 31:15–36:40). Vzniká tu výrazně dějová pasáž – děj

---

<sup>53</sup> Působí také jako poradce generálního ředitele Českého rozhlasu.

<sup>54</sup> Na poslech má jistě svůj vliv, posloucháme-li v zalidněné kavárně či sami ve svém pokoji.

<sup>55</sup> Rozhlasový éter je elektroakustický prostor, ve kterém se šíří vysílání.

<sup>56</sup> „Zvláštní vydání...“ (T=31:10).

naplňuje, děj tedy zahušťuje estetický prostor, který konkretizují „dráty“.<sup>57</sup> Vztahujeme se tedy k němu jako rozhlasoví posluchači, děj vnímáme soustředěně v úzkém výseku, jakoby v představě jedné úsečky.<sup>58</sup> Potřeba sdělit za krátký časový okamžik množství informací o rozmanitých událostech z různorodých míst vede k tomu, že se děj výrazně dynamizuje. Tempo se zrychluje, zvyšuje se hlas postav a sílí jejich emocionalita.

Obdobně jako v případě rozhlasového díla, i u knihy můžeme rozlišit různé představy o prostoru:

- 1) reálný prostor (náš zážitek z četby je ovlivněn charakterem místa, kde čteme; jinak na nás asi bude působit kniha *Job* ve vězení a jinak doma v kuchyni)
- 2) ideální, totiž estetický prostor (obecněji řečeno časoprostor)
- 3) dramatický prostor

*Války s mloky* má estetický prostor velmi bohatý díky propracované výtvarné stránce: působení grafiky (zpracování literárních útvarů, případně textových forem)<sup>59</sup> a typografie (kurzívou zvýrazněná klíčová slova; novinové tituly ztvárněné různými styly písma).

Výtvarné prvky v kombinaci se slovem vytvářejí podobné působení jako slovo ve spojení se zvukem v případě rozhlasové inscenace. Tyto prvky jsou umístěny tak, že tvoří specifický prostředek vypravěče. Ilustrativní je obrázek, který znázorňuje značku na zvonku: „G. H. Bondy (...) má na svém domě už jenom malou, černou skleněnou tabulku se zlatým nápisem“ (zde obrázek černé značky uvnitř s bílým rámem a bílým nápisem BONDY). Je to ozvláštňení textu, zároveň ale společné působení různých prostředků prohlubuje čtenářův zážitek. Vytvářejí efekt aktuálnosti, soustředěnosti a bezprostřednosti. V celku knihy se ale jedná spíše o ojedinělá místa, takže nelze říci, že by šlo o specifický rys, jako je vzájemné působení různorodých zvuků v případě rozhlasové inscenace.

## 6.4.2 Čas

Profesor Vedral se ztotožňuje s tezí literárního vědce Michaila Michajloviče Bachtina, která říká, že se „v prostoru vyjevují časové indicie a prostor se tak zvýznamňuje a měří časem“ (srov. Vedral 2003: 187). Podle režiséra Jiřího Horčičky bývá čas v rozhlasové hře „přímo

---

<sup>57</sup> Viz podkapitola *Typologie zvuků*.

<sup>58</sup> Ekvivalentní pojmu „soustředěnost“ by snad mohl být pojem „aktuálnost“, protože děj vnímáme „tady a teď“.

<sup>59</sup> Textová forma je například vizitka, s. 124.

vyjádřen různými orientačními údaji“. Uvažujeme však více o „vnitřním“ a „skrytém“ čase hry, který je vyjadřován rytmem a tempem“ (srov. tamtéž 148).<sup>60</sup>

Když hovoříme o čase rozhlasového díla, měli bychom rozlišit, jakou podobu času máme na mysli. Navrhuji tuto základní typologii, podle vlastního hodnocení a vlastní terminologie:

- 1) **reálný čas** = stopáž inscenace (celkově má *Válka s mloky* stopáž 105 minut); toto pojetí času nám umožňuje rychlou orientaci ve struktuře hry, tvůrcům inscenace pak její přesné zkomponování; každá nahrávka (např. pochod tritonů, jednotlivé repliky...) má svoji přesnou stopáž
- 2) **čas vyprávění** = čas, kterým vypravěč strukturuje příběh díla; líčené události shrne do určité časové etapy (např. čtvrtletní zprávy syndikátu; T=1:30)
- 3) **rozhlasový čas** = čas, který signalizuje zvuk s pomocí změny tempa a rytmu; např. kyvadlo, které dvakrát,<sup>61</sup> zvýší počet kmitů, čímž se zrychlí tempo a zároveň se zvýší dramatická děje;<sup>62</sup> „tedy...dějiny se vyznačují...“ (v pozadí nejpomalejší kmit; T=11:15), „čtvrtletní zprávy syndikátu...“ (první zrychlení; T=11:30), (druhé zrychlení); kromě zrychlujícího se času je tedy výsledným efektem zahušťování dramatického prostoru, ve kterém se za stejný časový úsek odehraje více událostí, jejichž děj je dynamičtější

Obdobně můžeme vytvořit typologii pro čas literárního díla:

- 1) **reálný čas** = doba, kterou potřebujeme k přečtení knihy; bývá zpravidla několikanásobně větší než reálný čas v případě rozhlasové inscenace (čteme-li *Válku s mloky* deset hodin, pak četba zabere asi sedmkrát více času než poslech inscenace)
- 2) **čas vyprávění** = je shodný s rozhlasovým časem vyprávění; protože je ale knižní vyprávění delší, může text vyjádřit čas podrobněji, tj. s pomocí většího množství prostředků: „Odpoledne odrazil od holandské lodi Kandong Bandoeng člun...“ (Strejčková 1958: 16, 1.odst.), „Ve tři hodiny, když nastával vrchol odlivu“ (tamtéž, 2.odst.), „Za čtyři minuty a dvacet vteřin se vynořila...“ (tamtéž, 4.odst.).

<sup>60</sup> Viz podkapitola *Význam zvuku v rozhlasové hře*, resp. *Signalizátory času*, s. 23.

<sup>61</sup> Můžeme rozlišit tři fáze.

<sup>62</sup> Podněcují ji i hlasové prostředky vypravěče.

- 3) **čas textu** = jde o obdobu rytmu (viz rozhlasový čas), ale s tím rozdílem, že ho signalizují grafická znaménka, jako je pravidelně se opakující odmlka („Tak jim řekni, když nepůjdou... že jim vyrazím všechny zuby... že jim utrhám uši... že je pověším...“ [Strejčková 1958: 16])

### 6.4.3 Vypravěč

Tak jako rozhlasová hra je ve své podstatě epicko-dramatický žánr,<sup>63</sup> její vypravěč je epicko-dramatická role. Rozhlasová hra *Válka s mloky* je vystavěna velmi dramaticky. Především díky rychlému střídání dramatických a epických scén, lépe řečeno scén akčně dějových se scénami méně dějovými, spíše vyprávěcími. Také vztahy mezi scénami jsou velmi dynamické, jedná se o rychlé, ostře znějící předěly,<sup>64</sup> které jsou signalizovány spádovými zvuky. V důsledku výrazně dramatické stavby hry je i vypravěč převážně dramatickou rolí.

Pro Jiřího Horčičku byla postava vypravěče zásadní, oproti klasickému epickému vypravěči ho rád vybavoval množstvím vlastností a řadou různých funkcí. „Dobrý vypravěč ovšem musí mít bezpodmínečně dramatický cit, bohatství intonačních, modulačních a tempových prostředků, s nimiž pracuje tak, aby nenudil a nezevšedněl v popisných pasážích, a s nimiž sugestivně pracuje v partiích konfliktu. Musí mít cit pro stínování jednotlivých charakterů. Především však musí vědět, za koho ve svém přednesu vystupuje a čemu straní, musí znát a přesně pochopit svůj úkol. Musí mít cit pro intonaci přechodu od nepřímé řeči k přímé“ (Horčička 2003: 152). Ideálního herce, který by v roli vypravěče obstál, našel v Karlu Högerovi.<sup>65</sup>

Režisérovou ambicí bylo vytvořit útvar, který bude v zásadě literární (popisné a vztahové pasáže), ale dramatický v celé řadě jevů. Velký důraz proto kladl na dialogy postav, které sehrála řada výrazných herců. Druhý důležitý zdroj dramatičnosti viděl v roli vypravěče, jehož netradiční pojetí Horčička ozkoušel už v *Mužích v ofsajdu*. Vypravěč v inscenaci Poláčkova díla je současně posluchačů. Působí jako fotbalový nadšenec, „který ovšem své nadšenectví dovede satirizovat, který se dovede pobavit Poláčkovým textem, umí ho glosovat i pointovat, má rád Poláčkovy figurky, postrčí je do nějaké situace, napoví, co mají dělat, kritizuje je, když jednání přeženou a sám stojí někdy udiven nad tím, jak tyto postavy

---

<sup>63</sup> Epický proto, že podstatou rozhlasu je vyprávění a dramatický proto, že dramatický útvar je postavený na dialogu.

<sup>50</sup> Viz *Netypická struktura* (často jde o uměle zpracované zvuky bicích nástrojů).

<sup>51</sup> Ten se stal Horčičkovým dvorním vypravěčem.

rozehrály impuls, který jim dal“ (Horčička 1968: 3). Tak se stalo, že vypravěčský subjekt plnil řadu funkcí. Jako vypravěč byl takřikajíc nad věcí, jako dramatická postava byl plně v ději.

„*Válka s mloky* reprezentuje a plně realizuje ten styl, jehož hlavní znaky byly objevené v inscenaci *Muži v ofsajdu*“ (Horčička 1968: 3). Horčička podle tohoto vzoru ztotožnil vypravěče se subjektem autora, ale i on je do děje plně zaujatý, výrazně ho ironizuje... Stejně jako v *Mužích v ofsajdu* se i tu stával dramatickou postavou, která do děje přímo vstupuje. Když vypráví mločí dějiny, listuje například kronikou s novinovými výstřižky, kterou předtím uspořádal pan Povondra“ (T=10:40 II).<sup>66</sup> Propojuje to dějovou scénou se scénou vyprávění. Jinou technikou tohoto propojení je, že vypravěč dokáže vést dialog s postavou.

Horčičkův vypravěč je tedy především v roli vševědouceho svědka: „Žádám vás, abyste jeho světlou památku uctili povstáním“ (T=??). Vypravěč stručně komentuje: „Péra v klubovkách praskají, židle šramotí, chvilka ticha“ (T=??),<sup>67</sup> postavy o něm nevědí a posluchač také netuší, kde se vypravěč nachází. Vypravěč nahlíží do vnitřního světa postav („potom kroutil hlavou, kdo by to do nich řekl, maminko...“; T=47:10 II). Nabízí posluchači, aby spolu s ním vše zblízka sledoval a aby dokonce nahlížel i do jeho hlavy, když vyprávění emocionálně hodnotí (např. lehkým úsměvem; T=10:50 II) nebo když sám se sebou vede monolog (T=25:20 II).

Pro přehlednost vytvářím vlastní typologii vypravěče podle jeho vlastností; můžou se překrývat:

- **vypravěč – vševědouce svědek:** tradiční epický vypravěč, který ale v poměru více než vypravěč knihy využívá to, že může nahlížet do vnitřního života a odhadovat reakce postav (např. „ale kdybyste se zeptali na palubě lodi Kandong Bandoeng kapitána van Tocha, co to je tahle Tana Masa [...] zafuněl by podrážděně něco o nejmizernější díře na světě...“; T=2:00),<sup>68</sup> zůstává přitom anonymní postavám i posluchačům (nelokalizovatelný v časoprostoru)
- **vypravěč-uvaděč:** uvádí scénu, typicky v jedné informaci o tom, co se stane, přičemž bezprostředně (za pomyslnou dvojtečkou) následuje scéna další

<sup>66</sup> Viz „přesto můžu použít výstřižky, abych vám vylíčil dějiny mloků...“ (stop 10:40–11:05 II).

<sup>67</sup> Ve scénáři tomu odpovídá poznámka: „šramocení židli, chvilka ticha“ (Strejčková 1958: 27).

<sup>68</sup> První kapitola knihy, s. 9.

- **vypravěč-autor:** vypravěč se přiznává jako autorský subjekt (v úvodu a závěru)
- **vypravěč-postava:** komentuje děj, ale zároveň jedná v dějovém rámci, využívá jednoduchý dějový prvek (např. listuje kronikou p. Povondry; T=10:40 II)
- **vypravěč – vnitřní hlas autora:** autorův vnitřní hlas, který se s vypravěčem – autorem pře o vyústění příběhu mločích a lidských dějin (závěr)
- **vypravěč – organizátor děje:** krátkými poznámkami (vsuvkami) doplňuje děj, čímž může nahrazovat postavy (např. dav ve scéně na schůzi Pacifické exportní společnosti, kde mluví pan Bondy; místo hlasitého potlesku zazní vypravěčova vsuvka: „zdvořilý potlesk“, poté opět pan Bondy, žádá, aby přítomní uctili památku kapitána Van Tocha; o tom, jak to proběhne, se dozvídáme vypravěčovou vsuvkou „péra v klubovkách praskají, židle šramotí, chvilka ticha, pánové sedají...“ (T=1:02 II); vypravěč svými poznámkami nahrazuje dav, aby došlo k inovaci vypravěčského, dramatického postupu

Pro vypravěče literární *Války s mloky* jsou v různé míře charakteristické všechny výše uvedené vlastnosti či funkce. Platí ale, že je důkladněji epický. To přirozeně souvisí s tím, že může k vyprávění využít větší prostor než vypravěč rozhlasové hry. Kromě komentářů uvnitř scén či v jejich rámci se vyprávění koncentruje do delších pasáží, které jsou čistě epické. Většinou tvoří obecnou reflexi mločích dějin.

Zároveň platí, že románový vypravěč je důkladnějším organizátorem děje. Souvisí to se zmíněnou větší možností vyprávět, a tedy i organizovat, zpřehledňovat děj a dějiny, o kterých vypráví. K funkci vypravěče-uvaděče lze přidat to specifikum, že uvádí výtvarné prvky typu značka na zvonku u p. Bondyho či jeho vizitka<sup>69</sup> a různé literární formy (vědecké články a jiné).

Literární vypravěč zároveň hraje specifickou roli, kterou bychom mohli nazvat vypravěč-režisér (kvazivědec). Uvádí totiž různé informační zdroje s názory vědců či přímo vědecké prameny, které předkládá jako dokumentaci mločích dějin a občas tak činí v rámci autorského plurálu. Například: „Z obsáhlé zprávy vyjímáme“, následují úryvky zpráv z bulletinu Vědecké Výpravy Kolumbijské University (srov. Čapek 1947: 106). Nebo:

---

<sup>69</sup> Srov. Čapek 1947: 40-41.

„Citujme dále protokol mimořádné valné hromady Pacifické exportní společnosti“ (tamtéž, s. 142). Vypravěč ale častěji než jako vědec uvádí informační zdroje a prameny jako režisér, který se stará o zpřehlednění doplňujícího materiálu. Velmi často třeba odkazuje pomocí poznámek pod čarou. „Ve sbírce pana Povondry jsme našli jen několik takových svolání; ta ostatní asi spálila během doby paní Povondrová. Z uchovaného materiálu uvádíme aspoň některé tituly“ [tamtéž, s. 230]. Následují typograficky výrazně zpracované tituly. Vypravěč se stylizuje do role vědce i proto, že některé materiály komentuje očima historika: „Na přiloženém útržku novin nebyl uveden titul ani rok; podle typu písma a pravopisu však pocházel z dvacátých až třicátých let minulého století; byl tak zežloutlý a zvětšely, že se dal stěží číst“ (tamtéž, s. 133), charakterizuje novinový článek profesora Uhera.



## 7. Specifika rozhlasu

### 7.1 Omezenost na hlas

Základní charakteristikou rozhlasu je absence vizuálního vyprávěcího prostředku. Slovo tak nechává volné pole posluchačově fantazii. „Nespoutává přemírou konkrétních obrazů. Záleží tu velmi na osobě tvůrce. Z tohoto hlediska je důležitější, jak látku pojal, jakým směrem zaměřil posluchačovu pozornost, nakolik dovedl svá slova ilustrovat, než jak dokonale jsou opsána a reprodukována fakta“ (Bouček 1974: 138). Rozhlasový tvůrce, resp. interpret, si tedy nevystačí s popisem, který by nahradil vizuální vjem, musí tlumočit zvukem to, co není vidět, aby si to posluchač představil (srov. tamtéž). Je proto přirozené, že hledá smysl věcí, vnitřních souvislostí a myšlenkových, duševních či duchovních dějů. Vypůjčím-li si název knihy filozofa a geologa Václava Cílka, lze říci, že rozhlas nezobrazuje krajiny vnější, ale spíše vnitřní.

K vnitřnímu životu vybízí posluchače, ale i herce a režiséry, a to už díky strohému zázemí, ve kterém inscenace vznikají. Horčíčka k tomu podává ilustrativní srovnání se zázemím divadla: „Rozhlas neustále hledá sama sebe – rozhlasový režisér přijde z divadla, rozhlas ho zaskočí svým krajně účelovým uspořádáním – nic ho tu neinspiruje: „[M]ikrofony nezúčastněné, rekvizity připomínají spíše vraky z vetešnického krámu, magnetofony jen pasivně zaznamenávají“ (Horčíčka 2003: 143).

Podobně vyznívá i srovnání rozhlasového vysílání s televizním: „Zatímco televize prostřednictvím obrazové i zvukové složky poskytuje konzumentu leckdy až příliš barvitý, mnohostranný, často i nepřehledný obraz, zaměřuje se rozhlas především na vystižení myšlenky, smyslu, logické struktury. Dokáže podat posluchači soustředěnou, vypreparovanou, ničím nerušenou výpověď (tamtéž, s. 137)“.<sup>70</sup>

Rozhlasový interpret může využít pouze hlas, ten mu ale nabízí řadu prostředků. „Interpret musí ovládnout techniku mluvního projevu, což zahrnuje perfektní výslovnost, ale i schopnost správně po smyslu intonovat a mít smysl pro rytmus řeči. Ale technikou je třeba kontrolovat i citový náboj projevu, který musí být přesně odměřený“ (Tomeš 2004: 28).

Interpret musí umět hlasem vyjádřit i řadu dílčích, specificky situačních významů, kdy ozvláštňuje třeba jen konkrétní hlásku: „Ještě nikdy v dějinách lidstva se tolik nevyrábělo,“

---

<sup>70</sup> „Např. za líčení akrobatické letecké sestavy se nám posluchači zvyklí na televizní reportáže poděkují. Raději nechme hovořit pilota“ (Bouček 1974: 139).

komentuje vypravěč a jeho [r] je tak ostré, jako když se rypadlo zařezává do země (Strejčková 1958: 35).

*Válka s mloky* vyžaduje, aby vypravěč dovedl odstínit i různá významová zabarvení, jako je ironie, grotesknost či nadsázka. Velmi vypovídající je v tomto smyslu místo, kde vypravěč představuje německého vědce Dr. H. Thüringena, v jehož karikatuře se zjevuje německý rasismus. „[P]otřebujeme světových moří, aby se všude v německých vodách mohly vyvinout nové generace rasově čistých, prapůvodních německých Salamandrů, světlých, vzpřímených a dlouholebých“ (~ T=27:00), hlas mu vyjíždí do stále vyšších poloh. [D]louhé y totiž přehnaně měkčí a protahuje.

I tempo a barva hlasu jsou důležité. Díky jejich změně se dozvídáme o stárnutí postavy, potažmo o proměně její psychiky. Jde např. o hlas pana Povondry. S touto postavou se nejdříve setkáváme v kanceláři pana Bondyho, kde dělá vrátného, později už u něj doma, když je penzistou. V této situaci je jeho hlas unavenější, slabší a starostlivější.

Podobně barva a výška hlasu odlišuje hlas vypravěče-autorského subjektu od hlasu jeho svědomí, který ho pomalu, rozvážně a klidně nabádá, aby si rozmyslel vyústění románového příběhu. Autorský subjekt se s ním pře, je emocionální, až vypjatý. Nakonec ale nalezne smírné řešení, takže poslední repliku už říká vyrovnaně, jeho hlas je tu jakousi syntézou hlasu vypravěče-autorského subjektu a hlasu jeho svědomí (~ T=55:00).

Pro doplnění dodávám, že s hlasem interpreta může pracovat i zvukař, a také to často dělá. Lze například měnit výšku tónu, tempo či hlas rozmanitým způsobem ozvláštňovat.<sup>71</sup>

## 7.2 Smyslovost

„Rozhlasovým není totiž to, co je zvukové, nýbrž to, co rozhlasovými prostředky (zvukem) evokuje plnost smyslového a myšlenkového života, co umí zvukem vyvolat barvu a tvar, napětí vůle a svalů, představu pohybu, radosti i bolesti“ (Czech 1987: 166), napsal Jan Czech.<sup>72</sup> Jinými slovy, rozhlasová látka je taková, která posluchače podněcuje k výrazné aktivitě jejich smyslů. Úkolem zvukové relace je „působit na představivost, vyvolávat u posluchačů emocionální dojmy, budit v nich odezvu, protože čím více posluchač prožívá, čím více je v ději zúčastněn, tím více si pak pamatuje, chápe, a tím je působení účinnější,“ píše se v jedné ze základních příruček o rozhlasovém vysílání (Bouček 1974: 138). Její autoři dodávají, že relace toho nedosahuje „přemírou slov, nýbrž vyhmátnutím hlavního, předvedením okolností a detailů, jasnou a přehlednou linií“ (tamtéž).

<sup>71</sup> Viz podkapitola *Slovníček technických pojmů*, s. 26.

<sup>72</sup> Rozhlasový teoretik.

Miroslav Buriánek<sup>73</sup> dokonce hovoří o tom, že by posluchači měli „vidět ušima“: „Mou snahou, záměrem i cílem je přimět posluchače, aby mysleli a (hlavně zejména, především) viděli ušima“ (Buriánek 2004: 29). Chybějící obraz by tak měla nahradit posluchačova schopnost obraznosti. „Zvukové zpracování umožňuje ponořit se do tématu tak hluboko, že vizuální vjem je zbytečný (Bouček 1974: 142),“ píše se v základní rozhlasové příručce *ABC lovce zvuku*.

Podobně uvažuje i Jiří Horčíčka, když srovnává rozhlas s divadlem: „Rozhlasový divák má oči, musí se mu často v hlavě promítnout víc než diváku divadla – ale zas není omezován rekvizitami – v tom si musí víc pomoci fantazií – to chce rozhlas, aby si posluchač představil, co slyší“ (Horčíčka 2003: 143). Podle Horčíčky je posluchačova představa zcela jedinečná. „Tj. neexistují dvě stejné představy o dramatickém prostoru rozhlasové hry“ (tamtéž, s. 148). Tuto svébytnou představu si posluchač skládá z jednotlivých detailů zvukového líčení „podle svých znalostí a zkušeností“ (Bouček 1974: 138).

Nejde ale jen o intenzivní obraznost, kterou samotný poslech podněcuje. Při poslechu se totiž mnohdy propojují všechny smyslové modalitky (srov. Syka 2013: 11:56). Když například posloucháme rozhlasovou hru, o jejíž scéně víme jen to, že se odehrává ve středně velkém pokoji, ve kterém spolu komunikují dva lidé, spontánně si začneme představovat barvu stěn, prostorové uspořádání, vůně, které k nám přichází z otevřeného okna; někdy je náš zážitek až hmatatelný. Na představivosti se podílí všechny smysly. Podle profesora Josefa Syky, jednoho z nejlepších světových neurofyziologů sluchu, je tomu tak proto, že je náš mozek nucen dotvářet představu o něčem, co již odjinud (ze zkušenosti) známe, nyní k tomu ale nemáme dostatek informací. Tento spontánní reflex funguje dokonce i v případě, že posloucháme informace o tom, co neznáme ze své běžné zkušenosti. Sugeruje-li nám inscenace představu nějakého nám neznámého, fantastického prostoru – dokreslujeme a doplňujeme si ho podle přenesené představy o místě, které je naší zkušenosti bližší (srov. tamtéž).

### 7.3 Intimita

Rozhlas je médium masové, podstatou vysílání ale osobní až intimní.

Intimní jednak v tom smyslu, že posluchač bývá většinou sám či v úzkém rodinném kruhu,<sup>74</sup> čemuž se přizpůsobuje forma sdělení i tón. „Mezi čtyřma očima se mluví jinak než

<sup>73</sup> Autor mnoha rozhlasových inscenací.

<sup>74</sup> Ostatně soustředěný poslech rozhlasové hry či jiné relace bývá dnes již exkluzivní činností relativně malé komunity.

na veřejné schůzi. I když předstupujeme před větší publikum, nesmíme zapomenout, že ‚masa‘ lidí se skládá z jednotlivců, kteří vnímají ‚soukromě‘“ (Bouček 1974: 138). Rozhlasový interpret by proto měl mít cit pro správný tón řeči a schopnost důvěrného sdílení (srov. tamtéž).

Intimní je i mikrofon. „Říká se, že mikrofon nesnese faleš. Snad proto někdy až přílišná obava z expresivity. Projev našich herců u mikrofonu je střízlivější, ale k jejich obhajobě v šťastných případech o to niternější“ (tamtéž). Rozhlasoví redaktoři svědčí shodně o tom, že mikrofon prozradí i drobnosti.<sup>75</sup> „Má jednu zásadní schopnost: odhalí plochou rutinu, obratnost bez vynalézavosti, neměnný standard, řemeslnost bez uměleckosti“ (Buriánek 2004: 29).

Naprostá většina rozhlasových teoretiků se shoduje v tom, že hlavním specifikem rozhlasu je jeho soustředěnost na jediný výrazový prostředek, na hlas. Hlas, který je v rozhlase potřeba „zintimnit a zesoukromit“ (Höger 1983: 43). Podle legendárního rozhlasového herce, Karla Högera, by měl každý rozhlasový projev využívat intimní rejstřík, už jenom proto, že rozhlas oplývá vnitřními monology (srov. tamtéž).

## 7.4 Působivost média

O přesvědčivosti a působivosti rozhlasu výmluvně vypovídají události, které následovaly po uvedení inscenace Orsona Wellse *Válka světů*.<sup>76</sup> 30. 10. 1938 zaznělo z rozhlasové relace na americké stanici CBS v rámci zpravodajství: „Dámy a pánové, mám pro vás důležité oznámení. Ať se to zdá jakkoliv neuvěřitelné, vědecké důkazy i naše vlastní pozorování nevyhnutelně vedou k domněnce, že ony podivné bytosti, které dnešního večera přistály v zemědělské oblasti Nového Jersey, jsou předvojem invazní armády z planety Mars!“ (Hnilička, 15. 8. 2005).

Inscenace vyvolala paniku napříč Spojenými státy americkými. Měla totiž velmi sugestivní formu vyprávění, která využívala živých zpravodajských vstupů. Na začátku sice moderátor zmínil, že jde o hru, i tak jí ale spousta lidí uvěřila, stejně jako množství těch, kteří kontext neznali a také lidé, kteří neslyšeli nic, ale zpanikařili pod vlivem davové psychózy. „Statisíce lidí tak skutečně uvěřily tomu, že v americkém městečku Grovers Mill přistál předvoj mart'anské invazní armády a že gigantické mart'anské bitevní stroje nyní táhnou na

---

<sup>75</sup> Vycházím z rozhovorů s redaktory, kteří v rozhlase pracují několik desítek let, i z vlastní zkušenosti (v Českém rozhlase pracuji čtyři roky jako externí redaktor).

<sup>76</sup> Na motivy stejnojmenného sci-fi příběhu H. G. Wellse.

New York (srov. Hnilička, 15. 8. 2005). Inscenace pojednávala o bitvě, ve které válečný stroj nájezdníků z Marsu zlikvidoval armádu sedmi tisíc vojáků.

Panice propadali lidé po celých USA a dávali se na útěk. „Lidé na newyorských předměstích si balili obličej do mokrých ručníků, aby se ochránili před marťanským bojovým plynem, valícím se z jerseyjských mokřadů“ (Hnilička 15. 8. 2005). Mohli bychom předpokládat, že lidé do rádia zavolají, aby si informace ověřili. Jejich důvěra v instituci ale byla obrovská. Rozhlas v oblasti masových médií neměl konkurenci a těšil se tak mimořádné prestiži napříč společnostmi.

Ještě větší rozruch vyvolala inscenace v roce 1944 v Chile, v Santiagu byla dokonce zmobilizována armáda. O čtyři roky později v Ekvádoru zahynulo 20 lidí, protože inscenace rozproudila společenskou bouři, její výsledkem bylo podpálení rozhlasové stanice i novinové redakce. Z následného vyšetřování vyplývá, že lidé uvěřili i kvůli tomu, že se inscenace strefila do vyhocené situace ve světě, ve kterém byl válečný konflikt na spadnutí. Poslech zpravodajství byl proto velmi rozšířený. Lidé propadli panice nejčastěji tam, kde poslouchali sami, pokud poslouchala celá rodina, situaci většinou nevnímali tak vyhoceně.

Působivost rozhlasu má ovšem i nadčasové důvody.<sup>77</sup> Jedním z nich je bezprostřednost a přirozenost, s jakou rozhlas působí na posluchače. Podle profesora Josefa Syky<sup>78</sup> totiž člověk při poslechu aktivuje oblasti mozku, které bezprostředně souvisí a řečovými centry. Aktivují se tak mechanismy, které se vyvinuly velmi dávno, protože řeč je nejpůvodnějším způsobem lidské komunikace.

Stejně oblasti mozku se aktivují i tehdy, když zpracováváme informace z četby psaného textu. Liší se jen primární způsob, kterým vstupní informace vnímáme. Při četbě totiž aktivujeme centra ve zrkové kůře mozku a zpracováváme informace specifickým mozkovým závitem (girus angularis). Pak ale mozek aktivuje Wernickovu oblast, která byla původně stvořena pro vnímání řeči. Tato oblast je ale zároveň sluchová, aktivuje se i při poslechu zvuku (srov. N5: 1:15).

Lidský mozek tedy v obou případech funguje jako rádio. Informace z četby převádí do zvukové podoby (vnitřní hlas), který zpracovává stejně jako zvuk jdoucí zvnějšku. Z hlediska neurofyziologické výbavy přitom platí, že mozkové dráhy pro vnímání řeči se u člověka

---

<sup>77</sup> Řada sociologů dnes analyzuje náboženskou roli médií (viz např. článek *Média – náboženství naší doby?* profesora Tomáše Halíka, dostupný na [www: <http://www.halik.cz/clanky/media\\_nabozenstvi\\_nasi\\_doby.php>](http://www.halik.cz/clanky/media_nabozenstvi_nasi_doby.php)).

<sup>78</sup> Neurofyziolog Ústavu experimentální chemie AV ČR, přední světový odborník na problematiku sluchového vnímání.

vyvinuly podstatně dříve než dráhy pro zpracování psaného textu.<sup>79</sup> Poslech je tedy lidskému mozku jaksí bazálnější, bezprostřednější možností.

Rozhlas navíc disponuje efektem kvazidialogu. Jde v zásadě o to, že při poslechu máme často pocit, že to, co slyšíme, se děje „tady a teď“, jakoby „přímo u nás“. „Rozhlasové vysílání částí svého programu bude vždy nahrazovat přítomnost posluchače na místě dění“ (Vedral 2003: 138), připomíná reportážní schopnost rozhlasu Jiří Horčíčka. Je to podobný efekt, jako když s někým telefonujeme a automaticky si dokreslujeme rysy dotyčného tváře a podobně. Podle profesora Syky je při telefonování tento efekt způsoben tím, že informaci dostáváme tzv. monaurálně, kdy jsme oproštěni od prostorových efektů, avšak našemu sluchu je prostorovost vlastní. Při poslechu rádia to funguje podobně, jako když posloucháme ve sluchátcích či blízko přijímače v soustředěné atmosféře.

Nebude asi náhoda, že nejúspěšnější československé rozhlasové hry jsou postaveny právě na principu telefonního rozhovoru. Ať už jde o *Linku důvěry* (noční telefonáty lidí do krizového centra) či hru *Bylo to na Váš účet* (rozhovor čerstvého čtyřicátníka s jeho mladším hlasem).<sup>80</sup>

## 7.5 Vnímatelnost

Působivost rozhlasu, tak jako každého média, samozřejmě závisí na jedinečných schopnostech a možnostech posluchačů vnímat zvuky. Vnímatelnost ovlivňuje řada faktorů.

Základní podmínkou je pochopitelně to, abychom měli zdravé sluchové ústrojí, které tvoří velmi složitý organismus. „Smyslové ústrojí vnitřního ucha se vznášá v tekutině kanálku hlemýždě, který se u člověka a savců vyvinul pro vnímání zvuku. Máme-li slyšet zvuk, je nutné, aby se tekutina v hlemýždi rozvlnila“ (Kazda 199: 127). Ve vnitřním uchu se rozechvějí smyslové buňky (tzv. vláskové buňky), a to na začátku hlemýždě pro tóny vysoké, na konci pro hluboké. Od těchto buněk vedou do ústředního nervstva vlákna sluchového nervu. Ten končí v prodloužené míše a odtud pak zvuky pod hranicí infrazvuku (16 Hz) vnímáme jen jako otřesy či rány, kmity nad hranicí 20 000 Hz (ultrazvuk) pak nevnímáme. Lidské ucho je zároveň schopné vnímat zvuk pouze do intenzity 80 dB, při jejím překročení se stáhnou středoušní svaly a sníží tak velikost signálu, který vstupuje do vnitřního ucha (srov. Bouček 1974: 99).

Svoji roli hraje i akustická povaha jednotlivých zvuků. Lidská řeč rychlý sled zvuků, které mají různou skladbu, intenzitu a výšku. V každém jazyce přitom

<sup>79</sup> Nejstarší nalezené písemné záznamy pocházejí z doby asi před 5000 let před n. l.

<sup>80</sup> Viz podkapitola *Výroba zvuků*, s. 24.

existuje ustálený počet zvuků, které jsou artikulovatelné – říkáme jim hlásky. Samohlásky (zvuky periodické), patří mezi tóny. Souhlásky (neperiodické zvuky) patří mezi šumy.

Zároveň platí, že některé zvuky jsou většině lidí nepříjemné. Vědci z Newcastle realizovali experiment, z něhož vyplynulo, že mezi nejvíc nelibé sluchové vjemy patří přejíždění nožem po láhvi. Následuje škrabání vidličky o sklenici či vrzání křídý. Podle prof. Josefa Syky o (ne)libosti zvuků rozhoduje předávaná zkušenost lidstva: „Některé zvuky, které jsou spojeny s určitým nebezpečím, jsou logicky nepříjemné. Jiné, které naopak jsou spojené s potěšením, radostí, jsou příjemné“ (Syka 2012: 14:10). Nejlibějšími zvuky byl podle pokusu anglických vědců potlesk, dětský smích, tekoucí voda.<sup>81</sup>

Lidská vnímatelnost zvuku je jedinečná díky naší schopnosti rozlišit i nepatrné frekvenční rozdíly zvuku (1000 Hz od 1001 Hz). Profesor Syka uvádí, že takovou schopnost v živočišné říši nikdo kromě nás nemá, což bezprostředně souvisí s formováním řeči. Například ze zabarvení lidského hlasu jsme totiž schopni bez nejmenší námahy rozpoznat emocionální stavy (srov. tamtéž).<sup>82</sup>

Specifickou lidskou schopností je také rozpoznávání řečové zprávy v pozadí, které je plné šumů. Tím spíše, že „zpráva, která sebou nese informační obsah, je v lidské řeči navázána na složité změny frekvenční a intenzitní a tohle je právě obtížné, když máte poměrně zašumělé prostředí, tak právě v tomto směru se dokonale soustředit na informační obsah“ (Syka 2012: 14:10), doplňuje.

Vnímatelnost při poslechu závisí na řadě dalších faktorů, mezi základní patří velikost prostoru, ve kterém posluchač vnímá, či to, poslouchá-li člověk o samotě či ve skupině lidí. Hraje rovněž roli, poslouchá-li s výhledem na rušnou ulici nebo ve tmě (případně se zavřenýma očima), která zvyšuje citlivost.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Oblíbenost zvuků ovšem záleží také na tom, jakou osobní zkušenost se zdrojem zvuku máme. „Lidé, kteří třeba zažili povodně, nebudou pozitivně vnímat vodu. Je to velmi individuální,“ říká Markéta Gerlichová, muzikoterapeut z Univerzity Karlovy (ČRO Rádio Česko, 6. 11. 2012 14:10, dostupné na [www: <http://m.rozhlas.cz/radio\\_cesko/exkluzivne/zprava/1133394>](http://m.rozhlas.cz/radio_cesko/exkluzivne/zprava/1133394)).

<sup>82</sup> Podle prof. Syky to umožňují to rozsáhlé struktury limbického systému, ale i paměťové schopnosti.

<sup>83</sup> Tím spíše v době, kdy jsme na zrakové informaci stále více závislí.

## 8. Závěr

V podkapitole *Netypická struktura* jsem se snažil popsat, že Karel Čapek svoji *Válku s mloky* nepsal jako typický román, protože jde o soubor různých literárních forem či textových útvarů, jimž odpovídají různé literární styly. Myslím, že z práce režiséra Jiřího Horčíčky i dramaturgyně Jaroslavy Strejčkové je zřejmé, že oba tuto strategii pochopili a rozhlasově zpracovali. Řekl bych dokonce, že ji vylepšili – metodou ostrých dramatických předělů mezi scénami. Zvolili postup, který odpovídá metodě filmových střihů či dramaturgii televizního zpravodajství.

Nové kvality se *Válce s mloky* dostalo neozkoušeným režijně-dramaturgickým přístupem, zároveň ale i díky tvůrčím zásahům, které obsah proměnily či obohatily o zcela nové prvky. Ať už jde o specifické vlastnosti vypravěče či o novou (typicky rozhlasovou) postavu kamelota.

Díky struktuře i stylu knihy platí, že jde o epicko-dramatický útvar, ve kterém ale převládají epické pasáže. Rozhlasová hra je rovněž epicko-dramatickým útvarem, vyžaduje ale sevřenější tvar, a tedy i dramatičtější děj soustředěný především na dialogy. Obě roviny, epickou i dramatickou, propojuje postava vypravěče, jež je zároveň jednou z postav děje.

Vlivem tvarové sevřenosti je i estetický, potažmo dramatický prostor hry odlišný od estetického (dramatického) prostoru knihy. Vyniká dějovou zahuštěností a díky specifické podobě média (bezprostřednosti a soustředěnosti) pak i výraznou aktuálností.

Literární dílo ve žánru rozhlasové hry vyniká i díky dalším obecným vlastnostem rozhlasu, které z něho dělají jedinečné médium. Absence obrazu a omezenost na hlas znamená, že rozhlas víc než jiná média podněcuje smyslovou aktivitu a fantazii. Platí sice, že ani literatura není primárně obrazovým médiem, rozhlas ovšem využívá komunikaci, která je člověku původnější. Díky tomu je bezprostřednější a aktuálnější, což v sepětí s jeho výraznou intimitou vede k smyslově velmi bohatému zážitku.

Podrobné empirické výzkumy, které by zkoumaly, jak se liší vnímatelnost co do aktivity lidského mozku při četbě a poslechu, jsem bohužel neobjevil. Po konzultaci s odborníky mohu konstatovat, že podrobné bádání v těchto oblastech je zatím v počátcích.



## 9 Prameny a odborná literatura

### Prameny

Čapek, Karel: *Válka s mloky*, 10. (Praha: Fr. Borový, 1947), 349 stran.

Horčíčka, Jiří – Strejčková, Jaroslava: *Válka s mloky* (Praha, Československý rozhlas, 22. 10. 1958), 105 minut.

Strejčková, Jaroslava: *Scénář k rozhlasové hře Válka s mloky* (Praha: Literární a dramatická redakce ČRO, 1958), 66 stran.

### Literatura

Baran, Ludvík: *Audiovizuální prostředky: technika, tvorba, využití* (Praha: Nakladatelství technické literatury, 1978), 325 stran.

Bouček, Zdeněk – Rottenberg, Ivo: *ABC lovce zvuku* (Praha: Práce, 1974), 242 stran.

Buriánek, Miroslav: Smysly nelžou... Subjektivní vhled na základě praktických ukázek ze Schůzek s literaturou, in *Svět rozhlasu 12* (Olomouc: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2004), s. 29–31.

Czech, Jan: *O rozhlasové hře: Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945* (Praha: Panorama, 1987), 189 stran.

Horčíčka, Jiří: Byl jsem redakcí vyzván..., in *Rozhlasová žatva 1958–1963*, Dramatické pořady (Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1968), s. 3–7.

Horčíčka, Jiří: O rozhlasové tvůrčí metodě, in Vedralovi, Jan a Honza: *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér* (Brno: Větrné mlýny, 2003), s. 135–167.

Höger, Karel: *Z hercova zápisníku* (Praha: Melantrich, 1983), 401 stran.

Kazda, Miloslav: Jak vznikl Československý rozhlas, in *Dějiny vědy a techniky 6* (Praha: Národní technické muzeum, 1999), s. 13.

Ješutová, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům* (Praha: Český rozhlas, 2003), 667 stran.

Syka, Josef: *Zvuky vnímáme podle jejich frekvencí a svých zkušeností. Nejoblíbenější jsou potlesk, dětský smích a tekoucí voda*, záznam rozhovoru v rozhlasovém magazínu Klika, mod. Martina Mašková (ČRO Rádio Česko, 6. 11. 2012 14:10), dostupný na [www: <http://m.rozhlas.cz/radio\\_cesko/exkluzivne/\\_zprava/1133394>](http://m.rozhlas.cz/radio_cesko/exkluzivne/_zprava/1133394).

Štěrbová, Alena: *Rozhlas a slovesné umění* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1976), 113 stran.

Tomeš, Václav: Literatura a její hlasové realizace, in *Svět rozhlasu 12* (Olomouc: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2004), s. 27–29.

Vedral Jan: Jiří Horčíčka, in *99 významných uměleckých osobností rozhlasu*, eds. Ješutová, Eva a kol. (Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008), s. 45–46.

Vedral, Jan: Prostor v rozhlasové hře, in Vedralovi, Jan a Honza: *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér* (Brno: Větrné mlýny, 2003), s. 174–191.

## Zdroje

Hnilička, Přemek: Válka s mloky (1958), in *Panáček v Říši mluveného slova*, eds. Hnilička, Přemek – Kamborský, Jakub (17. 8. 2005), dostupné na [www: <http://mluveny.panacek.com/>](http://mluveny.panacek.com/).

## 10. Seznam příloh

**Nahrávka 1:** Strejčková, Jaroslava: *Úvod ke hře Válka s mloky* (Český rozhlas, 25. 3. 1995), stop: 5:45.

**Nahrávka 2:** Horčíčka, Jiří – Strejčková, Jaroslava; *Třináct nejlepších*, mod. Kofránková, Hana (Český rozhlas, 24. 4. 1993), stop: 11:45.

**Nahrávka 3:** Škopán, Zdeněk: Vzpomínkové setkání na Jiřího Horčíčku, (Praha, Český rozhlas, 2007), stop: 21:18.

**Nahrávka 4:** Borkovcová, Jitka: Vzpomínkové setkání na Jiřího Horčíčku, (Praha, Český rozhlas, 2007), stop: 17:34.

**Nahrávka 5:** Syka, Josef: soukromý rozhovor s Michalem Ježkem pro potřeby jeho bakalářské práce (Ústav experimentální medicíny AV ČR, 2013), stop: 21:00.

**Scénář:** Strejčková, Jaroslava: *Válka s mloky*, úprava románu Karla Čapka pro rozhlas (Literární a dramatická redakce Československého rozhlasu, 1958), 66 stran.