

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH  
UMĚNÍ V BRNĚ**

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky

**Rozhlasové hry nové generace**

Autor práce: Eva Vojtová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Antonín Přidal

Brno 2011

# Obsah

<b>ÚVOD: JAKÁ JE GENERAČNÍ VÝPOVĚĎ?</b> .....	<b>3</b>
<b>1. TVORBA AUTORŮ NOVÉ GENERACE V ČESKOSLOVENSKÉM ROZHLASE 1924-1989</b> .....	<b>9</b>
1.1 1924-1945.....	10
1.2 1945-1989.....	11
<b>2. SITUACE PO ROCE 1989</b> .....	<b>15</b>
2.1 CELOPLOŠNÉ STANICE ČRo.....	15
2.1.1 Rozhlasové hry .....	15
2.1.2 Rozhlasové dokumenty.....	16
2.1.3 Reflexe rozhlasové tvorby, přehlídky.....	17
2.2 MOŽNOSTI UPLATNĚNÍ TVORBY AUTORŮ NOVÉ GENERACE V ČRo MIMO HDNG; REGIONÁLNÍ STANICE ČRo .....	17
2.2.1 ČRo Olomouc .....	18
2.2.2 ČRo Brno.....	19
2.3 SITUACE MIMO ČRo - STUDENTSKÁ RÁDIA: ČERNÁ SKŘÍŇKA (BLACK BOX), RÁDIO R.....	19
2.3.1 Černá skříňka (Black Box) .....	20
2.3.2 Rádio R.....	20
<b>3. CYKLUS HRY A DOKUMENTY NOVÉ GENERACE</b> .....	<b>22</b>
3.1 PERIODICITA, VYSÍLACÍ ČAS, STOPÁŽ, REDAKCE .....	23
3.2 DRAMATURGICKÁ KONCEPCE, DŮVODY VZNIKU, CÍLE .....	24
3.3 KRITÉRIA VÝBĚRU HER A DOKUMENTŮ PRO CYKLUS.....	25
3.4 NÁZEV CYKLU: JAK DRAMATURGOVÉ DEFINUJÍ POJEM “NOVÁ GENERACE”? .....	26
<b>4. TVŮRCI NOVÉ GENERACE</b> .....	<b>27</b>
4.1 AUTOŘI .....	27
4.2 REŽISÉŘI .....	28
<b>5. HRY NOVÉ GENERACE</b> .....	<b>30</b>
5.1 KOMORNÍ INSCENACE, RODINNÉ A PARTNERSKÉ VZTAHY, INTIMNÍ VÝPOVĚDI.....	31
5.1.1 Autobiografické texty, autobiografické inscenace – Niekur, Vítej mezi námi, Františka; Něha ve skříni .....	31
5.1.2 Rodina, mateřství, identita – Hřiště, Sestra; Léto v Laponsku; Odpoledne s liliputem.....	42
5.2 APOKALYPTICKÉ VIZE, SPOLEČENSKÉ VÝPOVĚDI – Cesta do Bugulmy, Zóna; Plyš; Knock-out .....	50
5.3 PŘÍBĚHY ZE SPORTOVIŠŤ ANEB MUŽSKÉ ZÁLEŽITOSTI – Soumrak bodů, Traťoliště, Příběhy z Muskulatoria .....	69
5.4 HRY O VYROVNÁVÁNÍ SE S DĚDICTVÍM MINULOSTI – Dědictví Erika Mollarda; Pryč! .....	77
5.5 OSTATNÍ – Rozcvička, Ave Maria, Život nedoceniš aneb Měl byste dvacet minut? .....	84
<b>6. NÁSTIN VÝVOJE CYKLU V NÁSLEDUJÍCÍCH LETECH (2009- 2010)</b> .....	<b>90</b>
<b>7. HRY NOVÉ GENERACE UVEDENÉ MIMO CYKLUS</b> .....	<b>104</b>
<b>8. SROVNÁNÍ SE SITUACÍ V ZAHRANIČÍ</b> .....	<b>112</b>
8.1 NĚMECKO .....	112
8.2 VELKÁ BRITÁNIE .....	115
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>117</b>
<b>SEZNAM ZDROJŮ</b> .....	<b>128</b>
<b>ANOTACE</b> .....	<b>138</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH</b> .....	<b>140</b>
<b>PŘÍLOHY</b>	

## Úvod: Jaká je generační výpověď?

Jako absolventka Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky na Divadelní fakultě JAMU (dále RTDS), tedy oboru, jehož hlavní náplní je tvorba textů (ale též rozhlasových a audiovizuálních dokumentů, krátkých hraných filmů ad.), se často zamýšlím nad tím, zda existuje téma či názor, které by spojovaly příslušníky mé generace – tedy generační výpověď, a pokud ano, čím je charakteristická.

Tyto úvahy souvisejí také s druhým těžištěm mého oboru – s dramaturgií. Dramaturg – ještě více než tvůrce – by měl být schopen podívat se na současnou tvorbu s odstupem, zhodnotit ji, postihnout, která témata jsou zásadní a aktuální, a kterými náměty má tedy smysl se zabývat.

Skutečnost, že k současné mladé generaci patřím a pohybuji se v prostředí uměleckých škol JAMU, mi na jednu stranu dává výborné možnosti seznámit se s tvorbou současných mladých autorů, a to jak českých, tak zahraničních, na druhou stranu mi neumožňuje dostatečný odstup. Ten se dá získat teprve rozsáhlejšími průzkumy a reflexemi.

Proto jsem uvítala vznik cyklu *Hry a dokumenty nové generace* (dále *HDNG*), který od ledna 2007 pravidelně představuje tvorbu současných autorů. Zvolila jsem ho za základní pramen této práce, protože je podle mého názoru vhodným východiskem pro úvahy o tvorbě, tématech a výpovědích současné generace.

I když jsem si vědoma, že každý dramaturgický výběr je subjektivní a podléhá vkusu dramaturgů, poskytuje tento cyklus možnost zorientovat se v tvorbě autorů mé – tedy nové – generace.

V práci se podrobně zabývám prvními dvěma roky vysílání *HDNG* (2007 a 2008), kdy ho dramaturgicky připravovali jeho zakladatelé Jan Vedral, Kateřina Rathouská a Marek Horoščák, později také Radim Nejedlý a Jaroslava Haladová. Na konci roku 2008 původní dramaturgové s prací pro cyklus skončili: Rathouská odešla na mateřskou dovolenou, Horoščák do *ČT*, Haladová odjela do Švýcarska a Vedral od cyklu odešel na základě neshod s programovým vedením *ČRo*. Z původních dramaturgů zůstal jen Radim Nejedlý.<sup>1</sup> Je zřejmé, že roky 2007 a 2008 představují ucelenou první etapu

---

<sup>1</sup> Od roku 2009 spadá *HDNG* pod pražskou Literárně-dramatickou redakci (vedoucí Martin Velíšek), pražské dramaturgyně cyklu jsou Kateřina Dušková (v cyklu dříve režírovala hru *Niekur*, viz dále podkapitulu 5.1.1 Autobiografické texty, autobiografické inscenace, s. 30-34), Gabriela Albrechtová a Hana Železná. Do brněnské redakce nastoupila Hana Hložková (nar. 1978).

vysílání cyklu, kdy byla – či měla být – důsledně naplňována jeho dramaturgická koncepce, a tedy představeny nejpozoruhodnější projekty tvůrců nové generace.

Název cyklu původně zněl *Hry nové generace* a cyklus měl být věnován pouze hrám. Přesto byly již v prvním roce vysílání dvě Čajovny věnovány dokumentům nové generace, což vyvolalo kontroverze (pražská redakce vystupovala proti odvysílání dokumentu Jana Motala *Má záštita i píseň* 27.7.2007). Podle Radima Nejedlého, brněnského dramaturga dokumentů v cyklu, bylo třeba vysílání dokumentů v cyklu nějak “oprávnit”, a proto byl od roku 2008 přejmenován na *Hry a dokumenty nové generace* [srov. archiv autorky práce].<sup>2</sup>

V této práci se zaměřuji na hry nové generace.

Toto téma dosud nebylo pojednáno. Kromě jedné rozsáhlejší reflexe části cyklu (Adámek, Jiří: Naděje na jiný rozhlas. A2, č. 43, 2007) a několika článků a recenzí (*Týdeník Rozhlas*, *Rozrazil online*, webová stránka *Panáček v říši mluveného slova*; jiná periodika se věnují spíše divadelním inscenacím textů) neexistuje podrobná analýza cyklu, jeho dramaturgické koncepce, výběru témat, vývoje apod. Je to překvapivé, neboť cyklus věnovaný nové generaci je v historii ČRo (i ČsRo) zcela ojedinělý.

Dramatická tvorba nové generace pochopitelně není omezena na tento cyklus, vysílá se i v rámci jiných cyklů ČRo. Chtěla bych přistoupit k dramaturgii *HDNG* kriticky a zabývat se také tím, proč byly texty do cyklu vybrány, resp. proč se jeho součástí nestaly některé další, které vznikly na jiných stanicích ČRo a byly např. nominovány na Cenu Prix Bohemia Radio.

Pozice rozhlasových her byla v rámci literárních druhů a žánrů vždy problematická, a to ve vztahu k literatuře, divadlu i filmu. Rozhlasová hra byla někdy považována za “umění pro slepé” (viz Sommer, Václav: Divadlo osamělých slepců. *Přehled rozhlasu*, č. 4, 1932 [srov. Štěrbová, 1995: 55]), často podceňována (zdůrazňovala se vzdělávací a osvětová funkce rozhlasu, dramatické umění bylo zastoupeno přenosem divadelních her), dlouho převažoval názor (lze se s ním setkat dodnes), že hlavní funkce rozhlasové hry je “trénink” pro budoucí dramatiky.

Autoři nové generace, kteří píšou pro rozhlas, se věnují i tvorbě pro jiná média, s čímž souvisejí další otázky po roli rozhlasu, rozhlasové hry a literární tvorby vůbec v současném umění. Jak vnímají tvůrci nové generace rozhlasovou hru? Považují ji za

---

<sup>2</sup> Dokumenty zaujímají v cyklu postupně čím dál významnější pozici (především v letech 2009 a 2010 – viz dále kapitola Nástin vývoje cyklu v následujících letech (2009-2010, s. 90-103) a jsou tématem na samostatnou studii.

plnohodnotný prostředek vyjádření, nebo je to pro ně jen jednorázová zkušenost, změna oproti práci v jiných médiích? Jaké postavení má rozhlasová hra, resp. rozhlasová hra nové generace v rámci českých rozhlasových přehlídek? Existuje přehlídka či festival zaměřený pouze na rozhlasové hry, podobně jako je např. Report věnován rozhlasovým reportážím a dokumentům, a jak je běžné v zahraničí (např. Hörspielsommer v Lipsku ad.)?

Dále definuji základní pojmy užívané v této práci:

- **Svébytný rozhlasový tvar**

Ve shodě s Maršíkovým vymezením rozhlasové inscenace chápu toto označení jako

*“specifickou formu akustického zobrazení reality uměleckými výrazovými prostředky, které jsou determinovány specifikou rozhlasového sdělování (tj. zejména akusticko-auditivním principem)”* [Maršík, 1999: 14].

Možnost vyjadřovat se “pouze” zvukem tvůrci nepocítují jako omezení, ale je pro ně naopak inspirativní, stimuluje fantazii autora i posluchače. Tvůrci kladou důraz na jazyk a slovo, jeho rytmus, na hudební a zvukové metafory a využívají intimity média rozhlas. Rozhlasová inscenace vyžaduje větší soustředění posluchače, jeho aktivnější účast a prožitek než jiná média. Tvůrci mohou mnohé nechat nedořečené, v rovině náznaku a symbolu, protože konkrétní obrazy si vytváří každý posluchač sám. Rudolf Lesňák v této souvislosti píše o *“nejvyšší vizuální představivosti rozhlasového divadla”* [srov. Lesňák, 1980: 223].

- **Mezní tvar:** Tímto pojmem označil Přemysl Rut text *Františka*, jehož autorkou je jeho studentka Monika Šonková, na besedě po premiéře inscenace. Vysvětlil ho takto:

*“Ve chvíli, kdy by šlo o žánrovou přesnost, tak by vlastně přestávalo jít o rozhlas. Protože rozhlasu – aspoň tedy v tom, proč já ho nejradši poslouchám – se nejlépe daří v mezních tvarech. A toto je typický případ mezního tvaru. Je to vyprávění, a Ivan Vyskočil kdysi v 60. letech, když vyprávěl své povídky, tak někdy mluvil o tom, že je vypravuje na jevišti, protože si je tak zpřítomňuje. A že se mu ty povídky najednou přestávají odehrávat jenom v textu a začínají se dít v situacích, vstoupí do těla – a to je myslím situace rozhlasu. Protože tady se to zpřítomňování dá udělat velmi snadno – můžete si opatřit jakékoli zvuky, můžete pozvat herce třeba jenom na jednu repliku, což je v divadle vždycky obtížné, a můžete si najednou zpřítomnit situaci, která by mohla být i zárodkem rozhlasové hry, ale dráždivé je právě to, že to až do té rozhlasové hry nedojde.”*<sup>3</sup>

Mezní tvar je tedy dle Ruta inscenace na pomezí literárních druhů – epiky a dramatu. Toto vymezení rozšiřuji také na inscenace na pomezí divadelní a rozhlasové hry. V odborné literatuře jsou inscenace, které působí jako zvukový záznam scénického čtení (scénické poznámky nebyly adaptovány do zvukové podoby, ale v rozhlasové

---

<sup>3</sup> Citováno z besedy po premiéře inscenace *Františka* vysílané 28.9.2008 na ČRo3-Vltava.

inscenaci je přečte např. vypravěč), považovány za “divadlo před mikrofonem”, tedy z hlediska rozhlasové estetiky nedokonalé [srov. Lesňák, 1980: 225-226, Štěrbová, 1995: 69-71]. Podle mého názoru se však v některých případech může jednat o mezní, a tedy svébytné rozhlasové tvary, a to tehdy, pokud scénické poznámky nemají pouze informační, ale především estetickou funkci: např. když jsou využity jako zcizovací efekty, posilují autorský subjekt v díle nebo jsou vnitřními hlasy postav.

- **Rozhlasový debut**

*Akademický slovník cizích slov* (Academia Praha, 2001) definuje debut, čili prvotinu, jako “*první veřejné vystoupení umělce, začátek jeho životní dráhy; první uveřejněné umělecké dílo*” [Petráčková & Kraus, 2001: 144].

V kontextu této práce je debutem míněno první autorovo uveřejněné rozhlasové dramatické dílo – tedy hra nebo dokument (ten ne pouze ve smyslu “*zaznamenání autentického zvukového svědectví o osobách a událostech*” [Maršík, 1999: 9-10], ale jako náročný propracovaný útvar na hranici publicistiky a umělecké tvorby).

- **Nová generace**

Tvůrce, jejichž tvorbu budu analyzovat, je možné označit jako “mladé”, “začínající”, “debutující”, “nastupující” či “nové”, stejně mohu pojmenovat i generaci, k níž náležím, k té navíc lze připojit i přívlastek “má” nebo “tato”. Všechna uvedená označení znamenají *téměř* totéž – a všechna jsou nepřesná. Rozhodla jsem se v práci užívat pojem “nová generace”, a to podle cyklu, z něhož vycházím. (Pojetí nové generace v dramaturgii cyklu viz dále kapitolu 3.4 Název cyklu: Jak dramaturgové definují pojem “nová generace”?, s. 26.)

Přesně definovat, kdo patří mezi autory určité generace, je vždy problematické. Skupinu tvůrců – autorů i režisérů, jejichž tvorbou se budu zabývat, je možné vymezit podle tří základních kritérií: věku, rozhlasového debutu, charakteristiky tvorby.

- Věk: Za autory nové generace jsou většinou považováni mladí lidé, studenti nebo nedávni absolventi VŠ. To ale neznamená, že by v kontextu této práce nestály za pozornost rozhlasové hry autorů starších, zavedených, proto nelze výběr omezit věkem. Neexistuje věková hranice, podle níž by bylo možné jednoznačně rozhodnout, kdo je autor nové generace, a kdo už nikoli. Jsou to autoři do třiceti let podle hesla Klause

Manna “*Komu je přes třicet, zaslouží pověsit*”?<sup>4</sup> Nebo autoři do věku “Kristových” třiatřiceti let? Či do pětatřiceti, kdy se začíná blížit krize středního věku? Věkové kritérium nepovažuji za vhodné, protože by z úvah o tvorbě nové generace zbytečně předem vyloučilo mnohé pozoruhodné tvůrce, jejich texty a inscenace.

- Rozhlasový debut: Skupinu autorů nové generace lze vymezit taky podle toho, kdy byl vysílán jejich rozhlasový debut. Je možné zabývat se autory, kteří měli rozhlasový debut na kterékoli stanici ČRo v roce 2007 nebo 2008. To je ovšem velmi nepřesné a matoucí kritérium, protože mnozí autoři, nejvíce právě studenti médií, mohli připravovat příspěvky např. pro regionální studia ČRo dříve než před dvěma lety, podle tohoto vymezení by jejich tvorba nemohla být součástí analýzy, a přitom u těchto autorů jistě není pochyb, že jejich tvorba je zcela oprávněna k tomu, aby byla zařazena k nové generaci.

Je možné debut úžeji vymezit, např. “debut na celostátní rozhlasové stanici”, ale i to by z analýzy předem vyloučilo mnoho tvůrců.

A co v případě, kdy autoři v rozhlase patří k debutantům, ale v jiných médiích (literatura, divadlo) je možné je řadit ke známým, zavedeným autorům?

Problematické je i rozdělení autorů na “začínající” a “zavedené”. Debutant je nepochybně začínající autor, zatímco známý dramatik či spisovatel, který získal několik cen a jehož díla jsou překládána do cizích jazyků, je zavedený. Není však možné určit hranici, kteří autoři jsou natolik “zavedení”, že již nemohou patřit k nové generaci.

Vzhledem k uvedeným pochybnostem nelze konstatovat, že nová generace jsou (pouze) začínající autoři/rozhlasoví debutanti, a proto ani toto kritérium nelze považovat za vhodné.

- Charakteristika tvorby: To, co je typické pro tvorbu nové generace, nazývá Marek Horoščák, brněnský dramaturg *HDNG*, “nový sound”, “nový styl psaní” ([srov. archiv autorky práce], viz též kapitulu 3.2 Dramaturgická koncepce, důvody vzniku, cíle, s. 24). Jsou to tedy autoři, jejichž tvorba se liší od běžné rozhlasové produkce. To je ovšem nemožné předem definovat. Co je pro “novost” příznačné? Jaké formální aspekty, která témata? Jaký jazykový styl, postavy, prostředí...?

Předkládaná práce nemá být zcela vyčerpávajícím-uceleným obrazem nové generace, zhodnotit ji bude možné až z odstupu (viz následující kapitulu 1. Tvorba autorů nové generace v *Československém rozhlase 1924-1989*, s. 9-14). Věnuji se

---

<sup>4</sup>“*Wer über 30 ist, gehört aufgehängt.*” Citováno z webové stránky <<http://theaterlust.de/nw/ul/downloads/THEATERLUST-Programm%20und%20Preise.pdf>> [cit. 2009-04-24].

*HDNG*, protože jeho důkladný rozbor je podle mého názoru nezbytný pro poznání nosných tendencí v současné rozhlasové dramatické tvorbě.

Budu vycházet z inscenací uvedených v cyklu a jejich podrobnou analýzou se pokusím najít odpovědi na tyto otázky. Takto vzniklý obraz nové generace doplním rozborem her uvedených mimo *HDNG*, které rozšiřují spektrum témat a formálních postupů.

# 1. Tvorba autorů nové generace v Československém rozhlasu 1924-1989

Než přistoupím k analýze tvorby autorů současné nové generace, ráda bych ve stručném přehledu nastínila, jaké postavení měli autoři nové generace v různých obdobích historie ČsRo a zda existoval cyklus věnovaný výhradně jejich tvorbě.

Ačkoli počátek rozhlasového vysílání u nás spadá do roku 1923, budu se zabývat historií českého, resp. československého rozhlasu až od roku 1924, kdy začíná slovesné vysílání.

Při mapování období 1924-1989 jsem vycházela z historiografických publikací *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu* (kolektiv autorů, redakce: Eva Ješutová, Praha 2003) a *Rozhlasová inscenace* (Alena Štěrbová, Olomouc 1995). Jedná se o nejucelenější české publikace zpracovávající dějiny rozhlasu, které navazují na starší práce (Patzaková, Anna J.: *Prvních deset let československého rozhlasu*, Praha 1935; Perkner, Stanislav: *Rozhlas*. In: *Řeč dramatu*, Praha 1987; Votavová, Jarmila: *Stručný nástin historie Českého rozhlasu (příspěvek k 70. výročí)*, Praha 1993 ad.), doplňují je a upravují, přičemž Alena Štěrbová se zaměřuje na slovesnou tvorbu, především na původní rozhlasovou hru, zatímco publikace *Od mikrofonu k posluchačům* podává komplexní přehled veškeré rozhlasové produkce včetně informací o organizaci, technice, legislativě apod. *Rozhlasová inscenace* je odborná studie, která se věnuje nejen historii, ale i teorii rozhlasu, kniha *Od mikrofonu k posluchačům* je určena širšímu, též laickému publiku. Při charakteristice jednotlivých tvůrců jsem dále čerpala z publikace *99 významných uměleckých osobností rozhlasu. Čeští tvůrci slovesných pořadů*, kterou stejně jako *Od mikrofonu k posluchačům* napsal kolektiv autorů pod vedením Evy Ješutové a také byla vydána v roce 2008 ve Sdružení pro rozhlasovou tvorbu.

Ani v jedné z těchto publikací není podán ucelený přehled jednotlivých cyklů a jejich dramaturgie, nejvýznamnější cykly jsou pouze zmíněny. Práce, která by systematicky zpracovávala programové cykly v historii ČRo, doposud nevznikla.

## 1.1 1924-1945

Ve dvacátých a třicátých letech, kdy rozhlas jako nové médium hledal prostředky specifického uměleckého výrazu a kdy se formoval a vymezoval žánr rozhlasové hry (někteří kritikové – např. Emil Synek v časopise *Přehled rozhlasu*, 1932 – zastávali názor, že rozhlas “*nikdy nebude uměním*” [cit. podle Štěrbová, 1995: 48-49]), pochopitelně nebyla vhodná doba pro začínající autory. Za autora nové generace může být označen každý, kdo se pokusil vytvořit svébytný rozhlasový tvar, pracovat se specifiky rozhlasové inscenace. Takových autorů ale mnoho nebylo.

Příznačný je první pokus o původní českou rozhlasovou hru:

*“V roce 1926 vypsalo vedení Radiojournalu první soutěž o nejlepší rozhlasovou hru, takovou, která by už v textové podobě respektovala specifickou vnímavost zvukové podoby dramatu. Porota sice zhodnotila 147 rukopisů, ale cenu neudělila”* [Štěrbová, 1995: 14].

V počátcích rozhlasového vysílání u nás byl přístup k původní rozhlasové tvorbě skeptický, vysílalo se “*divadlo přenesené před mikrofon*” [Štěrbová, 1995: 57], v lepším případě adaptace ověřených divadelních her, které inscenovali zavedení divadelní režiséri jako např. Jaroslav Kvapil.

Mladý tvůrce dostal prostor zřídkakdy. Inscenace *Prásky*, první česká rozhlasová hra, byla uvedena v roce 1926, kdy bylo jejímu autorovi Miloši Karešovi třicet pět let (nar. 1891). Jeho tvorba dle Štěrbové patřila ke “konzervatismu”, který byl v té době typický pro pražské studio, nepřinesla nové podněty ani nevzbudila zájem rozhlasových dramaturgů o další mladé autory [srov. Štěrbová, 1995: 19].

Štěrbová uvádí, že brněnské studio bylo pokrokovější. Dramaturgie se soustředila především na soudobý repertoár a snažila se uvádět překlady současných zahraničních rozhlasových her (např. Théo Fleischmann, Paul Deharm ad.). Za tvůrce nové generace lze považovat Františka Kožíka (nar. 1909), který nastoupil do rozhlasu jako čtyřiatřicetiletý a spolupracoval s progresivním režisérem Josefem Bezdíčkem (nar. 1900; vítěz soutěže o nejlepší rozhlasovou hru na Slovensku) – ten je považován za prvního skutečně rozhlasového režiséra u nás. Bezdíček v roce 1934 realizoval Kožíkův scénář *Cristobal Colón*, který se stal nejúspěšnější inscenací té doby a natrvalo se zařadil do zlatého fondu *ČsRo*. Bezdíčka brněnské studio

*“[...] přitahovalo mladým tvůrčím týmem, který měl blízko k experimentu, k překonávání konvencí, rutinních postupů a hledání nových rozhlasových výrazových prostředků a tvůrčích metod. Oporu našel u ředitele studia ing. Antonína Slavíka (39 let) i spolupracovníků D. Chalupy (32 let), Karla Vetterla (34 let) a F. Kožíka”* [Ješutová, 2008: 11].

Zatímco brněnské studio se zaměřovalo na tvorbu nové generace, v Praze byly jediným pravidelným vysíláním mladých tvůrců v té době humoristické *Zvukové měsíčníky* Jiřího Voskovce a Jana Wericha, které se vysílaly v letech 1932-1936. Nejednalo se ovšem o původní rozhlasovou tvorbu – V+W zde uplatňovali “předscény” z *Osvobozeného divadla*.

V době okupace podléhal rozhlas stejně jako ostatní oblasti umění cenzuře. Vysílaly se především německé hry, a to jak klasické, tak současné. Na formální i tematické hledání a zdokonalování rozhlasového vyjádření museli autoři resignovat.

## 1.2 1945-1989

Po druhé světové válce se zvýšil počet pravidelných pořadů i v oblasti dramatické a literární rozhlasové tvorby. Většina cyklů byla však věnována divadlu, jak je zřejmé z jejich názvů: *Divadlo před mikrofonem*, *Nedělní divadelní večery*, *Divadelní okénka*. Tyto cykly sice nepodporovaly rozvíjení svébytného rozhlasového tvaru, ale mezi posluchači byly velmi oblíbené.

V prvním desetiletí po druhé světové válce bylo hledání “rozhlasovosti” považováno za zbytečný formalismus a i tvůrci jako Josef Bezdíček kladli především “*důraz na ideově politické úkoly rozhlasu jako prostředku výchovného, agitačního a propagačního působení na veřejnost*” [Štěrbová, 1995: 69]. Kromě divadla byl v té době v rozhlase velký zájem také o epiku, resp. o její adaptace.

V souvislosti s 2. polovinou 50. let píše Štěrbová i Ješutová o **nové generaci rozhlasových tvůrců, především dramaturgů a režisérů**, z nichž nejvýraznější byli dramaturgové Jaroslava Strejčková (nar. 1924), Josef Hlavnička (nar. 1930) a Jaromír Ptáček (nar. 1925) a režiséři Jiří Horčíčka (nar. 1927), Josef Červinka (nar. 1915) a Josef Henke (nar. 1933). Zaměřovali se na tvorbu původních rozhlasových děl, svébytných rozhlasových artefaktů.

Jaroslava Strejčková se spolu s Josefem Hlavničkou a Jaromírem Ptáčkem na konci padesátých let nejvíc zasloužila o oživení původní rozhlasové dramatické tvorby. Zlomová inscenace byla adaptace Čapkovy *Války s mloky*, kterou napsala Strejčková a v roce 1957 nastudoval Jiří Horčíčka.

“*Odvážně pojatá kompozice, nápadité využití vypravěče a originální zvuková podoba [...] představovaly působivý novátorský čin*” [Ješutová, 2008: 125].

Strejčková přivedla k rozhlasu mnoho významných autorů: Ludvíka Aškenazyho (1921-1986), Arnošta Lustiga (nar. 1926), Jana Otčenáška (1924-1979), Ilju Hurníka (nar. 1922), Zdeňka Mahlera (nar. 1928) ad.

Jaroslav Ptáček, sám autor dramaturgií i původních rozhlasových her, také spolupracoval s novými autory – Ladislavem Smočkem (nar. 1932), Karlem Tachovským (1926-1986), Karlem Copem (1930-2002), Václavem Havlem (nar. 1936) a Ivanem Vyskočilem (nar. 1929). Karel Tachovský, člen brněnské redakce, přivedl k rozhlasu brněnské autory Milana Uhdeho (nar. 1936), Ludvíka Kunderu (nar. 1920), Miloše Rejnuše (1932-1964), Antonína Přídala (nar. 1935) ad.; další významní autoři té doby jsou např. Karol Sidon (nar. 1942), Josef Topol (nar. 1935) či Oldřich Daněk (1927-2000).

Josef Hlavnička nepatřil k rozhlasovým experimentátorům, jeho velkým přínosem je například to, že “objevil” pro rozhlas dramatika Jiřího Vilímka.<sup>5</sup>

V roce 1957 vyhlásil ČsRo soutěž o původní rozhlasovou hru. Porota hodnotila čtyři sta čtyřicet dva scénáře, první cenu neudělila, druhou získal Miloš Rejnuš za hru *Kapitánovy bomby* (hra byla uvedena v roce 1957 v režii Vladimíra Vozáka, nar. 1911). Rejnušova hra *Urhamlet*, která vznikla na začátku 60. let 20. stol. a v roce 1969 ji režíroval Josef Melč (1934-2002; inscenace se ovšem mohla vysílat až v roce 1990), patří dle Štěrbové k nejlepším českým rozhlasovým hrám vůbec.

Šedesátá léta je možno označit jako zlatou dobu původní rozhlasové hry, v publikaci *Od mikrofonu k posluchačům* se o ní píše jako o “*renesanci rozhlasu*” [srov. Ješutová, 2003: 289].

Československá rozhlasová dramatická tvorba slavila úspěchy v zahraničí. Tři hry – všechny v režii Jiřího Horčičky – byly oceněny na mezinárodním festivalu Prix Italia: 1965 Ludvík Aškenazy – *Bylo to na váš účet*, 1966 Miloslav Stehlík (nar. 1926) – *Linka důvěry*, 1968 Jiří Vilímek – *Neodvratný skon maratónského běže*.

Ačkoli ani v této době neexistuje cyklus, který by byl určen výhradně pro autory nové generace, lze v tomto období mluvit o nástupu nové generace.

Většina autorů náležela věkově k mladé generaci (na přelomu 50. a 60. let jim bylo mezi pětadvaceti a třiceti lety) a v 60. letech v rozhlase začínala svou tvůrčí dráhu. Byli mezi nimi i známí spisovatelé (Stehlík, Aškenazy, Lustig, Daněk), přibližně o deset let starší, jejich tvorbu však lze taky přiřadit k nové generaci rozhlasových tvůrců. Autoři

---

<sup>5</sup> Neuvádím-li při první zmínce o tvůrci jeho rok narození, nebylo možné ho dohledat.

vycházeli ze specifik média rozhlas, některé texty dokonce vizuální složku přímo vylučovaly (A. Přidal – *Všechny moje hlasy*, 1967). Režiséři se nesnažili “nahradit” posluchačům vizuální zážitek, ale vytvářeli svébytnou zvukovou realitu: Uplatňovali zvukovou zkratku, pracovali se symboly a metaforami, někdy zvukový plán komponovali z reálných zvuků a hudebních motivů jako hudební skladbu (např. Jiří Horčička s autorem hudby Miroslavem Kefurtem v inscenaci Stehlíkovy *Linky důvěry* propojil zvuky města s flétnou a se zpěvem Evy Pilarové).

ČsRo pravidelně seznamoval posluchače také se světovou rozhlasovou hrou – uváděl (v českém překladu) hry Friedricha Dürrenmatta, Heinricha Bölla, Artura Millera, Samuela Becketta ad.

*“V průběhu šedesátých let se tak dostávají do vysílání ČsRo prakticky všechny poetiky pěstované v zahraničních rozhlasích. Vedle her základní realisticko-dramatické faktury také hry dramatického dialogu, hry soudní, telefonní, lyrické, nereálných hlasů, absurdní poetiky, nadreálných postupů, hry reportážní a s různým funkčním členěním prvků epických a úlohy vypravěče do dramatického pole. Česká rozhlasová hra se postupně intelektualizuje, všímá si častěji existenciálních otázek života jednotlivce proti dřívějšímu vřazování individua do kolektivu, zesiluje se její společensko-kritická nota. Zde mají zvláštní postavení hry zbudované na půdě absurdní poetiky [...]”* [Stuchl, Miroslav: Pohledy na HRLD 60. let (strojopis). Cit. podle Jeřtuová, 2008: 303].

Zároveň je pro šedesátá léta charakteristická obava z tvorby nové generace – před rokem 1968 sice cenzura (HSTD – Hlavní správa tiskového dohledu, cenzurní úřad ČSSR) nebyla tak mocná jako v 50. letech a za normalizace, ale stále se snažila dohlížet na to, aby se v médiích neobjevila politická a společenská kritika. Dramaturgové proto vedli autory k tomu, aby se nevyjadřovali přímo, ale jinotajem (viz např. Vilímkovu hru *Neodvratný skon maratónského běžce* či Uhdeho *Partu* – obě hry byly u nás uvedeny až po roce 1989). Autoři psali většinou intimní příběhy (např. Aškenazy; v souladu s tradičním přesvědčením, že pro rozhlas se hodí spíše komorní psychologické příběhy), což vytváří paralelu i s některými výraznými texty dnešních her nové generace (viz kapitolu 5.1 Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi, s. 31-50).

V letech 1970-1989 byla rozhlasová tvorba – stejně jako ostatní oblasti umění – tendenční, vytvářená podle jednotného vzoru. Nejlepší autoři 60. let byli zakázáni a tvořili buď pod pseudonymem, nebo “do šuplíku”, nebo emigrovali.

V zájmu vedení rozhlasu nebylo podporovat nové mladé a nadané autory, kteří experimentují s prostředky rozhlasového vyjádření, s formou a přicházejí s kritikou společnosti, proto nejenže nevznikl žádný cyklus pro tvorbu nové generace, ale ani nelze mluvit o jejím nástupu (jak tomu bylo v 60. letech) – pokud za ni nebudeme

požadovat autory, kteří se snažili vyhovět oficiálním požadavkům na úkor umělecké kvality.

Přesto i v této době vznikaly pozoruhodné texty, které nebyly tendenční ani podbízivé – Daniela Fischerová (nar. 1948), Zdeněk Mahler, Věra Sládková (1927-2006), Jan Vedral (nar. 1955), Jiří Just (nar. 1941) ad.

Ve druhé polovině 70. let v rozhlase začali pracovat mladí dramaturgové, kteří se snažili o zlepšení úrovně rozhlasové umělecké tvorby – Ivan Škapa (1949-1990), Pavel Minks, Hynek Pekárek (nar. 1959), Jiří Hubička (nar. 1950) ad.

Po roce 1989 nastává, jak uvádí Štěrbová,

*“se vznikem soukromých rozhlasových stanic a se změnami profilu veřejněprávního (dříve státního) Českého rozhlasu pro rozhlasovou historii zcela nová etapa”* [Štěrbová, 1995: 119].

Zde výklad Aleny Štěrbové končí.

## 2. Situace po roce 1989

Vývojem rozhlasu po roce 1989 se zabývá publikace *Od mikrofonu k posluchačům*,<sup>6</sup> do níž je zahrnuto období 1990-2003. Charakterizováno je takto:

“[...] 1) do rozhlasu se vrátila tvorba zakázaných autorů a 2) kvůli finanční situaci rozhlasu byla výrazně omezena výroba slovesných uměleckých pořadů (rozhlasových her, dokumentů, literárních pořadů atd.). Například v roce 1994 došlo při srovnání s rokem 1993 ke snížení prvovýroby rozhlasových her o plnou třetinu” [Ješutová, 2003: 451].

### 2.1 Celoplošné stanice ČRo

#### 2.1.1 Rozhlasové hry

Od roku 1990 vysílají rozhlasové hry dvě celostátní stanice ČRo – ČRo3-Vltava a ČRo2-Praha. Na ČRo3-Vltava jsou rozhlasovým hrám věnovány tři pravidelné týdenní cykly – *Klub rozhlasové hry*, *Hra pro tento večer*, *Rozhlasové jeviště* (rozhlasové adaptace divadelních her; dramatické útvary – adaptace i původní rozhlasová díla se vysílají také v rámci *Seriálu*, *Četby na pokračování*, *Pátečního večera* ad.). Na ČRo2-Praha je rozhlasovým hrám v současnosti věnován nedělní večer, dříve se hry vysílaly také ve středu (od roku 2008 je tento vysílací čas vyhrazen pro původní rozhlasový seriál *Život je pes*).

Navzdory nepříznivé situaci (viz citace výše) dosáhla v devadesátých letech česká rozhlasová hra úspěchů na mezinárodních soutěžích (Jelena Mašínová, nar. 1941 – *Motýlí smrt*, Daniela Fischerová – *Velká vteřina*, Květa Legátová, nar. 1919 – *Pro každého nebe*, Ilja Hurník – *Ruce*), ČRo vypisoval soutěže, které se setkávaly s velkým zájmem autorů. Počátkem roku 1997 zorganizovala Redakce rozhlasových her a dokumentu (dále RRHD) soutěžní přehlídku nejúspěšnějších rozhlasových her 90. let, v níž zvítězil *Posel hydrometeorologického ústavu* Zdeňka Svěráka (nar. 1936).

Ani jednoho z uvedených autorů ovšem nelze považovat za tvůrce nové generace, inscenovaly se především hry zavedených autorů (Daniela Fischerová, Jan Vedral,

---

<sup>6</sup> Tato publikace se uceleně věnuje nejdelšímu úseku porevoluční rozhlasové historie. Kromě ní vzniklo několik dílčích studií, které se podrobně věnují kratšímu období či jednomu aspektu, např.: Štěrbová, Alena: *Rozhlas a slovesné umění II.*, Olomouc 1991, Ješutová, Eva & Nováková, Jaroslava: *Čs. rozhlas na cestě k demokracii. Od perestrojky ke svobodným volbám*, Praha 2002, nebo Hankusová, Veronika: *Minulost a současnost soutěže Prix Bohemia Radio*. Bakalářská práce FSV UK, Praha 2002 ad.

Antonín Přidal), tvůrců, kteří byli za normalizace zakázáni, a adaptace divadelních her, ať už klasických (např. Shakespeare), nebo moderních (Ionesco).

Až po roce 2000 se do ČRo začaly pozvolna dostávat hry autorů patřících k mladé generaci – v roce 2001 *Trakl* Marka Horoščáka (nar. 1976; Rozhlasová hra inspirovaná životem expresionistického básníka Georga Trakla, režie: Jan Antonín Pitínský), v roce 2003 *Švédský stůl* Davida Drábka (nar. 1970; jedná se o adaptaci divadelní hry – původní Drábkova rozhlasová hra *Vykřičené domy* měla premiéru až v roce 2007).

Malý zájem autorů nové generace o rozhlas byl dán několika důvody: Rozhlas neměl jasnou koncepci, jak k tomuto médiu systematicky přivádět mladé autory. Navíc byla RRHD sloučena s Literárně-dramatickou redakcí, ubylo tedy dramaturgů, kteří by se mohli věnovat výhradně rozhlasovým hrám. Mladým autorům se po roce 1989 otevřela televize a nabízela jim větší možnosti. Přitažlivější pro ně byla také díky vyšším honorářům.

*“Zhoršující se finanční situace ČRo postupně vedla k omezení produkce rozhlasových her: z původního průměrného počtu devadesáti her ročně na počátku devadesátých let k současným necelým čtyřiceti”* [Ješutová, 2003: 452-453].

### **2.1.2 Rozhlasové dokumenty**

V oblasti rozhlasových dokumentů dostali mladí tvůrci větší prostor. Zájem o tento žánr projevovali hlavně studenti a absolventi DIFA JAMU, kde se po roce 1989 začal vyučovat obor Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika, a posluchači Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy, kde je také možné studovat rozhlasovou specializaci.

Mladí autoři se soustředili především okolo Jitky Škápíkové (nar. 1967), absolventky RTDS na DIFA JAMU. Z její iniciativy se v letech 1999-2001 pořádaly tvůrčí dílny (pro studenty i rozhlasové pracovníky), z nichž vznikla nová, posluchačsky úspěšná programová řada dokumentů *Cesty*. V roce 2000 bylo při RRHD založeno Centrum mladých tvůrců.

Rozhlasové dokumenty se pravidelně vysílají na ČRo3-Vltava v cyklu *Radiodokument*, v řadě *Dokument*, cyklu *Tisíc příběhů* na ČRo2-Praha a od roku 2009 také pravidelně v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Experimentální pořady jsou uváděny v rámci *Radioateliéru* na ČRo3-Vltava. Pro tvůrce nové generace jsou přitažlivé především naprostou formální i obsahovou svobodou (také Roman Štětina, jeden z tvůrců HDNG, spolupracuje s *Radioateliérem* – viz dále kapitolu 5.5 Ostatní, s. 83-85). Rozbor experimentální rozhlasové tvorby by byl nad rámec této práce; pro podrobnější informace viz publikaci Michala Jurmana *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání*, Brno 2008.

### **2.1.3 Reflexe rozhlasové tvorby, přehlídky**

*“Existují-li v dosavadní historii rozhlasového vysílání období, která bychom mohli označit za období rozkvětu rozhlasové kritiky či reflexe rozhlasové tvorby, pak léta devadesátá byla z tohoto pohledu obdobím krizovým. Rozhlas jako médium a jeho program se (na rozdíl od televizního vysílání, divadelní tvorby a knižní produkce) dostal na okraj zájmu kulturní kritiky” [Ješutová, 2003: 469].*

V České republice doposud neexistuje přehlídka věnovaná výhradně rozhlasovým hrám.

Sdružení pro rozhlasovou tvorbu (dřívější Svaz rozhlasových tvůrců) založilo v roce 1992 soutěžní přehlídku Report a o rok později nesoutěžní Bilanci. Report je věnován rozhlasové publicistice a dokumentu, Bilance je určena všem typům slovesných pořadů.

V letech 1976-1989 byl každé dva roky pořádán festival Prix Bohemia, v roce 1992 byl obnoven a přejmenován na Prix Bohemia Radio. Koná se vždy na přelomu září a října v Poděbradech a je to jediná přehlídka, do níž se zapojila i soukromá rádia (v kategorii Rozhlasová reklama).

Přestože je na tomto festivalu pravidelně udělována cena za rozhlasovou hru pro dospělé i za hru pro děti a mládež, chybí u nás každoroční soutěžní přehlídka věnovaná výhradně rozhlasovým hrám, kde by po poslechu následovala diskuze otevřená pro odbornou i laickou veřejnost.

## **2.2 Možnosti uplatnění tvorby autorů nové generace v ČRo mimo HDNG; regionální stanice ČRo**

Podle Marka Horoščáka, brněnského dramaturga HDNG, bylo v době, kdy začala vznikat koncepce cyklu, tedy ještě cca před pěti lety, pro autory nové generace téměř nemožné uplatnit text na ČRo3-Vltava nebo ČRo2-Praha v rámci zavedených cyklů rozhlasových her ([srov. archiv autorky práce]; viz též kapitolu 3.2 Dramaturgická koncepce, důvody vzniku, cíle, s. 24).

Dnes je situace jiná. Studenti a absolventi uměleckých a mediálních oborů mají možnost uspět se svým textem či dokumentem na obou těchto stanicích.

Jako příklad mohu uvést několik realizací ze sledovaného období (tedy 2007 a 2008) i dalších dvou let: 18.11.2008 měla v Klubu rozhlasové hry premiéru hra Richarda Komárka (nar. 1979) *Zemská jablka*, 1.-5.12.2008 se na ČRo2-Praha na pokračování vysílala rozhlasová adaptace historického románu Bohuše Balajky *Mezi*

*trůnem a oltářem*, jejíž scénář napsala Magda Wdowyczynová (nar. 1981). Obě hry byly realizovány v *ČRo Olomouc* v režii Michala Bureše. 10.2.2009 byla v *Klubu rozhlasové hry* uvedena komedie *Srnky* od Tomáše Svobody (nar. 1972; režie: Dimitrij Dudík), 24.10.2009 měla na *ČRo2-Praha* premiéru hra *Malý cizinec* od Terezy Charvátové (nar. 1981; režie: Mária Křepelková).

Větší možnosti uplatnění dostávají autoři nové generace na regionálních stanicích *ČRo*.

### 2.2.1 *ČRo Olomouc*

*ČRo Olomouc* poskytuje velký prostor autorům nové generace. Je to především zásluhou Michala Bureše (nar. 1976 – sám tvůrce nové generace), absolventa RTDS na DIFA JAMU, který je od roku 1994 externím spolupracovníkem a režisérem Slovesné redakce *ČRo Olomouc*. V cyklu *Psáno životem* (premiéra v úterý ve 13:30) se vysílají dokumenty a reportáže, které vznikly na DIFA JAMU pod jeho pedagogickým vedením a v jeho režii (např. Eva Dvořáková, nar. 1986 – *Foto pana Borise* nebo Tomáš Koňářík, nar. 1984 – *Rok s Borisem Jirků* – jeden z vítězných pořadů přehlídky Report 2008, oba dokumenty měly premiéru na *ČRo Olomouc* v roce 2008).

Michal Bureš je také garantem cyklu *Počteníčko* (premiéra v neděli v 15:05), který ve sledovaném období dramaturgicky a režijně připravoval student RTDS Jakub Vítek (nar. 1985). Anotace cyklu zní:

*“Počteníčko je místem uměleckého střetávání tradičního a nového. Je to cyklus, který v současnosti nabízí to nejlepší ze současné literární a dramatické tvorby – a to nejen zavedených autorů, ale zejména mladých tvůrců, kteří začínají ve stále hojnější míře psát pro rozhlas. Po dvacetiletí, kdy rozhlasové dramatické prožívalo částečný úpadek a odliv zájmu, se začíná utvářet nová generace... Jsou to jak studenti Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky na brněnské JAMU (z ateliéru prof. Antonína Přídala), tak autoři, kteří se s rozhlasem setkávají vůbec poprvé. Tematicky i realizačně je tento cyklus otevřen všem dobrým nápadům a tvořivým lidem. Zapojíte se i Vy?”<sup>8</sup>*

Podle této anotace by *Počteníčko* bylo možné považovat za regionální obdobu *HDNG*. Rozdíl ovšem spočívá především v tom, že *Počteníčko* dramaturgicky i režijně připravuje jeden autor – výběr je tedy nutně subjektivnější a jednostrannější, a také v tom, že dramaturgická koncepce cyklu je volnější – neklade si za cíl přinést ucelený přehled tvorby českých autorů nové generace, spíše představit to zajímavější z tvorby regionu, příp. z díla dalších autorů, kteří tvůrce zaujali (např. dvoudílná sci-fi hra Jakuba Vítka a jeho spolužačky Jany Kalousové, nar. 1984, *Daleko k Vígríd a Gimlé potřeť*, 2008, komedie absolventky RTDS Terezy Semotamové, nar. 1983, *Moje blány*

<sup>8</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/olomouc/porady/zprava/223964> [cit. 2008-12-10].

*plovací*, 2007, třídílná četba na pokračování z knihy mladé prozaičky Kateřiny Procházkové, nar. 1976, *Šťáva z mrkve*, 2007 ad.).

### **2.2.2 ČRo Brno**

V *ČRo Brno* uvádí tvorbu autorů nové generace především Alena Blažejovská v komponovaném pořadu *Zelný rynek* (premiéra v sobotu v 17:00). Tento pořad má také jako jediný na *ČRo Brno* uvedeno přímo v anotaci:

*“Literárně-publicistický magazín přináší texty a seriály předních spisovatelů, psychologů, sociologů, ale i začínajících tvůrců.”*<sup>9</sup>

Je možné uveřejnit reportáž, kratší dokument i prozaický útvar. Stopáž je omezena tím, že *Zelný rynek* je hodinový pořad složený z několika různých příspěvků, a jednotlivé příspěvky tudíž nemohou být delší než 15-20 minut. Vysílány byly např. *Madridské kroky*, 2007 – autorské čtení studenta RTDS Tomáše Soldána, nar. 1983, nebo *Brněnské metro*, 2008 – devatenáctidílná adaptace stejnojmenné knihy básníka a prozaika Bogdana Trojaka, nar. 1975).

Na *ČRo Brno* a *ČRo Olomouc* i na ostatních regionálních stanicích *ČRo* vznikají hry, dramatizace a četby na pokračování, jejichž autory i režiséry jsou tvůrci nové generace. Tyto inscenace jsou pak vysílány na *ČRo3-Vltava* (i v rámci *HDNG* – viz dále např. kapitolu 5.5 Ostatní, s. 83-85, o hře Romana Štětiny a Michala Pěchoučka *Rozcvička*, která byla natočena v *ČRo Plzeň*) a *ČRo2-Praha*.

Zmínila jsem se podrobněji o *ČRo Olomouc* a *ČRo Brno*, protože dávají tvorbě autorů nové generace poměrně velký prostor, a to nejen v rámci inscenací určených pro celoplošné stanice, ale i ve vlastním vysílacím schématu.

## **2.3 Situace mimo ČRo - studentská rádia: Černá skříňka (Black Box), Rádio R**

Studenti vysokých škol nikdy pasivně nečekali, až jejich umělecká či žurnalistická činnost nalezne uplatnění ve státních nebo soukromých médiích, nýbrž zakládali různá umělecká uskupení, vydávali studentské časopisy apod. Stejně tak zakládali a zakládají studentská rádia.

---

<sup>9</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/brno/porady/zprava/49693> [cit. 2008-12-10].

V současnosti v Brně vysílá již sedmým rokem *Černá skříňka (Black Box)* DIFA JAMU a od prosince 2008 nově *Rádio R* studentů Masarykovy univerzity.

### 2.3.1 Černá skříňka (Black Box)

*Černá skříňka* neboli *Black Box* (zkráceně *BB*) je projektem studentů RTDS na DIFA JAMU pod vedením pedagožky Hany Slavíkové.

Jedná se o internetový zvukový časopis, jehož první číslo vyšlo v roce 2004 a od té doby vychází nové číslo každého čtvrt roku (dvakrát za semestr). Kvůli autorským právům je *BB* zatím bohužel dostupný pouze z vnitřní sítě JAMU (na adrese rozhlas.jamu.cz). Jednotlivé “rubriky” tohoto “časopisu” jsou cykly, do nichž studenti připravují pořady.

Hana Slavíková o *BB* napsala v *Občasniku JAMU I/2006*:

*“Snaží se komunikovat výhradně zvukem, prostoupit soustředěně vaším uchem, probudit obrazy ve vaší hlavě, putovat pavučinami souvislostí, nasvítit kouty, do nichž běžně mediální světlo nedopadá”* [Slavíková, 2006].

Studenti připravují pořady o divadle, o poezii, o filmu, dokumenty, fejetony, vlastní kratší prózy a dramatické útvary. Kromě samostatných cyklů, jako je např. *Stranger's Diary* Jakuba Vítka a Mariky Antonové, art-akustické *Živly* Kateřiny Vašků či *Women and Writing* Magdy Wdowyczynové, vznikají pořady i pro tzv. tematické “koše” – *Divadelní, Literární, Mezinárodní koš*.

O možnostech vysílání pořadů z *BB* na stanicích *ČRo* se nyní jedná. V rámci *HDNG* byl *BB* věnován pilotní díl (jednalo se o dokumentární a publicistické pořady, proto se jimi nebudu dále podrobněji zabývat).

### 2.3.2 Rádio R

Pokusů založit studentské rádio bylo v posledních letech několik, a to jak v Brně (*Rádio Student* vysílá od r. 2005, od r. 2007 pod názvem *Free Radio*), tak v Praze (internetové *Rádio Akropolis* vysílalo v letech 2002-2008). Studentské projekty, rádia nevyjímaje, se vždy snaží být alternativou ke stávajícím rozšířeným hudebním a mediálním proudům a nechtějí být komerční. S tímto předsevzetím začínala i obě výše zmíněná rádia, *Rádio Student* však po necelých dvou letech, v září 2007, změnilo název na *Free Radio* a přizpůsobilo se “mainstreamu” a *Rádio Akropolis* začátkem roku 2008 zaniklo.

K obojímu došlo z ekonomických důvodů. *Rádio Student* počítalo s vícezdrojovým financováním (kromě reklamy také s podporou státních a jiných institucí), ale to se nepodařilo.

*“Po roce vysílání prodali insolventní zakladatelé Petr Holeček, Petr Veselý a David Vavruša klíčový díl akcií spolujednateli Rádía Krokodýl či Rádía Jih Michalu Plachému. Všichni sice zpočátku slibovali zachování původního formátu, od loňského prosince [míněn prosinec 2006, pozn. autorky] však začala tržní restaurace, při níž odešla v podstatě celá redakce i externisté” [Kouřil, 2007].*

U *Rádía Akropolis* spočíval podle Jakuba Boučka, šéfa programu, základní problém v tom, že rádio nemělo investora, ale spoléhalo na podporu pražských vysokých škol a na granty. Podle Boučka se ukázalo, že oproti situaci v zahraničí nemají české, resp. pražské vysoké školy o studentské rádio zájem [srov. Dresler, 2007].

Nyní se zdá, že Brně je situace lepší: V prosinci 2008 zde zahájilo vysílání studentské internetové *Rádio R* Masarykovy univerzity ([www.radio-r.cz](http://www.radio-r.cz)). Jeho koncepce vypadá velmi nadějně:

*“Rádio R vyplňuje prázdné místo v českém rozhlasovém a internetovém prostoru. S typickými českými stanicemi toho totiž nemá mnoho společného, nezajímají ho zákony trhu ani finanční zisk. Rádio R je nekomerční – neorientuje se na reklamu ani vysokou poslechovost. Není důležité, kolik posluchačů ho má právě naladěné, ale jací jsou, co chtějí a kam směřují. [...]*

*Rádio R je především studentské. Nadšený tým studentů podporovaný Masarykovou univerzitou stojí za vším, co vám Rádio R servíruje – od hudebních playlistů až po netradiční pořady, kterými chceme podporovat i menšinové rozhlasové žánry.”<sup>10</sup>*

Především poslední věta citované anotace dokládá, že se *Rádio R* chce zaměřit i na slovesnou tvorbu, které ostatní studentská rádia nevěnovala přílišnou pozornost – a už vůbec ne pravidelný vysílací čas. V programovém schématu *Rádía R* mají tyto pořady místo v cyklu *Doc.art* (zpočátku každé pondělí od 20:00 hod, poté každé liché pondělí 19:00-20:30, nyní každou sobotu po 23. hod.)<sup>11</sup> Součástí bývají také živě vysílané diskuse s tvůrci pořadů, což vytváří paralelu a snad i jistou konkurenci k *HDNG*.

Uvedený stručný přehled tvorby mladých tvůrců v historii *ČRo* i jinde dokládá, že na stanicích *ČsRo* ani *ČRo*, ani v rámci studentských rádií nikdy neexistoval cyklus, který by byl určen výhradně pro tvorbu nové generace, a to jak pro hry, tak dokumenty.

Cyklus *HDNG* je tedy v českém prostředí zcela ojedinělý, a proto považuji za přínosné se ve své práci podrobně zabývat jeho analýzou a odpovědět tak na otázky, které kladu v úvodu.

<sup>10</sup> Citováno z anotace *Rádía R* na <http://www.radior.cz/> [cit. 2010-12-11].

<sup>11</sup> Srov. *Programové schéma Rádía R* na <http://www.munimedia.cz/clanek/programove-schema/> [cit. 2010-12-11].

### 3. Cyklus *Hry a dokumenty nové generace*

Jak jsem zmínila v úvodu práce (srov. s. 4), projektům uvedeným v *HDNG* je věnována velmi malá pozornost v tištěných i internetových periodikách. Rozsáhlejší studie, která by se zabývala *HDNG*, neexistuje. Publikovány byly také rozhovory s některými tvůrci, většinou s autory, kteří jsou známí tvorbou pro jiná média a jejich spolupráce s rozhlasem byla v rozhovoru pouze zmíněna. O většině tvůrců dosud nevznikla odborná práce, s výjimkou známých autorů, jako je Jáchym Topol nebo Miroslav Bambušek (o jejich díle bylo napsáno několik diplomových prací, např. Jan Kačena: *JESUiS – tohle je tohle: přiblížení a seznámení s divadelní tvorbou Egona Tobiáše a Miroslava Bambuška*, DIFA JAMU, Brno 2006, nebo Hana Záveská: *Pojetí prostoru v prózách Jáchyma Topola*, PaedF MU, Brno 2006). Z doby vzniku je zřejmé, že tyto práce nezahrnují tvorbu autorů pro rozhlas.

V této kapitole i v kapitolách následujících (4. Tvůrci nové generace, s. 27-29, 5. Hry nové generace, s. 30-89) jsem proto čerpala především z oficiálních webových stránek *ČRo* (anotace her, informace o tvůrcích, rozhovory s autory s důrazem na jejich tvorbu pro rozhlas), z besed po odvysílaných premiérách v *HDNG*, z vlastních rozhovorů a konzultací s dramaturgy cyklu (Janem Vedralem, Markem Horoščákem, Kateřinou Rathouskou, Radimem Nejedlým) a z dotazníků, které jsem rozeslala tvůrcům<sup>12</sup> (ukázky vyplněných dotazníků a výběr nejzajímavějších odpovědí viz přílohu č. 4; všechny dotazníky a zvukové záznamy rozhovorů jsou uloženy v archivu autorky práce).

---

<sup>12</sup> Ve dnech 25.3.-3.3.2009 jsem rozeslala 33 dotazníků (autorům, režisérům, tvůrcům, kteří svůj text pro cyklus sami nastudovali, dokumentaristům) – většinou e-mailem a těm, na něž se mi nepodařilo sehnat kontakt, přes Literárně-dramatickou redakci *ČRo3-Vltava* (paní Eva Vovesná). Dotazník jsem neposílala tvůrcům, jejichž práce byla v cyklu uvedena jako repríza z *Klubu rozhlasové hry* (Michal Hvorecký, Petr Pýcha, Jaroslav Rudiš) a profesionálním rozhlasovým tvůrcům (Antonín Přidal, Petr Mančal). Do poloviny dubna 2009 mi elektronickou poštou přišlo 20 vyplněných dotazníků. Tvůrce, kteří mi neodpověděli, jsem poté ještě e-mailem nebo osobně požádala o důležité údaje. Většina z nich mi potřebnou informaci poskytla. Podrobnější zpracování dotazníkového šetření je nad rámec této práce, mým záměrem bylo navázat s tvůrci osobní kontakt a získat od nich informace a názory, které nejsou k dispozici v publikovaných článcích a jež jsou nezbytné pro analýzy cyklu, inscenací a pro charakteristiku tvůrců nové generace.

### 3.1 Periodicita, vysílací čas, stopáž, redakce

Cyklus *HDNG* je měsíčník, vysílá se od 28.1.2007 každou poslední neděli v měsíci od 19:00 na *ČRo3-Vltava* v rámci *Čajovny*.

*Čajovna* je pořad určený mladým posluchačům a zaměřuje se na kulturu, především hudební styly, které by jim mohly být blízké (součástí není jen hudba, ale i rozhovory s hudebníky, literáty aj., reportáže apod. na různá témata). Pořad založila v roce 2001 Kateřina Rathouská (nar. 1976) s cílem přilákat k rozhlasu mladší publikum. *Čajovna* se vysílá denně od 19 do 20 hod. Každý den v týdnu má jiného (mladého) autora a dramaturgii (jsou to jak hudebníci, např. zpěvačka skupiny *Banana* Vladivojna La Chia, tak dramaturgové *Vltavy* Kateřina Rathouská a Radim Nejedlý, nar. 1975), jinou strukturu, je zaměřen na jinou hudbu či téma.<sup>13</sup> Podle Marka Horoščáka byla *Čajovna* jediná možnost, kam se dal umístit cyklus *HDNG* v “normálním” vysílacím čase, jinak by to přicházelo v úvahu jedině pozdě v noci, což nemá smysl, protože pak by měl cyklus příliš nízkou sledovanost.

Podle původního záměru dramaturgů Marka Horoščáka, Radima Nejedlého (Brno) a Kateřiny Rathouské (Praha) se měly střídát inscenace z Brna a z Prahy, což se až na výjimky dodržuje. Hry jsou většinou cca pětadvacetiminutové až půlhodinové, poté následuje beseda s tvůrci, již se můžou formou SMS a e-mailů zúčastnit i posluchači – je velmi důležité a v případě umělecké slovesné tvorby vzácné, že se nejedná o

---

<sup>13</sup> “**Pondělí** – současnou world music z Afriky, keltských zemí, Skandinávie, Balkánu i z domova mapuje v pravidelné Hudbě na pomezí Petr Dorůžka. Jednou měsíčně uvádí evropský žebříček world music.

**Úterý** – hosty do studia si zve, případně reportáže točí a hudbu vybírá Kateřina Rathouská. V esmeskové soutěži můžete vyhrát vstupenky, knihy, časopisy, trička a další ceny.

**Středa** – první týden v měsíci připravuje trojice Ajva (Iva Jonášová), Stano (Standa Zima nebo-li DJ Stanzim) a Pedro (Petr Janeček) Čajovnu s podtitulem Triáda – rozhlasového pohrobka televizního Paskvihu. Druhý týden vybírá to nejlepší převážně z britské hudební scény Tadeáš Haager. Třetí týden pouští alternativní hudební novinky Josef Sedloň, rozhovory s výtvarníky připravuje Eva Melo. Čtvrtý týden vybírá a komentuje etnickou hudbu a world music Jiří Moravčík, o divadelním dění informuje Kateřina Dolenská.

**Čtvrtek** – slovesnou část připravuje Jarka Haladová, pozvánky, rozhovory a reportáže doplňuje hudebním výběrem Tomáš Dvořák alias Floex. V esmeskové soutěži můžete vyhrát vstupenky, knihy, časopisy, trička a další ceny.

**Pátek** – první týden v měsíci pouští ambientní hudbu Josef Sedloň, druhý týden připravuje reportáže a rozhovory z Brna Radim Nejedlý, třetí patří pořadu Abstrakt s nejžhavějšími hudebními novinkami, který v Plzni natáčí Jiří Hofreitr nebo-li DJ Hoffee, a čtvrtý týden má na starosti ostravská výtvarnice a zpěvačka skupiny *Banana* Vladivojna La Chia.

**Sobota** – záznamy koncertů českých i zahraničních kapel vybírá a komentuje Aleš Opekar. Připravuje i autorské pořady, ve kterých pouští hudební novinky a zve na aktuální koncerty a festivaly.

**Neděle** – první týden pouští svoji oblíbenou hudbu hosté, které si zve do studia Honza Dědek. Druhou neděli v měsíci moderuje diskuse na nejrůznější témata Iva Jonášová. Týden na to připravuje Čajovnu Petr Mančal, i on si zve do studia zajímavé hosty. Čtvrtou neděli v měsíci uvádíme v rámci řady Hry a dokumenty nové generace dramatické nebo dokumentární počiny mladých českých autorů.”

Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/about/> [cit. 2008-12-10].

jednosměrnou komunikaci, ale tvůrci jsou ihned po odvysílání inscenace konfrontováni s reakcemi posluchačů a můžou na ně reagovat.

Celý pořad trvá šedesát minut.

### **3.2 Dramaturgická koncepce, důvody vzniku, cíle**

Podle dramaturgické koncepce jsou

*“východiska a cíle cyklu Hry a dokumenty nové generace zhruba tyto: Cyklus vznikl především jako pokus o vytvoření prostoru pro mladé, nezavedené tvůrce a také jako jakási alternativa ke stávající programové nabídce stanice Vltava. Jeho cílem je přivést k rozhlasovému médiu nové tvůrce a s nimi i nové nápady a tvůrčí postupy, které by mohly obohatit posluchačské spektrum ČRo o příslušníky mladší generace. Zároveň by mělo jít o jakousi dílnu pro autory z řad studentů či absolventů nejrůznějších oborů dramatických umění aj. Mělo by jít o oboustranně užitečný projekt – jak pro začínající tvůrce (mají možnost pracovat v podmínkách profesionálního studia, konzultovat texty s dramaturgy etc.), tak pro ČRo (možnost rozšířit programovou nabídku o nové pohledy a tvůrčí postupy, získat nové spolupracovníky a také, jak uvedeno výše, získat mladé posluchače)”* [Horoščák, 2008].

Iniciátory cyklu jsou v Brně Antonín Přidal, vedoucí ateliéru RTDS na DIFA JAMU, a dramaturg ČRo Marek Horoščák, v Praze pak Jan Vedral, pedagog DAMU, a režisér Jaromír Ostrý.<sup>14</sup>

Podle Jana Vedrala byl cyklus koncipován jako debutový, a to nejen pro autory textů, ale také pro režiséry, herce, autory hudby ad. Cílem bylo zvýšit produkci původních současných rozhlasových her a také zapojit do práce pro cyklus regionální rozhlasová studia.

Kateřina Rathouská poskytla cyklu prostor v rámci *Čajovny*, a tak podle svých slov pokračovala ve snaze nabídnout mladému publiku širší spektrum pořadů, *“trochu to v rozhlase rozhybat”*.

Jak uvedla Rathouská – posluchači *Vltavy* jsou převážně senioři, a nejde tedy jen o to, vychovat novou generaci tvůrců, ale také novou generaci posluchačů [srov. archiv autorky práce].

---

<sup>14</sup> Jaromír Ostrý pracoval v roce 2006 v Praze jako programový ředitel ČRo, v roce 2007 se vrátil do brněnského studia, kde působil předtím, na místo šéfredaktora.

### **3.3 Kritéria výběru her a dokumentů pro cyklus**

Podle Marka Horoščáka vznikl cyklus jako platforma pro realizaci textů mladých autorů, které by se jinak neuplatnily (dnes ovšem lze uplatnit texty i mimo tento cyklus – viz též kapitolu 2.2 Možnosti uplatnění tvorby autorů nové generace v ČRo mimo cyklus *HDNG*; regionální stanice *ČRo*, s. 17-19). Postupně se zjistilo, že nevzniká tolik zajímavých textů, proto bylo třeba cyklus doplnit i o hry od zavedených autorů (Bambušek, Hvorecký, Topol) a o dokumenty.

Také podle Kateřiny Rathouské nemají dramaturgové příliš mnoho textů na výběr, a proto neexistuje žádný systém, jak texty hledat a vybírat – je to zcela nahodilé, není možné se pokusit o tematickou řadu. Rathouská zmínila, že situace v Praze je jiná než v Brně, kde lze na DIFA JAMU studovat přímo rozhlasovou specializaci. Jan Vedral vede na DAMU autorský seminář a měl zájem texty z tohoto semináře uplatnit v rozhlase. Uvedl, že chtěl, aby výběr textů byl intuitivní, ne podle nějakých pravidel.

Jen velmi málo textů, kterými do cyklu přispěla pražská redakce, bylo původně určeno pro rozhlas. (Výjimky jsou Ivana Myšková, absolventka Literární akademie Josefa Škvoreckého a autorka hry *Odpoledne s liliputem*, která v rozhlase pracuje jako redaktorka, a proto má k tomuto druhu vyjádření vztah, a Magda Frydrychová, studentka DAMU a úspěšná divadelní autorka, která svou hru *Hřiště* psala přímo pro rozhlas; Rathouská uvedla, že Frydrychová píše zvláštním básnickým jazykem, který je vhodný pro rozhlasové ztvárnění (podrobnější analýza hry a jejího jazyka viz podkapitolu 5.1.2 Rodina, mateřství, identita, s. 42-45). Většinou se jedná o adaptace divadelních her nebo o rozepsané texty (často určené primárně pro jiné médium), které autor ve spolupráci s dramaturgem dopíše pro rozhlas. V dnešní mladé generaci už podle Rathouské nejsou lidé, kteří by měli zájem věnovat se výhradně rozhlasu – studenti DAMU mají všichni ambice uplatnit se u divadla. Proto je problém i s realizací textů – v rozhlase je nedostatek mladých režisérů [srov. archiv autorky práce].

Podíl původně divadelních a původně rozhlasových textů v cyklu, témata a motivy, které jsou pro cyklus určující, budou předmětem analýzy v dalších kapitolách.

### 3.4 Název cyklu: Jak dramaturgové definují pojem “nová generace”?

Cyklus původně nesl název *Hry nové generace* a měl být věnován pouze hrám. Již v roce 2007, v prvním roce vysílání, však byly v rámci dvou *Čajoven* vysílány rozhlasové dokumenty, všechny z Brna z JAMU, dokonce přímo z RTDS: 28.1.2008 *To nejlepší z Black Boxu*: Magda Wdowyczynová – *Baobab*, Richard Komárek – *Zmrzlina na vlastní triko*, Eva Vojtová – *Slamující matematik*; 27.7. Jan Motal – *Má záštita i píseň*. Kolem dokumentu Jana Motala se rozpoutala diskuse, zda se pořad do cyklu hodí, pražská redakce zpočátku vystupovala proti jeho odvysílání.

Od roku 2008 byl cyklus přejmenován na *Hry a dokumenty nové generace*, proto aby mohly být v jeho rámci vysílány také dokumenty.

Podle Marka Horoščáka vznikl název z podtitulu pořadu *Čajovna*, který dlouho zněl *Samovar nové generace* či *Hudba a styl nové generace*.<sup>15</sup> Kateřina Rathouská uvedla, že název nemá znamenat nic víc, než že je cyklus určen mladší generaci.

Horoščák nepovažuje název za příliš vhodný – když ho zadáme do internetového vyhledávače, nabídne nám pouze odkazy na počítačové hry. Cyklus *HDNG* by měl v rozhlase představovat totéž, co v *ČT* cyklus *Starty*. Podle Horoščáka je názvem míněn “nový sound”, “nový styl psaní”.

Se zařazením Jáchyma Topola do cyklu není zcela srozuměn (je to zavedený, známý autor, který věkem neodpovídá “mladé” generaci), ale lze to podle něj odůvodnit tím, že se jedná o první Topolovu práci pro rozhlas, navíc přístup režiséra Thomase Zielinského k Topolově hře *Cesta do Bugulmy* není konvenční, můžeme tedy mluvit o “novém soundu”. I mezi autory z řad studentů a čerstvých absolventů jsou lidé, kteří už mají za sebou literární debut či uvedení divadelní hry, ale nikdy nepsali pro rozhlas [srov. archiv autorky práce].

---

<sup>15</sup> Nyní je na internetových stránkách pořadu uvedeno “*Čajovna – jiná hudba, jiné slovo*”. Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/about/> [cit. 2008-12-10].

## 4. Tvůrci nové generace

V následujících podkapitolách představím autory a režiséry, kteří v letech 2007 a 2008 pracovali pro *HDNG*.

Základní informace o jednotlivých tvůrcích uvádím v přehledných tabulkách (viz přílohu č. 3: Tabulky s údaji o autorech, režisérech a tvůrcích improvizovaného projektu *Radio Ivo*). K těmto údajům (viz stručný komentář v podkapitolách 4.1 Autoři a 4.2. Režiséři) přihlížím při hledání odpovědi na otázku, kdo jsou tvůrci nové generace.

### 4.1 Autoři

Ve čtyřiaadvaceti *Čajovních* věnovaných v letech 2007 a 2008 *HDNG* byly vysílány práce od šestadvaceti autorů a autorek.<sup>16</sup>

V souladu s původní koncepcí cyklu jsou to většinou studenti nebo čerství absolventi JAMU, DAMU a dalších uměleckých, humanitních a mediálních vysokých škol.

JAMU je jediná škola, kde lze studovat obor zaměřený přímo na rozhlas (a televizi). Z oboru RTDS pochází v poměru k ostatním oborům a školám nejvíce autorů – osm: Richard Komárek, Lucie Macháčková, Jan Motal, Tereza Semotamová, Kateřina Malečová-Suková, Lenka Tillichová, Eva Vojtová, Magda Wdowczynová. (Je zajímavé, že většina z nich přispěla do cyklu dokumentem – Komárek, Macháčková, Motal, Malečová-Suková, Vojtová, Wdowczynová; poslední jmenovaná je také autorkou jedné z her uvedených v cyklu.)

Z JAMU se do cyklu zapojili i studenti a absolventi Divadelní dramaturgie (Vladimír Fekar, Petr Maška, Pavel Trtílek) a Dramatické výchovy (Gabriela Grmolcová).

Na DAMU se nevyučuje obor zaměřený na rozhlas, své texty uplatnili studenti a absolventi divadla – Dramaturgie a režie (Magdalena Frydrychová, Petr Kolečko, Katharina Schmitt) a Katedry autorské tvorby a pedagogiky (Monika Šonková).

---

<sup>16</sup> Jsou mezi nimi dvě autorské dvojice – Roman Štětina a Michal Pěchouček (*Rozsvička*), Petr Pýcha a Jaroslav Rudiš (*Léto v Laponsku*) – tyto autory počítám zvlášť. Tradičnímu pojetí autora jako tvůrce výchozího textu se vymyká improvizovaný projekt *Radio Ivo: Život nedoceníš aneb Měl byste dvacet minut?*, který byl v cyklu vysílán 27.7.2008. Autory inscenace jsou stejnou měrou všichni účinkující (Petr Marek, Johana Švarcová, Marian Moštík), bylo by ovšem matoucí je řadit mezi autory textů. Jako režisér inscenace byl uveden Petr Marek, počítám ho tedy mezi režiséry.

Dále je výčet škol a oborů pestrý: Ivana Myšková je absolventkou Literární akademie Josefa Škvoreckého, obor Tvůrčí psaní a mediální komunikace; Kateřina Rudčenkova vystudovala Konzervatoř Jaroslava Ježka, obor Tvorba písňového textu a scénáře; Radim Nejedlý studoval Žurnalistiku na FSV UK; Roman Štětina je student Ústavu umění a designu při ZČU v Plzni; Michal Pěchouček, se Štětinou spoluautor hry *Rozcvička*, je absolvent AVU.

Ostatní absolvovali humanitní obory na filozofických a pedagogických fakultách – Miroslav Bambušek, Michal Hvorecký, Petr Pýcha, Jaroslav Rudiš, Jáchym Topol.<sup>17</sup>

Věk autorů (počítán v době, kdy byl jejich projekt vyslán v cyklu) se pohybuje v rozmezí od dvaadvaceti do šestačtyřiceti roků. Nejmladší je Lucie Macháčková (nar. 12.12.1986), jen o několik měsíců starší je Roman Štětina (nar. 21.5.1986). Nejstarší je Jáchym Topol (nar. 1962).

Opakují se jména Richard Komárek (dva dokumenty), Magda Wdowyczynová (dokument a hra) a Miroslav Bambušek (dvě hry).

Cyklus je genderově poměrně vyrovnaný – dvanáct žen a čtrnáct mužů.

## 4.2 Režiséři

V prvních dvou letech pracovalo v cyklu sedmnáct režisérů a režisérek.<sup>18</sup> Až na několik výjimek se věnují převážně divadelní režii a cyklus jim umožnil vyzkoušet si práci s jiným médiem.

Jsou to převážně absolventi Činoherní režie na DAMU (Natálie Deáková, Kateřina Dušková, Jan Frič, Martin Kukučka, Petr Mančal, Julek Neumann, Lukáš Trpišovský, Thomas Zielinski) a JAMU (Hana Mikolášková, Jan Mikulášek).

Jen tři režiséři se rozhlasu věnovali soustavněji už před spoluprací s cyklem – Antonín Přidal, Petr Mančal (rozhlasový režisér) a Jakub Vitek (student RTDS na DIFA JAMU).

---

<sup>17</sup> V tomto stručném přehledu neuvádím stáže tvůrců na zahraničních univerzitách. Za důležité hledisko považuji jen jejich řádné studium v ČR. Pokud tvůrčí studovali na více VŠ, uvádím pouze tu, která souvisí s jejich uměleckou činností – tedy uměleckou či humanitní VŠ.

<sup>18</sup> Zvlášť počítám režijní tandem *SKUTR* (Martin Kukučka & Lukáš Trpišovský) – jednu hru režírovali společně (*Plyš* od Michala Hvoreckého), Lukáš Trpišovský pak sám nastudoval *Hřiště* Magdaleny Frydrychové. Zahrnuji sem také tvůrce, kteří nejsou původně režiséry ani režii nestudují, ale svůj text pro cyklus sami nastudovali (jsou tedy zahrnuti jak do kapitoly věnované autorům, tak režisérům).

Čtyři autoři se ujali režie svého textu – Radim Nejedlý, Katharina Schmitt, Monika Šonková a Roman Štětina (z nich jen Katharina Schmitt se režii – byť divadelní – věnuje profesionálně). Jako režisérka improvizovaného projektu *Radio Ivo* je uvedena Romana Bohunská, je to ale mystifikace – režisérem byl Petr Marek.

Věk režisérů (opět počítán v době jejich práce pro cyklus) se pohybuje v rozmezí od dvaadvaceti (Roman Štětina, nar. 1986) do dvaasedmdesáti roků (Antonín Přidal, nar. 1935).

Nejčastěji režírovala Hana Mikolášková (téměř polovinu brněnských inscenací – tři z osmi), dvakrát Lukáš Trpišovský (podruhé spolu s Martinem Kukučkou jako *SKUTR*) a Thomas Zielinski.

Na rozdíl od autorů, kteří jsou genderově vyrovnaní, u režisérů výrazně převažují muži – dvanáct režisérů a jen pět režisérek.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že většina autorů i režisérů jsou mladí studenti a absolventi uměleckých, humanitních a mediálních VŠ (do pětatřiceti let), přičemž z cyklu nejsou vyloučeni ani tvůrci starší, pokud vytvoří text nebo inscenaci, která může být označena jako “hra nové generace“. V dalších kapitolách se budu zabývat také tím, nakolik uvedené inscenace toto označení naplňují.

## 5. Hry nové generace

Ve zkoumaném období byly dvě třetiny cyklu vyhrazeny pro premiéry her nové generace – bylo jich odvysíláno sedmnáct (v listopadu 2007 byly uvedeny dvě kratší hříčky v jednom pořadu).

Tři *Čajovny* byly věnovány reprízám inscenací, jejichž premiéra se uskutečnila již dříve v *Klubu rozhlasové hry* (jedna repríza byla v cyklu vysílána v r. 2007 a dvě v r. 2008), a pět dokumentům (dvě v r. 2007 a tři v r. 2008).

Více než polovina ze všech uvedených her včetně repríz (jedenáct z dvaceti) nebyla původně určena pro rozhlas – devět textů vzniklo jako divadelní hry a většina z nich byla v divadle také realizována,<sup>19</sup> jeden text (*Pryč!* od Miroslava Bambuška) byl sice prezentován jako původní rozhlasová hra, ale vycházel z autorovy předcházející divadelní hry (*Porta apostolorum*) a jeden nebyl napsán pro žádné konkrétní médium (*Sestra* od Vladimíra Fekara).

V dalších analýzách se zaměřím především na sedmnáct premiérově odvysílaných her nové generace.

Pro cyklus je charakteristická dramaturgická pestrost – při prvním poslechu působí inscenace zcela odlišně. Při hledání generační výpovědi bylo nutné najít v textech a realizacích styčné body, paralely a rozdělit je do skupin podle podobnosti.

Na základě podrobnější analýzy lze většinu z nich zařadit do čtyř tematických skupin (postupují od skupiny, do níž patří nejvíc her, k méně početným):

1. **Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi** (viz podkapitolu 5.1) – sedm her nové generace a jedna repríza.
2. **Apokalyptické vize, společenské výpovědi** (viz podkapitolu 5.2) – tři hry nové generace a jedna repríza.
3. **Příběhy ze sportovišť aneb Mužské záležitosti** (viz podkapitolu 5.3) – tři hry nové generace.
4. **Hry o vyrovnávání se s dědictvím minulosti** (viz podkapitolu 5.4) – jedna hra nové generace a jedna repríza.

---

<sup>19</sup> Divadelní verze hry *Dědictví Erika Mollarda* od Magdy Wdowczynové se dosud nedočkala realizace. První verze *Tratoliště* od Petra Mašky byla určena pro divadlo, ale nebyla realizována; později autor hru upravil pro rozhlas.

Zbývající tři hry nové generace nebylo možné začlenit do žádné z výše uvedených skupin. I jedna od druhé se zcela liší, a proto jsem je shrnula do skupiny s názvem **Ostatní** (viz podkapitolu 5.5).

## **5.1 Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi**

*“Autobiografičnost, tak je to asi to – ale teď to myslím dobře – to nejsnazší, a tedy to elementární, to první. Protože my [...] nějakým způsobem máme sami sebe v krvi, a dokonce máme v krvi nejenom sami sebe, ale i své předky. A tudíž se nám to nejlépe dostává do gesta, když vyprávíme o sobě. A to je to první, to je vlastně ta podmínka, aby text ožil. Ve chvíli, kdy se nám to nedostane do gesta, kdy se nám to neozývá z těla a v těle a tělem, tak jsou to písmenka, a nikoho to nemůže nakazit, nikoho to nemůže opravdu strhnout a zaujmout. Proto se té autobiografičnosti nevyhýbáme, při autorských čteních jsou asi nejčastější texty, které začínají ‚Můj tatínek‘ nebo ‚Můj dědeček‘.”<sup>20</sup>*

Těmito slovy charakterizoval Přemysl Rut výraznou tendenci v tvorbě mladých tvůrců. Hry uvedené v cyklu jeho slova potvrzují: Téměř polovina (osm ze sedmnácti) se zabývá vztahy (mileneckými, rodinnými) a jsou do značné míry autobiografické.

### **5.1.1 Autobiografické texty, autobiografické inscenace – Niekur, Vítej mezi námi, Františka; Něha ve skříni**

Texty, které jsou otevřeně autobiografické, napsaly ženy: Kateřina Rudčenková (*Niekur*), Tereza Semotamová (*Vítej mezi námi*) a Monika Šonková (*Františka*).

V následujícím rozboru k nim připojuji ještě *Něhu ve skříni* od Lenky Tillichové, ve které – ač se autorka nehlásí k autobiografické inspiraci – lze nalézt paralelu s *Františkou*.

Dosud největšího úspěchu z této skupiny textů dosáhla původně divadelní hra *Niekur* (premiéra v cyklu 24.6.2007 v režii Kateřiny Duškové), za niž autorka získala druhé místo v soutěži o Cenu Alfreda Radoka 2006 (první cena nebyla udělena). Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2008. Divadelní verzi *Niekuru* nastudovala v Divadle Ungelt režisérka Hana Burešová (premiéra 7. a 8.11.2008).

---

<sup>20</sup> Citováno z besedy po premiéře inscenace *Františka* vysílané 28.9.2008 na ČRo3-Vltava.

Kateřina Rudčenková (nar. 1976), absolventka Konzervatoře Jaroslava Jeřka, je i ve své dřívější tvorbě proslulá autobiografickým způsobem psaní, je to její autorská značka. V rozhovoru se vyjádřila takto:

“*Asi chci být co nejuvěřitelnější, takže proto píšu autobiograficky. Snažím se zaznamenat vlastní zkušenost, zpracovat ji tak, aby nebyla nudná a rozvleklá. Fabulování je zakrývání. Když čtu sama nějakou knihu, tak mě taky zajímá sdělení dotyčného člověka, jeho zkušenost, a ne to, co si vymyslí o nějakých postavách. Proto dělám totéž, když píšu*” [Hein, 2008].

Rudčenková patří ke známějším mladým autorkám, především díky své básnické tvorbě – za německý překlad sbírky *Není nutné, abyste mě navštěvoval* (*Nicht nötig, mich zu besuchen*, 2002) obdržela v Rakousku Cenu Huberta Burdy. Získala několik zahraničních stipendií pro umělce.

Zážitky z tvůrčího pobytu na německém zámku Wiepersdorf se staly základem hry *Niekur*.

Ona, osmadvacetiletá svobodná česká spisovatelka Agnes, a On, o šestnáct let starší ženatý litevský básník Kornelijus, spolu prožijí román během tříměsíčního tvůrčího pobytu na východoněmeckém zámku v roce 2004. Agnes v rámci pobytu píše mikrohru o sestřích-siamských dvojčatech srostlých hlavami: Jedna, označená jménem litevského básníka Kornelijus, je pokrytecká pámbíčkářka a plánuje, že vstoupí do kláštera, druhá se jmenuje Agnes, flirtuje s muži a chce si užívat života. Sestry se neustále přou a chystají se na operaci, kdy budou odděleny. Agnes na poslední chvíli váhá – sestry dostaly nabídku na vystupování v cirkuse, pokud zůstanou srostlé. Operaci se ale nakonec podrobí, Kornelijus spěchá do nebe a na Agnes čeká peklo.

Scény z mikrohry se střídají s dialogy milenců. V rozhovoru pro *Rozrazil online* autorka vysvětlila, že “hra ve hře”

“*má symbolicky vystihovat to, co se děje s těmi dvěma milenci – jsou neúměrně citově srostlí a musí se bolestně rozdělit.*”<sup>21</sup>

*Niekur* znamená litevsky “nikde”. Rudčenková uvedla, že zvolila tento název, protože postavy se scházejí v zemi, která není ani jednoho z nich, na omezenou dobu, po jejímž uplynutí se bude zdát, jako by se to nikdy nestalo.

Hra má podtitul *Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)*. Autorka se na besedě po inscenaci divila, že by označení “dramatická báseň” někdo mohl brát vážně. *Niekur* je dialogický útvar, ale Rudčenková nezapře básnířku a lyrický, reflexivní text má básnické kvality. Báseň s názvem *Niekur* je součástí textu.

Dialogy Kornelija a Agnes se vyznačují vysokou mírou stylizace, milenci spolu mluví ve třetí osobě. Scény siamských sester jsou napsány hovorovým jazykem,

---

<sup>21</sup> Citováno z rozhovoru s autorkou na <http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/sch2007-04.html> [cit. 2009-01-26].

postavy se oslovují v běžné druhé osobě – pámbíčkářka Kornelijus mluví upjatě spisovně, Agnes uvolněně.

Rudčenkova v rozhovorech i přímo v textu přiznává inspiraci moderní evropskou, především německou dramatikou. Forma dialogů Kornelija a Agnes je ovlivněna inscenací hry Ernsta Jandla *Z cizoty* (režie Jan Nebeský, premiéra v Divadle Na zábradlí 16.10.2004). V úvodní poznámce *Niekuru* autorka sděluje, že hru napsala ve Vídni na počest Ernsta Jandla; v textu hry je na básníka přímo odkaz (v rozhlasové inscenaci se tato replika neobjevuje):

“AGNES: [...] *Ti poučenější z vás si možná říkají, bože dobrý, ušetři mě tohoto dosti mělkého plagiátu Jandlovy hry Z cizoty, tak těm chci říct, že jsem změnila hrdinu na hlavní hrdinku záměrně – to, co mě poněkud dráždí na většině uváděných děl, je, že ty příběhy ryze mužských hrdinů a ryze mužské problémy se tak bezostyšně vydávají za obecně lidské. Kdežto když něco napíše žena, dostane se tomu nálepky ženské a odsune se to do postranních regálů*” [Rudčenkova, 2006: 25].

Další dramatik, který je známý tvorbou ve třetí osobě, je Thomas Bernhard, jehož citát o tom, že mladým umělcům by se nemělo pomáhat, je součástí hry jako výraz autorčiny sebeironie a nadhledu [srov. Rudčenkova, 2006: 6]. Text (ne inscenace) je uvozen několika citáty, které hru lehce ironizují a opět odkazují k německé dramatice – jako první je citován Günter Eich, který se zamýšlí nad tím, zda člověk oslovuje sám sebe v první, druhé nebo třetí osobě [srov. Rudčenkova, 2006: 2].

Forma tedy není nová, dokonce ani v české literatuře – Karel Poláček už v roce 1940 nechal bratry-inženýry Tomáše a Sptyihněva z *Hostince U kamenného stolu*, aby se spolu bavili stejně jako Kornelijus a Agnes. U něj to byl pouze komický prvek a součást charakteristiky bratrů, kteří se v dětství pohádali o kuličku-skleněnku a rozhodli se, že už spolu nikdy nepromluví. V *Niekuru* se jedná o umělecký prostředek, který, jak se autorka vyjádřila na besedě, umožňuje hercům, aby si stále udrželi nadhled, odstup od postavy. Je to také jeden ze zcizovacích efektů, jimiž je hra ozvláštněna – i v tom je patrný vliv německé dramatiky.

Postavy skutečně někdy jakoby vystoupí ze svých rolí a mluví za autorku, která vede při – s kým vlastně? Ve vzpomínkách s básníkem, jenž se stal předobrazem Kornelija? Nebo sama se sebou? Například:

“AGNES: *Jak už si jistě ráčil povšimnout, hrají spolu ve hře, kde on se jmenuje Kornelijus, což není jeho skutečné jméno, s tím mu vyšla vstříc, ale mluví litevsky, takže v tomto ohledu mu zřejmě nevyhověla*” [RUDČENKOVÁ, 2006: 23].

“AGNES: *Ptá se sama sebe, zda vůbec zůstane v té hře něco nevysloveného*” [RUDČENKOVÁ, 2006: 31].

Tento přístup tedy umožňuje odstup nejen hercům, ale i autorce. Ta některými replikami předem vyvrací možné výhrady kritiků:

“*KORNELIJUS: Ona si vážně myslí, že když hru napíše ve třetí osobě, že nikdo neprokoukne, že v první osobě by byla banální?*” [RUDČENKOVÁ, 2006: 24.]

Dramaturga Štěpána Otčenáška a režisérku Hana Burešovou, tvůrce divadelní inscenace *Niekuru* v Divadle Ungelt, hra zaujala mimo jiné erotickými scénami, které podle nich mohly někoho svou otevřeností až šokovat [srov. Hein, 2008].

Je pravda, že erotické scény jsou nejen v české divadelní, ale především rozhlasové tvorbě nezvyklé, jak upozornil také např. recenzent Jiří Adámek v článku *Naděje na jiný rozhlas*, který vyšel v týdeníku *A2* v roce 2007 [srov. Adámek, 2007]. Režisérce Kateřině Duškové, pro niž *Niekur* představoval první zkušenost s rozhlasovou inscenací, a hercům Josefu Achabu Heidlerovi (z Činoherního studia v Ústí nad Labem) a Janě Strykové (členka Divadla Rokoko) se podařilo zachovat intimitu i tajemnou atmosféru textu, podporovanou šeptáním litevské básně, a dokázali se vyvarovat toho, aby scény vyzněly křečovitě či nechtěně komicky.

Kateřina Dušková zvýraznila stylizovanost hry doplněním dalších zcizovacích efektů (na začátku řekne mužský hlas – “*tak jdeme na to*” a otevře dveře do jídelny, v níž se odehrává první scéna hry) a zvukovým plánem, který je nerealistický, symbolický (k takovému pojetí text vybízí – např. básnický dialog o podmořském světě, který vedou Kornelijus a Agnes na procházce v lese). I projev herců je velmi stylizovaný, což odpovídá nepřirozené formě dialogů.

V inscenaci se střídá vnitřní hlas postav s jejich dialogy. Vnitřní hlas není vždy jasně odlišený, což (spolu se zvukovým plánem – viz výše) přispívá k dojmu, že celá situace není zcela reálná.

S dialogy Agnes a Kornelija kontrastují scény z mikrohry o siamských dvojčatech, především uvolněnější herecký projev, který odpovídá jazykovému pojetí (viz výše). Režisérka nedodržela autorčin původní záměr, aby sestry představovali stejní herci jako milence – sestru Agnes sice hraje Jana Stryková (ta předvedla úplně jinou polohu než jako spisovatelka Agnes), ale do role sestry jménem Kornelijus obsadila Dušková Natašu Gáčovou. Tím nechala posluchačům větší prostor pro interpretace.

Předností režie je, že inscenace nepůsobí dojmem divadelní hry před mikrofonem, naopak se zdá, že výrazné zkrácení původního divadelního textu (téměř o polovinu – i tak patří pětáctýřicetiminutová inscenace k těm delším v cyklu) a důraz na jazyk a dialogy celkovému vyznění prospěly.

Vysoká míra stylizace a snaha formálními prostředky ozvláštnit zážitek, který by jinak mohl působit banálně, je jednou z možností, jak zpracovat autobiografii.

Úplně jiným způsobem pojala autobiografickou zkušenost Tereza Semotamová v původní rozhlasové hře *Vítej mezi námi*, která byla v režii Jakuba Vítka uvedena 30.9.2007.

Tereza Semotamová (nar. 1983) je absolventka RTDS na DIFA JAMU. K rozhlasu má blízko – píše rozhlasové hry (často jsou realizovány v *ČRo Olomouc* v režii jejího spolužáka z oboru Jakuba Vítka), pro *ČRo3-Vltava* vytvořila pásmo o životě a díle Güntera Eicha (*Fenomén Günter Eich*, režie: Eva Řehořová, *ČRo Brno* 2007).

Z textu i inscenace je zřejmé, že autorka i režisér mají s rozhlasem zkušenosti – neusilují o formální novátorství, ale pracují se specifickými rozhlasovými prostředky přirozeně a hravě.

Hlavní hrdinka se rozhodne, že bude měsíc “na zkoušku” bydlet se svým přítelem. Učí se soužití s partnerem a vyrovnává se se svou novou rolí, která obnáší vaření, dělbu práce v péči o domácnost a další běžné úkony. Největší kolize ve vztahu nastane ve chvíli, kdy se přítel hrdinky zeptá, zda by jí nevadilo, kdyby šel se svou kamarádkou Simonou do kina. Další tlaky na hrdinku představují obavy o zdravotní stav jejího tatínka, který prodělal mrtvici, a zvláštní pocit z toho, že její sestra již brzy porodí dítě a ona se stane tetou. Partneři se nakonec nerozejdou, tatínek se uzdraví a dítě se v pořádku narodí.

Při rozboru hry *Vítej mezi námi* se nabízejí četné paralely s *Niekurem*. Výchozí situace jsou podobné: on a ona, spolu na omezenou dobu. Hra by – stejně jako *Niekur* – mohla být označena jako banální, neboť neřeší nic hlubšího než krize a usmiřování mladé dvojice. Na rozdíl od Rudčenkové autorka popsala své problémy a pocity odlehčeně, s humorem.

Semotamová používá oblíbený rozhlasový prvek – hlavní hrdinka (A) diskutuje nejen se svým partnerem (C), ale i se svým druhým já (B), a zároveň o svých názorech a pochybnostech píše dopis dosud nenarozenému dítěti své sestry, aby se jednou včas dovědělo, co ho na světě čeká (jedná se vlastně o vnitřní monolog hrdinky).

Ve hře se prolínají dvě časové roviny – dopis dítěti píše hrdinka den předtím, než je plánovaný termín porodu, zatímco scény z “bydlení na zkoušku” se odehrávají v průběhu měsíce (postavy reflektují plynutí času – mluví o tom, že do konce zkušební doby zbývají tři týdny [srov. Semotamová, 2007: 9], nepřímou se o časových posuvech dovídá čtenář/posluchač také z toho, jak se uzdravuje hrdinčin tatínek). Mezi koncem zkušební lhůty a dnem, v němž hrdinka píše dopis dítěti, je prodleva: Okamžiky, kdy se hrdinka odstěhovala k příteli a kdy jí její sestra sdělila, že je těhotná, nebyly příliš

časově vzdálené – a teď už se dítě má narodit. Právě odstup umožňuje hrdince nadhled, který je pro text i inscenaci charakteristický.

Autorka si pohrává s tzv. “pokleslými” žánry – zábavná talkshow, reklama – i se stereotypy, které tyto pořady vytvářejí (role muže a ženy, ideální vzhled apod.). Mezi dialogy, resp. triology A, B a C jsou vloženy scény z talkshow “*Dědek vám to poví*”, což lze chápat jako způsob, jak hrdinka ventiluje napětí – představuje si situace, v nichž zesměšňuje svého přítele – ale i sebe, neboť autorka/hrdinka nemá potřebu brát se přehnaně vážně. Přiznává, že její největší problémy jsou, že neumí uvařit koprovku, nemá “*zadeček jako špulku*” a její přítel chce jít s kamarádkou do kina.

Pozoruhodná je autorčina práce, resp. hra s jazykem. Dialogy jsou většinou přirozené a hovorové, ale Semotamová do nich občas zakomponuje slovní hříčky, které prozrazují, že se o jazyk zajímá, především o jeho zvukovou stránku, zkoumá jeho možnosti, rozbíjí fráze, hledá nezvyklá slova – tím se v textu skutečně zabývá hrdinčin přítel, který uvádí slova “*vraník*”, “*kvásek*”, “*Doudleby*”, “*štoudev*”, “*dlask*”, “*vocilka*”, “*oliheň*”, “*koniklec*” [srov. Semotamová, 2007: 17-18].

Také ve *Vítej mezi námi* je jedním z motivů erotika, ale autorka k ní přistupuje s humorem sobě vlastním. On hrdinku oslovuje “*moje hezoučká houstičko*” a ona mu vaří lektvar-afrodiziakum, aby mohla “*dovádět jak hyena v říji*” [srov. Semotamová, 2007: 11-12].

Na rozdíl od *Niekuru*, kde svět mimo zámeček jako by neexistoval, se do *Vítej mezi námi* promítá vnější realita a s ní vážnější podtón, který hlavní hrdince připomíná, že existují i jiné – a důležitější – starosti, než jestli spálí jíšku. V dopisech dítěti, které někdy připomínají spíše deníkové zápisky, hrdinka vypráví, jak jejího tatínka v supermarketu náhle ranila mrtvice a nikdo mu nepomohl, jak táta teď leží v nemocnici a ona má o něj strach.

A: [...] “*Mně vyhoří mozek! Tati, jak ti asi je? My tady řešíme, jestli uvařím koprovku nebo ne a ty zatím ležíš ve špitále...*” [Semotamová, 2007: 8].

V anotaci se uvádí:

“*A mezi vším prosvítá otázka, zda právě tyto tahanice o zdánlivě banality a drobnosti nejsou důležitými malými bitvami, na kterých závisí výsledek velké války, kterou musíme bojovat celý život.*”<sup>22</sup>

Autorka banalitu několikrát reflektuje v textu, například když říká ústy své hlavní hrdinky a jejího “druhého já”:

---

<sup>22</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/380247> [cit. 2008-12-10].

“B: [...] *Já jíšku skoro vždycky připálím.*

A: *Obě ji připalujeme.* (od této chvíle se šeptá) *Vám se to nejspíš zdá banální, ale je to moje noční můra*” [Semotamová, 2007: 7].

Jakub Víték (informace o něm a jeho tvorbě viz podkapitolu 2.2.1 *ČRo Olomouc*, s. 18-19) podpořil lehkost a ironii textu hudební složkou a minimalistickými zvukovými efekty (např. nervy drásající pištění konvice s vařící vodou v situacích, kdy je napjatá atmosféra, rytmické cinkání příborů, které připomíná válečné bubny apod.). Některé scény pojal vysloveně komediálně – např. pasáže z talkshow “*Dědek vám to poví*”, jindy dialog inscenoval jako bojový pokřik (všestranná dohoda mezi “válčícími stranami” ohledně komunikace, jídla apod.). V monolozích hrdinky k dítěti dochází ke zklidnění, několikrát jsou uvozeny náladovým klavírem, který koresponduje se ztišením a zvážněním hrdinky, když mluví o svém otci.

Je zřejmé, že režisér nejen dobře zná autorku a její texty a rozumí jejímu stylu humoru, ale také s herci, kteří v inscenaci vystupují, je pojí předchozí spolupráce i osobní kontakty.

Vynikající výkon předvedl neherec Lubomír Sůva, který hrál hrdinčina partnera, a svým projevem zcela odpovídal označení, které mu jednou dá hrdinka – “*řízek*”. Petra Bučková (A) i Marie Vančurová (B) působí přirozeně a zdá se, že jim byl text svým laděním blízký.

Optimistický, smířlivý závěr, kdy se tatínek uzdraví a partneři zažehnají krizi, je zdařilá ironická tečka a režisér ji ještě zvýraznil veselou hudbou. “Happy end” je jenom začátek mnohem těžší a delší bitvy “na celý život”.

*Niekur* a *Vítej mezi námi* zpracovávají podobné téma, ale tak odlišně, že posluchač, který bude osloven jednou inscenací, patrně zcela zavrhne druhou.

Hra *Vítej mezi námi* by někomu mohla připadat konvenční a přízemní – jiný typ posluchačů by zase *Niekur* mohl odsoudit jako neživotnou konstrukci založenou na citátech a nepůvodní formě. Semotamová píše o obyčejných, všedních problémech, které každý zná – postavy Rudčenkové jsou výlučné (umělci) a také činnost, jíž se věnují mimo své schůzky, je nevšední (tvorba). Forma *Vítej mezi námi* působí zcela přirozeně, odpovídá tématu, zatímco *Niekur* je založen na rozporu mezi formou a obsahem. Také přístup k realizaci byl rozdílný. Zatímco Kateřina Dušková pracovala se zcizovacími efekty a stylizací, které kladou na posluchače značné nároky, Jakub Víték vytvořil pestrou a zábavnou inscenaci.

Oba přístupy patří k tvorbě nové generace – oba jsou osobité, autorské. Rudčenková i Semotamová se snažily o upřímnou výpověď, pro niž každá zvolila jinou formu.

Jedním z motivů, který se ve *Vítej mezi námi* několikrát opakuje, je “koloběh života”. Ve hře jsou oba póly – na jedné straně tatínek, který se ocitl na prahu smrti, na straně druhé dítě, které se má každým dnem narodit – a poslední věta zní:

“Milé dítě, vítej mezi námi. Prožijeme spolu spoustu dobrodružství. Tvoje teta”  
[Semotamová, 2007: 21].

Koloběh života je námětem třetí autobiografické inscenace – *Františky* od Moniky Šonkové (nar. 1969).

Inscenace vznikla jako ročníkový projekt na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU a premiéra v cyklu se uskutečnila 28.9.2008 v režii autorky. Pro Moniku Šonkovou, která se před nástupem na DAMU věnovala spíše hudbě a výtvarnému umění (pracuje jako vedoucí maskérů v Národním divadle) a až jako studentka Katedry autorské tvorby a pedagogiky začala více psát, byla *Františka* rozhlasovým debutem. Šonková příběh původně zpracovala prozaicky a zamýšlela ho pro autorskou prezentaci na scéně, ale po několika čteních se rozhodla ho upravit pro rozhlas, tedy také částečně drammatizovat.

Františka se jmenovala autorčina babička.

Když bylo Františce šestnáct let, sbalila věci sobě a Františkovi, nejmladšímu ze svých tří bratrů, a odjela z rodné vesnice do Prahy, kde pracovala v kavárně. Muži se o ni vždy ucházeli, jeden se kvůli ní chtěl dokonce zastřelit. Provdala se za Žida Josefa Burgera a vrátili se spolu na venkov. Josefa udali sousedé a on v roce 1942 zemřel v Osvětimi. Měli spolu dvě dcery. Františka se poté nastěhovala k panu továrníkovi. Když se ale po válce z koncentračního tábora vrátila jeho manželka, Františka s dětmi rychle odešla, a ačkoli jí muži i nadále dávali najevo svou přízeň, zůstala sama. Josef Burger byl prohlášen národním hrdinou. Ve dvaasedmdesáti letech Františka nikomu neřekla, že má rakovinu, a až do smrti řídila celou rodinu.

Rámeček tvoří cesta autorky k hrobu babičky, na němž je již napsáno i její – autorčino jméno, zatím bez data. Skutečná cesta na hřbitov se prolíná se symbolickou životní cestou Františky. Autorka podrobně popisuje Františčinu mládí v pražské kavárně a poté válečné zkušenosti, dobou komunismu se příliš nezabývá – *Františka* není inscenace o vyrovnávání se s dědictvím minulosti, v centru autorčiny pozornosti jsou Františčiný intimní pocity, její osobnost a vztahy na pozadí vybraných historických událostí.

Základem textu i inscenace je autorčino monologické vyprávění o její babičce, jen některé situace jsou dialogizované. Přemysl Rut proto označil *Františku* jako “*mezní tvar*” – “*rozhlasové vyprávění se zárodkem rozhlasové hry.*”<sup>23</sup>

Jak řekl Jan Vedral, který vedl besedu po inscenaci, “zárodek“ silné dramatické situace obsahuje zejména scéna, kdy se po válce k panu továrníkovi vrací jeho zubožená a vyhublá žena, kterou všichni dávno považovali za mrtvou. Zvoní u domovních dveří, Františka a továrník jdou společně otevřít. V inscenaci vše vypráví autorka, přímo do situace se dostáváme jen několika Františčinými replikami (Františku hraje Hana Igonda Ševčíková, známá z Národního divadla, filmových a televizních rolí). Podle Přemysla Ruta je tím celá scéna mnohem působivější, než kdyby byla napsána jako klasická dramatická situace – ta by mohla vyznít konvenčně.

*Františka* v posluchačích nevyvolává dojem, že poslouchají autorské čtení povídky, nýbrž svébytný rozhlasový tvar, a to nejen proto, že některé situace jsou dialogizované, ale především proto, že text není napsán jako literární stylizace, ale jako přirozený proud řeči. Autorka ho ozvláštnila několika dobovými výrazy (např. “*bubikopf*”, “*štanopéde*” ad.). V úvodním pasáži, v níž popisuje cestu k babiččině hrobu a oddává se svým úvahám a pocitům, si asociativně hraje se slovy, opakuje slova začínající stejným písmenem. První věta autorčina monologu (po úvodní změti hlasů – viz dále) zní:

“*Já jsem se nikdy nikde necítila doma. Už jako dítě, když jsem byla doma, jsem se jako doma necítila. Cit. Cítit. Pocit. Pocítit. Citlivost. Citovost. Cihla. Citoslovce. Cyklon. Cyankáli.*”<sup>24</sup>

A podobné řady slov se v textu objevují ještě několikrát.

Monika Šonková se – podobně jako Rudčenkova a Semotamová – vyrovnává s banalitou, když konfrontuje babiččin osud se svým životem a svými problémy. Ty se objevují především v úvodní a závěrečné změti hlasů, v nichž se prolínají např. výčitky typu “*Nic pro tebe neznamenam*” s úvahami, které koloběh lidského života začleňují do širšího, obecnějšího rámce – “*od pravěku se člověk nedostal dál, než je teď*” atd.

Zároveň se zde objevuje téma identity (vypravěčka hledá sebe sama v konfrontaci s osudem své babičky), která je jedním z hlavních motivů většiny her z rodinného prostředí (viz dále).

Šonková o sobě v textu prozrazuje zdánlivě méně než autorky her *Niekur* a *Vítej mezi námi* (do příběhu babičky projektuje sebe a své pocity, v besedě po inscenaci ale

<sup>23</sup> Srov. besedu po premiéře inscenace *Františka* vysílanou 28.9.2008 na ČRo3-Vltava.

<sup>24</sup> Citováno z premiéry inscenace *Františka* vysílané 28.9.2008 na ČRo3-Vltava.

neuvědla, které motivy či situace vycházejí přímo z jejích zkušeností), zato její inscenace je nejosobnější: Herci ani režisérka *Niekuru* neměli k jeho autorce Kateřině Rudčenkové žádné osobní vazby, hru *Vítej mezi námi* inscenovali přátelé Terezy Semotamové – nejen text, ale také inscenace je proto blízká autorčině osobnosti. *Františka* jde v tomto ještě dále – jedná se o autorskou inscenaci Moniky Šonkové, která v ní má také ústřední roli vypravěčky a do jediné mužské role obsadila svého pedagoga a vedoucího projektu Přemysla Ruta (nar. 1954).<sup>25</sup> Ve srovnání s jejich civilním “nehereckým” projevem působí Hana Igonda Ševčíková, jediná profesionální herečka v inscenaci, trochu uměle a afektovaně. Lze to však odůvodnit tím, že i *Františka* a celá její doba je jakoby “z jiného světa”, který nám dnes už může připadat zvláštní a nepřírozený.

V souvislosti s *Františkou* je třeba zmínit *Něhu ve skříni* od Lenky Tillichové, která byla uvedena jako v pořadí druhá hra cyklu 25.3.2007.

Lenka Tillichová (nar. 1980) vystudovala RTDS na DIFA JAMU. Během studia přispívala do rozhlasu, např. do *Zelného rynku* na ČRo Brno, v současnosti má vlastní měsíční pořad *Babiččina krabička* na ČRo Olomouc. *Něha ve skříni* s podtitulem *Původní rozhlasová hra o jednom ženském životě* je její absolventská práce.

Autorka hru neoznačila jako autobiografickou a je zřejmé, že se svými zkušenostmi mohla inspirovat jen částečně – základem hry je rozhovor čtyř já jedné ženy v různých životních etapách, resp. v různém stáří: v šestnácti, dvaatřiceti, pětáctičetech a šedesáti letech. Jedná se o intimní výpověď, a proto považuji za vhodné ji uvést v souvislosti s autobiografickými texty.

Žena ve čtyřech podobách – ve čtyřech fázích života se probírá svými vzpomínkami a touhami na místě, které pro ni mělo vždy klíčový význam – ve skříni. Šestnáctiletá Jana myslí na stejně starého Káju, kterému zatím nedovolila, aby ji políbil (do skříně si schovala chrpy, které jí dával do vlasů), spřádá své sny a hraje si na Kleopatru. Dvaatřicetiletá učitelka vzpomíná na Petra, svou životní lásku ze studií (když ji opouštěl, zamkla ho na noc do skříně), a je těhotná s fotbalistou Zbyňkem (tomu skříň při stěhování spadla na nohy). Pětáctičetiletá Jana touží po lásce a sexu, je zahořklá, rozvedená (Zbyňek, když ji opouštěl, rozbil skříň) a s její třináctiletou dcerou Lucinkou “tříská” puberta. Šedesátiletá vyrovnaná paní se vrátila do rodné vsi, znovu se setkala s Kájou, který je truhlář a pomohl jí renovovat skříň, těší se na vnoučata a očekává smrt. Nakonec si ženy spolu zatančí a šedesátiletá Jana umírá. Skříň se zavírá.

Podobně jako ve *Františce*, jsou i zde problémy a pocity mladé dívky konfrontovány se zkušenostmi stárnoucí ženy. U Tillichové se ovšem jedná o ryze

---

<sup>25</sup> Podobně pracovali také Roman Štětina a Michal Pěchouček při tvorbě inscenace *Rozcvička* (viz dále kapitulu 5.5 Ostatní, s. 83-85).

rozhlasovou situaci, kdy se hlavní hrdinka setkává sama se sebou ve čtyřech podobách. Jedná se o oblíbený rozhlasový prvek, který plně využívá specifika zvukového média – je na něm založena také např. klasická rozhlasová hra 60. let *Bylo to na váš účet* od Ludvíka Aškenazyho, v níž pan Pokštefl telefonuje s Jarínkem, svým sedmnáctiletým “já”.

Setkání čtyř tváří ženy probíhá v metaforické rovině mimo čas a prostor, v nitru či v srdci, v reálné rovině v Janině skříni, snad v okamžiku bilancování před smrtí, která u ní nastává ve věku šedesáti let. Čtenář/posluchač může postrádat impuls, který způsobí, že se Jana náhle setkává se svými alter egy, poslední repliku pětáctyřicetileté Jany však je možné interpretovat právě jako setkání se sebou sama v posledních okamžicích života: “*Potom se sejdem v téhle skříni. Všechny*” [Tillichová, 2006: 20].

Skříň, nazývaná v replikách také “skříňka mého srdce”, je metafora jednoho života, v němž se jako oblečení a dárky ukládají vzpomínky, radosti i bolesti.

Reálná skříň je pro hrdinku Janu klíčovým místem každé životní etapy: Má s ní spojeny vzpomínky na všechny muže, kteří pro ni byli důležití; oblečení, kterým se všechny čtyři Jany probírají, působí jako nenásilný charakterizační prvek ženy v různém věku. Jana komentuje a hodnotí oblečení svých starších či mladších já. Je zvláštní, že často nemluví o “šatech”, ale téměř vždy o “kostýmu“. Může jít o kostýmek, který nosí učitelka, ale spíše se jedná o další metaforu – Jany na sebe berou různé role a masky (matka, manželka, vyrovnaná žena), k nimž patří i kostýmy. Také na konci šedesátiletá Jana ženy nabádá, aby si na večírek oblékly “kostýmy” z její skříně, do níž se toho za všechny roky nashromáždilo nejvíce – šestnáctiletá Jana dostane kostým pro Kleopatru, dvaatřicetiletá šaty pro ošetřovatelku lazaretu, pětáctyřicetiletá svatební šaty a šedesátiletá zůstane v černém [srov. Tillichová, 2007: 17-18].

Pro každou ženu představuje skříň něco jiného – šestnáctiletá Jana si v ní hraje, je to její útočiště, které se proměňuje v lazaret či egyptský harém podle její momentální nálady, šedesátiletá v ní vidí rakev apod.

Jazyková charakteristika postav odpovídá jejich věku – naivní, zásadová šestnáctiletá Jana spřádá své sny o budoucnosti básnickým, lyrizovaným jazykem. Postupně míra jazykové stylizace ustupuje, jak Janě ubývá iluzí, životního nadšení a úcty k lidem a věcem.

Autorka se soustředí především na ženskou potřebu něhy, tedy blízkosti muže, a nevěnuje se tolik dalším aspektům života (výchova dcery, zaměstnání apod.). Tím je hra ucelená, má linii, která jednotlivé fáze života spojuje [srov. Fiedlerová, 2007].

Lenka Tillichová na inscenaci úzce spolupracovala se svým pedagogem a vedoucím absolventského projektu Antonínem Přidalem, který text nastudoval v *ČRo Olomouc*. Antonín Přidal je zkušeným rozhlasový tvůrce, jeho inscenace *Něhy ve skříni* je však v cyklu opodstatněná, stejně jako spolupráce Moniky Šonkové s jejím pedagogem Přemyslem Rutem na inscenaci *Františky*, přestože Rut také nemůže být považován za rozhlasového debutanta.

Antonín Přidal podpořil vícevýznamovost textu symbolickým zvukovým plánem. Vrzání dveří skříně, cvakání ramínek při hledání šatů – tyto zvuky režisér v souladu s textem povýšil na metaforu. Minimalistickou scénickou hudbu Richarda Mlynáře tvoří jen několik tónů, které podporují tajemnou a intimní atmosféru inscenace – pocit, že nám někdo dává nahlédnout do neskrytějších zákoutí své duše. Nejvýraznější “hudební” motiv se objevuje v závěru textu – autorka ho ve scénické poznámce nazývá “*symfonie dechů*” [Tillichová, 2007: 18]. Každá z žen v ní slyší dech muže, který je pro ni v tu chvíli nejpodstatnější – to nejosobnější z něj, rytmus jeho dechu, určuje její život. Tímto motivem inscenace vrcholí.

Herečky většinou Moravského divadla Olomouc (Jana Nováková, Olga Kaštická, Vlasta Hartlová, Ivana Koktová) byly vedeny k civilnímu, uměřenému projevu, který nechal vyniknout významům textu.

Text i inscenace jsou ve srovnání s ostatními hrami nové generace spíše klasické, proto považují za dramaturgicky zdařilý krok, že byla *Něha ve skříni* do cyklu zařazena po provokativním *Soumraku bodů* od Petra Kolečka (viz dále podkapitolu 5.3 Příběhy ze sportovišť aneb Mužské záležitosti, s. 69-73). Od ostatních her nové generace se liší především tím, že je do detailů propracovaná, decentní a nesnaží se být povrchně efektní. *Něha ve skříni* tak může být působivější než jiné, prvoplánově výraznější inscenace.

### **5.1.2 Rodina, mateřství, identita – Hřiště, Sestra; Léto v Laponsku; Odpoledne s liliputem**

Téma, které spojuje ostatní hry, jež by bylo možné označit jako osobní výpovědi, je rodina a rodinné vztahy, s nimiž souvisí otázka identity, resp. vymezení dětí vůči rodičům a zaběhnutému pořádku.

Z těchto her byla dosud nejúspěšnější inscenace hry *Hřiště* od Magdaleny Frydrychové, která byla v cyklu uvedena 29.4.2007 v režii Lukáše Trpišovského.

Autorka za text získala Cenu Evalda Schorma a rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2008.

Magdalena Frydrychová (nar. 1982) je absolventkou Činoherní dramaturgie na DAMU, dramaturgyní Klicperova divadla v Hradci Králové a úspěšnou autorkou divadelních her, *Hřiště* však psala přímo pro rozhlas. (Až následně byla hra uvedena v divadle – např. v Divadle Tramtarie v Olomouci.) Nebyla to její první spolupráce s rozhlasem – 17.4.2006 uvedl ČRo3-Vltava její hru *Panenka z porcelánu* (režie: Dimitrij Dudík), která pro rozhlas původně nebyla určena, ale – jak zmínila autorka v rozhovoru – dramaturg Hynek Pekárek po přečtení prohlásil, že to je typická rozhlasová hra [srov. Kamberský, 2008]. Další její původně divadelní hra *Na věky*, kterou napsala pro Divadlo LETÍ (2005), byla v roce 2008 adaptována pro rozhlas a uvedena v režii Aleše Vrzáka (premiéra 4.3.2008 na ČRo3-Vltava).

Rozhlasoví dramaturgové se shodují, že texty Frydrychové jsou vhodné pro rozhlas především díky nevšední obraznosti a zvláštnímu básnickému jazyku (viz poznámku K. Rathouské v kapitole 3.3 Kritéria výběru her a dokumentů pro cyklus, s. 25).

Výchozí situace *Hřiště* je zvláště poetická:

Čtyřicetiletý Josef už sedmnáct roků denně seká trávu na fotbalovém hřišti, které má on a jeho rodina pod okny místo zahrady, a každé odpoledne tam pak pořádá amatérský fotbalový zápas, v němž jeho mužstvo vždy utrpí zdrcující porážku. Jeho žena Marie by raději místo hřiště měla zahrádku, ale mlčí. A čtrnáctiletý syn Franta, z něhož by otec chtěl mít fotbalistu, se obléká do ženských šatů a nechce mít s koníčkem svého otce nic společného. Josefův kamarád a spoluhráč je šedesátiletý Bedřich, který se bojí, že ho opustí jeho žena Beáta, jež se zase přátelí s Marií. Na konci se všechny postavy odhodlají k drobné kompromisní “vzpouře”: Bedřich – na chvíli – opustí Beátu, Josef vyžene – na chvíli – nezdárného syna z domu a Marie se rozhodne, že na kraj hřiště něco tajně zasadí. Vzduch se pročistí jako po bouři a závěrečná scéna může být chápána jako katarze: Marie a Beáta pozorují z okna postavu v bílém, která tančí na hřišti jako baletka – je to František, který si v matčiných šatech užívá chvilkové volnosti a taky si dopřává svou malou vzpouru.

Hra nemá složitou strukturu, lyrický děj se odehraje během jednoho odpoledne. Všechny scény jsou situovány do interiéru jednoho pokoje v domě Josefa a Marie, o fotbalovém utkání se posluchač dovídá zprostředkovaně. Dramatické napětí není explicitní, posluchač je ale tuší pod zdánlivě bezobsažnými replikami. Ty jsou napsány bez interpunkce, dokonce bez velkých písmen na začátku věty i u vlastních jmen, jednotlivé části jsou odděleny jen pomlčkami. To dávalo režisérovi a hercům volnost v pojetí textu.

Josefova pravidelná úprava trávníku je metaforou životního stereotypu, který člověka sice někdy zmáhá a jehož smysl mu čím dál víc uniká, ale s nímž se bojí přestat, protože se děsí toho, co by bylo pak.

“Josef [...] když jednou uděláš výjimku – všechno se sesype – všechno ztratí smysl – rozumíš” [Frydrychová, 2007: 4.]

“Marie bojím se – že jednoho dne Josef přestane sekat tu zatracenou trávu – [...] ale někdy se zas bojím, že už to tak bude napořád – furt dokola” [...] [Frydrychová, 2007: 17.]

*Hřiště* bylo v anotaci označeno jako “komediálně laděná hříčka”.<sup>26</sup> Vedle *Vítej mezi námi*, *Příběhů z Muskulatoria* a *Soumraku bodů* (a *Léta v Laponsku*, pokud je budeme považovat za součást cyklu – viz dále) je to jedna z mála inscenací, které obsahují humorné prvky a situace – ač spíše tragikomické než skutečně komické.

Autorka o své tvorbě řekla v rozhovoru s Hynkem Pekárkem:

“Asi se vám to bude zdát divné, ale pokaždé, když začínám psát hru, věřím, že vznikne hra o naději a touze po životě. Nemyslím si, že má velký smysl popisovat banalitu a krutost, toho je všude pořád dost. [...] Pokud vidím, že se hra opět řítí do ‚propasti temnoty‘, snažím se udržet v textu nadhled a humor, to je moje zaručená obrana” [Pekárek, 2008].

Divadelní režisér Lukáš Trpišovský (nar. 1979) měl již za sebou rozhlasovou zkušenost – spolu s Martinem Kukučkou, s nímž často spolupracuje pod značkou *SKUTR*, nastudoval rozhlasovou dramaturgii románu *Plyš* od Michala Hvoreckého, jejíž repríza byla uvedena v cyklu (27.1.2008). Nebylo to ani jeho první setkání s Magdalenou Frydrychovou, s níž spolupracoval v divadle Archa, a možná právě díky tomu se mu pro *Hřiště* podařilo nalézt zdařilé minimalistické pojetí, které podtrhlo autorčin lehký specifický humor. Autorka v rozhovoru uvedla, že je spokojená s tím, že se režisér nesnažil dialogy psychologizovat, ale nechal herce, aby si pohrávali se slovy. Herci Josef Polášek, Dana Batulková, Jakub Prachař, Zdena Hadrbovcová a Rostislav Novák dostali prostor improvizovat, což výsledku velmi pomohlo [srov. Kamberský, 2008].

Mezi zdařilé režijní nápady patří zvukový předěl, jímž jsou odděleny scény – vždy, když někdo odchází nebo přichází a otevírá dveře do místnosti, ozve se zvenčí jásot a ryk jako z nabitého fotbalového stadionu. Režisérovi se podařilo znázornit rozhlasovými prostředky i čistě vizuální scénu Františkova tance na hřišti, kterou Marie a Beáta pozorují z okna a komentují: Použil pouze jemnou hudbu, k níž připojil Františkovo tiché zavýsknutí. Tím výborně vystihl atmosféru scény, která připomíná až náboženské vytržení (této asociaci by odpovídala také jména Františkových rodičů – Josef a Marie, která je možné vnímat jako ironický odkaz na jejich biblické jmenovce).

Franta je postava, která se – v různých obměnách – objevuje i v dalších hrách uvedených v cyklu (*Sestra*, *Léto v Laponsku*): Je to dospívající chlapec, který hledá sám

<sup>26</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/341214> [cit. 2008-01-30].

sebe a snaží se nenechat se vtáhnout do světa dospělých, jejich problémů, jež jsou pro něho nepodstatné, a stereotypů, jimž se snaží uniknout. Neví, zda je muž či žena, ani co chce v životě dělat – ale ví jistě, že nechce sekat trávník a hrát fotbal. Když přijde za otcem a matkou v ženských šatech, otec se zděsí:

“*Franta*           *nebudu hrát fotbal – chtěl bych si radši číst*  
*Marie*           *tak vidíš – chce si jenom číst*  
*Franta*           *ještě bych chtěl taky tančit nebo kreslit nebo hrát na piáno nebo hrát na housle nebo hrát na violoncello nebo hrát divadlo*  
*Bedřich*       *fotbal je taky dobřej*  
*Franta*           *hm – ale běhat po hřišti za míčem – to nedává smysl”* [Frydrychová, 2007: 8].

Podobné pocity prožívá patnáctiletý Sven, hlavní postava ze hry Vladimíra Fekara *Sestra*, která měla premiéru 26.10.2008 v režii Jana Mikuláška.

Vladimír Fekar (nar. 1971) sice nepatří mezi studenty a čerstvé absolventy VŠ, navíc působil jako dramaturg v různých divadlech (nyní v Městském divadle ve Zlíně) a získal značné zkušenosti s dramatickým textem. Přesto je možné ho považovat za autora nové generace. Divadelní dramaturgii na JAMU absolvoval až v roce 2001, předtím vystřídal různá zaměstnání a studoval českou literaturu na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě. Tématem a formálním experimentováním je blízký mladším autorům, kteří píšou o rodině a identitě – tak jako on ve hře *Sestra*.

Hra je jeho rozhlasový dramatický debut (jeho předchozí práce pro rozhlas byly dokument o básníku Bohumilu Pavlokově, Ostrava 1996, a povídka *Zápisky z domu, v němž umírá Don Quijote*, Brno 1996). Hru původně nepsal pro konkrétní médium – některé scény si představoval na jevišti, jiné jen akusticky.

Hlavní hrdina Sven objeví rodný list své sestry Patti, o níž s ním rodiče nikdy nemluvili a která zemřela předtím, než se narodil. Snaží se přijít na to, co se tehdy stalo, a protože mu matka nedá uspokojivou odpověď a otec, který rodinu dávno opustil, ani nezareaguje na jeho SMS, začne si vymýšlet vlastní verze Pattiho příběhu. V představách se setká s Patti a ta ho začne brát na “výlety” do minulosti, ukazuje mu různé výseky ze života rodičů: otcovu nevěru, početí a narození Patti, rozprášení jejího popela ad. Sven si taky představuje vlastní verzi příběhu svých rodičů, v níž se otec po letech vrátí a tančí s matkou. Sven se stává matkou a rodí dítě – Patti.

V textu se prolíná reálná (rozhovory s matkou) a snová rovina (setkání s Patti; příchod otce), často nejsou jednoznačně odděleny (Patti se někdy stává součástí také reálných situací, aniž by o ní matka věděla).

Patti Svenovi ukazuje situace, u nichž nemohl být, protože ještě nebyl na světě, a jejich význam i časovou návaznost nechává neurčitě.

Členové rodiny se dávno odcizili, komunikaci a citům brání tajemné trauma spojené se smrtí Patti, o němž rodiče nedokážou mluvit. Ve výletech do minulosti i v současnosti se otec jeví jako hrubý opilec, který byl matce nevěrný ještě před narozením Svena. Rodinu opustil a matka neví – nebo nechce říct, kde je a zda se ještě vrátí.

Patti je možné chápat jako druhé-ženské já Svenovy osobnosti, já drzejší i citlivější, které ho nabádá k hledání pravdy a v některých situacích mu radí, co má říct.

Jazyk je jednoduchý, oproštěný od zbytečných slov. Důležitou funkci v příběhu má mlčení, které je pro vztah Svena a matky očištné. Jako refrén se opakují některé repliky (např. varianty věty *“Nikdy jsem nerozhodovala, rozhodovali za mě jiní”*).

Závěr, kdy se Sven stane matkou a porodí svou sestru, která se tak znova dostane na svět, nabízí mnoho možností výkladu. Jedna z nich je, že ve Svenovi převládá jeho ženská část.

Svenovy příběhy končí tak, jak by si to přál. Pro interpretaci hry je klíčová replika matky:

*“Vytvoř si verzi, která tě nebude bolet. [...] Věř své verzi, hlavně. Na co je ti skutečná pravda?”* [Fekar, 2006: 19].

Sven dochází k poznání, že pravdu o nikom a ničem, ani o svých nejbližších, se nikdy nedoví a že je to tak dobře, a nalézá sám sebe.

Autor po odvysílání inscenace přiznal v rozhovoru s Markem Horoščákem, že východisko *Sestry* je autobiografické (nalezený rodný list). S tím souvisí označení hry jako *“sentimentální autopsy”* (jak zmínil Marek Horoščák, termín *“autopsie”* znamená autobiografickou zkušenost, ale zároveň také ohledání mrtvého). Aby autor získal nadhled nad autobiografickou zkušeností a byl schopen o ní psát, přesunul dějiště hry do Stockholmu (odtud nezvyklá jména – Patti, Sven, otec Ron).

Mladý divadelní režisér Jan Mikulášek (nar. 1978), který v současnosti působí v Divadle Petra Bezruče a za režii hry A. S. Puškina *Evžen Oněgin* získal Cenu Nadace Českého literárního fondu za divadelní a rozhlasovou tvorbu roku 2007, obsadil téměř všechny postavy herci z Městského divadla Zlín – až na klíčovou roli Svena, kterého hrál Pavel Gajdoš, Mikuláškův spolupracovník z Divadla Petra Bezruče. Mezi přesvědčivými výkony Petry Hřebíčkové, Heleny Čermákové a Radoslava Šopíka vyniká Gajdoš, který se dokázal se vžít do nelehké role patnáctiletého tápajícího chlapce, aniž by z něj udělal dítě či přechasně dospělého. Díky jeho jakoby samozřejmé

interpretaci posluchač přijme i repliky, které by při méně citlivém přístupu mohly vyznívat až absurdně komicky, jako například:

“SVEN: *Jsem žena a jsem těhotný. Se svou mrtvou sestrou! A přitom jsem ji ani nepolíbil. To je teď víc pravda než jakákoliv jiná pravda. Jsem těhotný a budu mít dceru! Nebo sestru? Bude se podobat úplně své mrtvé sestře, kterou jsem nikdy v životě neviděl, o níž ani nevím, jak dlouho žila a kdy zemřela. Jsem těhotný a jsem žena! Podivně se směje*” [Fekar, 2006: 24].

Inscenace zpočátku působí jako záznam scénického čtení – herci čtou scénické poznámky, které patří k jednání jejich postav. Oproti běžným scénickým poznámkám však mají tyto pasáže význam pro děj a psychologii postav a můžou být vnímány jako vnitřní monology. Jedná se taky o zvláštní typ zcizovacího efektu – postava jakoby vystoupí ze situace a komentuje své jednání (stále mluví postava, nejedná se o komentář herce k postavě).

Konečná forma prozrazuje autorovo formální hledání – realizací textu, který byl částečně akustický a částečně vizuální, vznikl rozhlasově specifický “mezní tvar”.

Syn řešící svou identitu a vyhraňující se vůči rodičům je hlavní postavou také “*hořké komedie*”<sup>27</sup> Petra Pýchy a Jaroslava Rudiše *Léto v Laponsku*, která se v režii Petra Mančala vysílala 28.12.2008.

Text ani inscenaci nelze považovat za hru nové generace – autoři, především Rudiš, jsou známí spisovatelé (oba nar. 1972), a navíc inscenace této původně divadelní hry byla v cyklu uvedena jako repríza – náhrada za původně plánovanou hru nové generace od studenta DAMU Jakuba Anděla *Sbal psa a vypadni*. Premiéra *Léta v Laponsku* se vysílala v roce 2006, v době, kdy cyklus *HDNG* ještě neexistoval. Inscenace trvá cca padesát minut, tedy téměř dvakrát déle, než byl původně čas určený v cyklu pro hry, a po vysílání v cyklu nenásledovala obvyklá beseda s tvůrci, jen posluchačská soutěž o knižní vydání textu. Proto se o *Létu v Laponsku* zmíním jen stručně.

Leoš a Lucie stopují do Laponska a u toho vzpomínají na události, které jejich společné cestě předcházely: Leošovi je jednatřicet let, stále žije u rodičů a je zcela ovládán svou dominantní matkou. Manželství jeho rodičů dávno nefunguje, otec tráví většinu času u svých milenek. Matka nachází naplnění v meditacích na “astrální dálnici” pod vedením podezřelého gurua Orionu, jemuž zcela podléhá. Nutí syna, aby se seancí účastnil s ní, a on se tam jednou setká s Lucií, která se tam vyskytla náhodou. Lucie má problém – dluží Leošovu otcí peníze a on po ní chce, aby mu dluh splatila sexem. Všechny postavy se setkají v průběhu seance, kterou Orion uspořádá na pozvání Leošovy matky u nich doma. Otec je odhalen jako bezcharakterní lump, Orion jako podvodník a Leoš s Lucií prchají z bytu pryč, do Laponska, po němž Lucie touží. Hra končí na mytickém místě v Laponsku prvním polibkem Leoše a Lucie.

<sup>27</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/526799> [cit. 2009-01-30].

Na text této *Divadelní roadstory o dlouhé cestě na sever* byly smíšené reakce – autoři za něj dostali v roce 2005 druhé místo v soutěži o Cenu Alfreda Radoka, a zároveň Cenu *ČRo3-Vltava*, hra byla vydána knižně v nakladatelství Labyrint a inscenována ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti (premiéra 6.11.2006, režie: Jiří Honzírek), ale např. Roman Sikora v *Literárních novinách* napsal, že udělení ceny tomuto textu je důkaz, že čeští literární a divadelní kritici už zcela ztratili soudnost a přehled o tom, co je kvalitní a inspirativní divadelní text [srov. Sikora, 2006].

I když tématem hra koresponduje s tím, co zajímá další mladé tvůrce, jejichž texty byly uvedeny v cyklu, působí spíše jako řemeslně zdařilá konstrukce profesionálních autorů než jako snaha o autorskou výpověď.

Petr Mančal (nar. 1973), který pracuje v *ČRo* jako režisér slovesných pořadů, je zkušený rozhlasový tvůrce, jeho práce se tedy nutně odlišuje od tvorby debutujících režisérů či režisérů-studentů.

I vzhledem k obsazení (Lucie – Jana Stryková, Leoš – Martin Myšička, Matka – Hana Maciuchová, Otec – Jiří Ornest, Orion – Ivan Řezáč), kdy většina herců jsou stálícy cyklu *Klub rozhlasové hry*, nelze uvažovat o *Létu v Laponsku* jako o součásti debutantského cyklu.

Uvedení *Léta v Laponsku* v cyklu tedy posloužilo spíš jako srovnání her nové generace s tím, vůči čemu se autoři nové generace vymezují.

Rodina a identita jsou také tématem hry Ivany Myškové *Odpoledne s liliputem*, která byla uvedena v režii Natálie Deákové 28.10.2007, zde se však nejedná o vztah otec-matka-dospívající syn, ale o zvláštní partnerský kontakt dvou lidí, kteří považují příbuzenské svazky za to nejhorší a chtějí z nich uniknout.

Ivana Myšková (nar. 1981) je absolventka Literární akademie Josefa Škvoreckého, oboru Tvůrčí psaní a mediální komunikace. Pracuje v rozhlase jako redaktorka kulturní publicistiky, má tedy zkušenosti s tvorbou pro akustické médium. Původní rozhlasová mikrohra *Odpoledne s liliputem* je jejím dramatickým debutem.

Ta (věk kolem třicítky, ošetřovatelka) a Bezkrevný (po čtyřicítce, profesor genealogie) se setkávají na pohřbu matky Bezkrevného. Ta byla pečovatelkou matky v jejích posledních dnech, a proto jí matka odkázala pole a traktor. Později se sejdou u Bezkrevného v bytě a zjišťují, že pocítují stejný odpor a nenávisť ke všem formám příbuznosti včetně mateřství (Ta už podstoupila tři interupce a místo blahopřání k narození dítěte posílá čerstvým maminkám pamflet proti mateřství). Poté, co se shodnou, že nestojí o žádné rozmnožování, se pomilují. Přitom je sleduje kocour Pcháč, který pohrdá lidmi.

Mikrohra je napsána jako dva prolínající se monology mužského a ženského hlasu, které se na konci spojí v jeden za doprovodu vážné hudby. Monology jsou občas přerušovány hlasy příbuzných, jejichž veselé povídání a žvatlání představuje to, co Ta a Bezkrevný tak bytostně nesnáší.

Je vtipné, že byla hra v cyklu uvedena po inscenaci *Vítej mezi námi* od Terezy Semotamové, jejíž pohled na mateřství není zdaleka tak nekompromisní – hrdinka se sice podivuje, že má její sestra odvalu přivést na tento svět “*liliputa*” (ano, dokonce tímto slovem je dítě označeno v jednom z monologů hrdinky), ale ani jí, ani jejímu partnerovi to nakonec nepřipadá “*zas tak špatný*”, a hrdinka se na svou neteř či synovce těší. Hrdinčina úvaha o tom, komu se bude dítě podobat, by mohla tvořit úvod k *Odpoledne s liliputem*. Jeden z nenávislných výpadů vůči rodinným svazkům, kterým Ta dává průchod ve svém monologu, se týká právě podobnosti a toho, že člověk nikdy nebude vnímán jako originál, ale vždy jen jako plagiát milovaných zemřelých: Nemá oči své, ale matčiny, nos není její, ale po tetě apod. [srov. Myšková, 2007: 2-3].

Některé části monologu Bezkrevného připomínají akademickou přednášku, v níž Bezkrevný svůj názor na příbuznost začleňuje do historického kontextu:

*“Jakékoliv ortodoxní vyznávání rodových souvislostí vede k příšernostem... aristokratismus, nacismus, rasismus – jedním slovem genocidy. Svět paradoxně anebo nepřiznaně masochisticky opěvuje rodinu, jež bývá ve skutečnosti pravým zdrojem všeho neštěstí a utrpení”* [Myšková, 2007: 13].

Mladá divadelní režisérka Natália Deáková (absolventka Činoherního režie na DAMU, nyní pracuje v Činoherním studiu v Ústí nad Labem) je stejný ročník narození jako autorka. Jak vyplynulo z besedy, byla v době práce na inscenaci čerstvou matkou a práci s textem považovala za zajímavou zkušenost, její názor na mateřství je však přesně opačný. Text ozvláštnila jen minimem zvuků a hudby, nechala vyniknout monologům Té a Bezkrevného, které v podání Vandy Hybnerové a Martina Fingera působily chvílemi až mrazivě.

Osobitý pohled na stereotypy spojené s rolí ženy ve společnosti a v rodině se promítl do všech inscenací, jejichž autorkami jsou ženy. Myšková je nejradikálnější, když odmítá i biologickou roli ženy. Agnes, postava z *Niekuru* Kateřiny Rudčenkové, se sice k mateřství nestaví zcela odmítavě, ale rozhodně ho nepovažuje za nutnou součást svého života.<sup>28</sup> Hrdinka Semotamové je, jak jsem již uvedla, za jistých okolností nejvíc

---

<sup>28</sup> Tento názor se v další tvorbě autorky postupně upevňuje a v některých textech dospívá až k odmítnutí – viz např. hru *Čas třešňového dýmu*, premiéra v HDNG 25.1.2009 opět v režii Kateřiny Duškové.

ochotna ke kompromisům – a mateřství nezavrhuje. Monika Šonková tyto otázky ve *Františce* sice přímo neklade, ale i v jejím textu jsou tato témata přítomna – už v tom, když se autorka vymezuje vůči babiččiným vztahům.

Uvedené texty představují jeden pól v tvorbě rozhlasových tvůrců nové generace – komorní, intimní dramata. Jen jedna z těchto her (*Niekur*) byla primárně určena pro divadlo (a také *Léto v Laponsku*) a jeden text vznikl původně bez myšlenky na konkrétní médium (*Sestra*). Ostatní (*Vítej mezi námi*, *Františka*, *Něha ve skříni*, *Hřiště*, *Odpoledne s liliputem*) jsou původní rozhlasové hry. Režiséři se vesměs vyhýbali prvoplánovým efektům a kladli důraz na text, jehož styl se snažili podporovat minimalistickými zvukovými prostředky.

Je zřejmé, že se žánru rozhlasové hry stále daří v orientaci na komorní vztahová dramata a že je tento druh tvorby i pro mladé autory a režiséry stále inspirativní.

## **5.2 Apokalyptické vize, společenské výpovědi – Cesta do Bugulmy, Zóna; Plyš; Knock-out**

Zatímco někteří autoři nové generace píše komorní rodinná a vztahová dramata, v nichž vnější svět, společnost a politika jako by neexistovaly, druhý pól tvoří tvůrci, kteří se zabývají tzv. “velkými” tématy (terorismus, globalizace apod.).

Označení “apokalyptické vize” nejlépe vystihuje svět dramát *Cesta do Bugulmy* Jáchyma Topola a *Zóna* Miroslava Bambuška. Odehrávají se v blízké budoucnosti, obsahují prvky sci-fi a zobrazují svět zničený katastrofou, v němž zbylo jen několik lidí, kteří bojují o přežití a o to, aby neztratili poslední zbytky lidskosti. Autoři se vyjadřují k aktuálním společenským a politickým otázkám.

Přičítala jsem k nim ještě *Plyš* Michala Hvoreckého (jedna z repríz uvedených v cyklu) a *Knock-out* od Kathariny Schmitt, které se sice neodehrávají po velké válce, ale atmosféra textů a reflexe aktuálních témat vytvářejí paralelu ke hrám Topola a Bambuška.

Je příznačné, že tři autory společenských výpovědí – Topola, Bambuška a Hvoreckého – je možné vnímat jako “zavedené autory”, tedy nikoli jako debutanty. Souvisí to patrně s tím, co řekl Přemysl Rut na besedě po inscenaci *Františka*, kdy se

vyjadřoval k převážně autobiografickému způsobu tvorby svých žáků – začínajících autorů:

*“Ale já zároveň tomu naslouchám vždycky s určitými rozpaky, protože jednak mám pocit, že někomu prohledávám psací stůl, a jednak se těším na tu chvíli, kdy člověk bude schopen stejně bytostně a stejně tělově, stejně gesticky přistoupit i k příběhům, které se ho osobně tak netýkají, a kdy bude schopen si představit ty druhé. Dokonce bych řekl, že opravdový talent začíná tam, kde člověk nemusí se spolehnout na vlastní zážitky, ale kde si umí vybavit i něco, u čeho nebyl, nemohl být, třeba proto, že to ani není na světě, že se to neodehrálo.”<sup>29</sup>*

Schopnost psát o něčem, co bezprostředně nezažili, ovšem není dána výhradně zkušeným autorům, jak dokazuje čtvrtá inscenace z tohoto oddílu – *Knock-out* od Kathariny Schmitt, nedávné absolventky DAMU.

Všechny čtyři uvedené texty vznikly jako divadelní hry (*Plyš* byl původně napsán jako román, pak byl zdramatizován a až poté upraven do rozhlasové podoby) a patří k nejdelším nahrávkám v cyklu: Jejich stopáž se pohybuje mezi cca čtyřiceti (*Zóna*, *Knock-out*) až šedesáti minutami (*Cesta do Bugulmy*).

Tři z nich (*Cesta do Bugulmy*, *Knock-out* a *Plyš*) byly poprvé uvedeny, resp. vydány mimo Českou republiku. U slovenského autora Michala Hvoreckého a Kathariny Schmitt, která je původem Němka, je to přirozené.

Historie vzniku textu a inscenace *Cesta do Bugulmy* je zvláštní.

Než přistoupím k analýze hry, je třeba se krátce zabývat tím, jaké je její postavení v cyklu.

Jáchym Topol (nar. 1962), renomovaný básník, prozaik a jeden z nejznámějších českých porevolučních spisovatelů, není autorem nové generace podle žádného z kritérií, která jsem navrhla v úvodu, a na tom se shodují i dramaturgové (Horoščák, Rathouská, Vedral).

Pražští dramaturgové Jan Vedral a Kateřina Rathouská, kteří jsou za vznik rozhlasové inscenace zodpovědní, jsou však přesto přesvědčeni o oprávněnosti jejího zařazení do cyklu.

Podle Jana Vedrala je *Cesta do Bugulmy* tak zásadní výpověď, že musela být v rozhlase inscenována, a v jiných cyklech věnovaných rozhlasovým hrám by to patrně vzhledem k její provokativnosti nebylo možné. Navíc, jak potvrzovala Kateřina Rathouská i Marek Horoščák, se jedná o Topolův dramatický<sup>30</sup> a také rozhlasový debut.

<sup>29</sup> Citováno z besedy po premiéře inscenace *Františka* vysílané 28.9.2008 na ČRo3-Vltava.

<sup>30</sup> V roce 1979 napsal Jáchym Topol divadelní hru *Poslední dny Párska*, která nebyla inscenována.

Při natáčení této inscenace v rozhlasu debutoval také režisér Thomas Zielinski, autor hudby Ivan Acher a herečka Eva Salzmanová (viz v kapitole 3.2 Dramaturgická koncepce, důvody vzniku, cíle, s. 24, poznámku Jana Vedrala o tom, že se mělo jednat o debutovou řadu nejen autorů a režisérů, ale i všech ostatních tvůrců).

Brněnský dramaturg cyklu Marek Horoščák s uvedením *Cesty do Bugulmy* v cyklu ale zcela nesouhlasil, také kvůli délce inscenace – cyklus byl koncipován pro cca pětadvaceti- až třicetiminutové nahrávky, *Cesta do Bugulmy* má stopáž šedesát minut [srov. archiv autorky práce].

Autor hru napsal v roce 2006 na objednávku divadla Düsseldorfer Schauspielhaus, které se rozhodlo oslovit pět prozaiků, aby napsali drama; pak byla hra uvedena v divadle v Polsku. Až poté se dočkala českých premiér – 23.7.2007 v Divadle v Dlouhé (režie: Karel Král), 15.6.2007 v Divadle Na zábradlí (režie: Jiří Pokorný). V roce 2007 byla nominována na Cenu Alfreda Radoka jako česká “Hra roku”.

Inscenace byla v cyklu uvedena 30.12.2007, tedy jako pořad, který završoval první rok vysílání cyklu. O tom, že jí byl přikládán velký význam, svědčí také to, že ačkoli kvůli délce inscenace již nezbyl čas na besedu s autorem, posluchači o ni nepřišli – Jáchym Topol byl hostem Kateřiny Rathouské v následující živě vysílané *Čajovně* (tedy 1.1.2008), kde odpovídal také na otázky posluchačů. Cyklus *HDNG* dostal prostor ve dvou *Čajovnách* po sobě, což se předtím ani potom nestalo. Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2008.

Ať už tedy se zařazením hry do cyklu souhlasíme, nebo ne, je zřejmé, že *Cesta do Bugulmy* stojí za pozornost.

Hra se odehrává v blízké budoucnosti na cestě ze střední Evropy do Ruska a v sibiřském zajateckém táboře Bugulma. Celá Evropa je zničena válkou s teroristy, kteří jsou ve hře nazýváni “teroři”, všude pusto, mráz, sníh. Bugulma, jediné místo, kde ještě zbyli živí lidé, a poslední bašta komunismu, rozhlasem svolává všechny přeživší. Prolínají se dvě dějové linie – cesta děda Jiřího, otce Eman a syna Jeníka, kteří se vydávají ze střední Evropy do Bugulmy, a situace v bugulmské pitevně, kde Češka Karla (manželka Eman, matka Jeníka) a Doktorka (německá plastická chirurgka) upravují a sešívají mrtvolky, jež domordci-Simbirjaci přinášejí zvenčí. Jiří a Eman jsou povoláním kati. Jiří umírá a jeho poslední myšlenky patří Bugulmě a soudružce Jerochymové, kterou kdysi miloval. Eman je přesvědčený komunista, který po roce 1989 přišel o práci, a cestou je raněn sněžnou slepotou. Jeník, školák a narkoman, trpí abstinenčními příznaky a musí svého otce vést. Nakonec se všichni sejdou v bugulmské pitevně – včetně děda Jiřího, kterého tam spolu s dalšími mrtvolami přinesou Simbirjaci, a tak se nakonec “setká” s Jerochymovou – starou ježibabou, velitelkou tábora. Začne tání, které odhalí obrovské hory mrtvol v okolí. Konec přináší naději na záchranu v podobě ruských letadel prezidenta Putina.

Jak upozornilo několik recenzentů divadelních inscenací *Cesty do Bugulmy*, je zřejmé, že je Jáchym Topol víc prozaik než dramatik. O dramatických situacích se spíše

mluví, jsou líčeny v monolozích, než by byly obsaženy ve hře. Dialogy postav připomínají často prolínající se monology – postavy na sebe nereagují, každá je v zajetí svých myšlenek a vzpomínek.

Střídají se scény v pitevně a cesta mužů do Bugulmy. Protnou se v závěru, kdy na pitevní stůl vypadne z roury, již jsou do místnosti dopravovány mrtvoly, tělo Jiřího a zvenčí přijdou Eman a Jeník, kteří hledají Karlu.

Postavy jsou typy charakterizované jediným rysem (autor řekl v rozhovoru s Markétou Jůzovou pro *IHNed.cz*, že pracoval se stereotypy zcela záměrně [srov. Jůzová, 2008]) – Doktorka je emancipovaná západní žena s diplomem (a tajnou erotickou touhou po terořích), Karla je prostá žena z východu, která přijímá tradiční role ve společnosti (ale není osamělá – má manžela a syna), Jiří a Eman horují pro komunismus a revoluci a Jeník, z něhož by jeho otec Eman měl rád bojovníka za lepší svět, chce jen své drogy a z historie se mu dělá zle. Postavy se nevyvíjejí, autor se nezabývá jejich psychologií. Čtenář/posluchač může mít dojem, že nejednají, spíše “fungují” v autorově konstrukci, v níž je všechno podřízeno myšlence, výpovědi, celkové struktuře.

Autor užívá hovorových výrazů, dialogy i monology tedy působí přirozeně, někdy jsou ozvláštněny knižními výrazy a prostředky – viz např. přechodníky a dlouhá souvětí v prvním monologu Doktorky:

*“Mezi slavik globiš a germanik globiš bude pořád sakra rozdíl, fajn je, že nejste Rumunka, ty, hovoříce romanik globiš, předstírají, že jsou Francouzky, což takové Maďarky při nejlepší vůli nemůžou... cikánky ovšem zas často předstírají, že jsou Maďarky, domnívajíce se, že to je nějaké terno, já bych ovšem řekla, že je to z louže pod okap, to už je ale dneska jedno”* [Topol, 2007: 4-5].

Užívá také nezvyklá slova a neologismy – např. “teroři” (tento výraz dle vlastních slov převzal od peruánského spisovatele Maria Vargase Llosy), “*Simbirjaci*”, “*globiš*”, “*mrtvoláci*” ad.

Autor uvedl v rozhovoru pro *MF Dnes*, že původně chtěl napsat hru o Jaroslavu Haškovi a jeho pobytu v Rusku [srov. Kolářová: 2007]. Bugulma odkazuje k povídce Jaroslava Haška *Velitelem města Bugulmy* (1921) o fanatickém bolševikovi Jerochymovi, což je postava, která Jáchyma Topola inspirovala k postavě soudružky Jerochymové, prastaré babizny, jež by podle přírodních zákonů měla být dávno mrtvá, a přitom je stále naživu a hrdá na to, že se v sibiřském gulagu podařilo vytvořit “*system na co nejúčinnější a nejefektivnější práci s co největším počtem mrtvol*” [srov. Topol, 2007: 28]. Připomíná také Brechtovu Matku Kuráž – stejně jako ona je i Jerochymová

závislá na válce, a ačkoli ji válka připravila o všechno (o milovaného Jiřího, o obě nohy), nemůže bez ní být.

“*Jerochymová: To víte, válka, ta kurva pojebaná, naše máma. Z tvýho ksichtu soudim, že se válčí pořád. Co?*” [Topol, 2007: 24.]

Kromě Haškových povídek ovlivnila autora také četba reportáží Jaroslava Štětiny, který popisoval, jak na Sibíři nalézal lebky na místě bývalých koncentračních táborů. Jáchym Topol o tom v rozhovoru řekl:

“*Přivedlo mě to na bláznivý nápad, jak se bývalý pražský kat dostane někam na Sibíř, kde dodnes funguje zapomenutý gulag. Fascinuje mě obrovská neprobádanost Východu. Nás ohromí, když se na Nové Guineji najde nějaký neznámý kmen, a přitom máme divočinu za humny*” [Kolářová, 2007].

V anotaci *Čajovny* byla hra označena jako “*apokalypticky laděné drama*”,<sup>31</sup> v Divadle Na zábradlí se hraje s podtitulem “*Requiem za východní Evropu*”,<sup>32</sup> recenzentka Markéta Dolníčková ji popsala jako příběh, který “*osciluje mezi groteskou, sci-fi pohádkou pro dospělé a apokalyptickou vizí*” [Dolníčková, 2007], Gerald Schubert ji v německých zprávách *Radia Prag* nazval “*sociálněkritickou fraškou*”<sup>33</sup> a autor sám o hře řekl, že je to “*šílená, babelovsko-platonovská groteska, primitivní brutální video, někde na rozmezí komunismu a doby po rozpadu Evropské unie*”.<sup>34</sup> Lence Houskové, autorce článku *Jáchym Topol napsal drama – pro Němce*, který byl uveřejněn 8.6.2006 na serveru [www.iliteratura.cz](http://www.iliteratura.cz), připomíná “*ponurá*” atmosféra hry Čapkovu *Válku s mloky* [Housková, 2006].

Autor se ve hře dotýká mnoha podstatných témat současnosti i minulosti, jako jsou terorismus, globální oteplování, Evropská unie, 2. světová válka, komunismus, gulagy. Ostře kritizuje fanatický bolševismus (podobně jako Jaroslav Hašek v povídce, která Topola inspirovala) – podle Jana Vedrala tak jasný, kritický, provokativní postoj dosud nikdo nevyjádřil [srov. archiv autorky práce].

Hru je možné vnímat jako alegorii vývoje českých a evropských dějin a jeho svéráznou rekapitulaci (kat Eman vzpomíná na vězenkyni Miladu z 50. let, která se nebála smrti, postavy mluví o fašismu, komunismu, Stalinovi, Havlovi... a cestou do Bugulmy potkávají americké, sibirjacké a jiné, blíže neurčené vojáky), která ukazuje, že historie jsou jen vraždy a hromady mrtvol (to vyvrcholí v závěru, kdy si postavy

<sup>31</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/zprava/409591> [cit. 2009-03-10].

<sup>32</sup> Citováno z anotace divadelního představení na <http://www.nazabradli.cz/repertoar/repertoar/jachym-topol-cesta-do-bugulmy/> [cit. 2009-03-10].

<sup>33</sup> “*Die sozialkritische Farce [...]*” [Schubert, 2006].

<sup>34</sup> Citováno z <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/9348-cesta-do-bugulmy-2007.html> [cit. 2009-03-10].

uvědomí hrůzu a množství mrtvol kolem sebe) – tímto vyzněním může hra připomenout romaneto Jakuba Arbesa *Newtonův mozek* z roku 1877.

Provokativnost hry, o které mluvil Jan Vedral a již jsem zmínila v úvodu kapitoly, spočívá také v tom, jak si autor pohrává si národnostními a rasovými předsudky a kliše. Nemá úctu k Čechům, Němcům, Rusům ani Američanům.

Doktorka říká Češce Karle:

*“Nepřipadám Vám prostořeká? Asi ne. Vy ženy z Východu jste tak božsky nekorektní!”*  
[Topol, 2007: 16.]

A jistě by to mohla prohlásit i o mužích z Východu, dramatiky nevyjímaje.

Autor nezesměšňuje a neparoduje pouze příslušníky národů, které nejsou zkažené evropskou civilizací a které se budou vyvíjet na jejích troskách jako barbaři po pádu Říma – terory a simbirjacké domorodce. Ti ve hře nemluví, jsou v ní pouze přítomni jako objekt tužeb a obav (teroři) nebo jako tajemný, primitivní, silný národ, který prochází dějinami nezměněn a jehož jediného jako by se katastrofa nedotkla (Simbirjaci).

Se Simbirjaky souvisí další, metafyzická rovina hry – očekávání příchodu Boha, zmrtvýchvstání (Evropy, světa, zemřelých), pocit, že Bůh je někde poblíž (o tom vědí Simbirjaci, kteří se na příchod Boha připravují).

Jeník může být chápán jako představitel současné mladé generace, který je “krmen” upravenými informacemi o dějinách i současnosti a nikdy se nedoví pravdu – který se ale pravdu snad už ani dovědět nechce, a když jeho mozek není dostatečně ohlupován záplavou nedůležitých či zkreslených informací, které ve hře zastupují drogy, cítí se špatně a potřebuje rychle další dávku. Z historie a viny starších generací se mu dělá zle.

V závěru hry klade Jeník, dostatečně omámený drogami, snad také proto, aby se případnou “pravdou” tolik netrápil, Jerochymové otázku, na niž by mohla vědět odpověď, protože celý život žije mezi Simbirjaky, již znají tajemství života: *“Pani, řekněte mi! Proč bylo všechno to vraždění, ty mordy? Proč?”* [Topol, 2007: 31.]

A Jerochymová přiznává, že se na to jednou zeptala největšího šamana a že jí odpověděl. Ale ona předtím jedla halucinogenní houby a to, co jí řekl, zapoměla. Otázka tedy zůstává dál otevřená...

Jáchym Topol mluvil o tom, že se německé a polské divadelní publikum na premiéře hry smálo [srov. Kolářová: 2006]. Ačkoli je dějiště hry ponuré a depresivní, situace a dialogy jsou mnohdy tak absurdní, ironické a groteskní, že mohou mít komický účinek. Inscenace Thomase Zielinského také vyvolává pocit hrůzostrašného

panoptika, ale momenty, kdy se posluchači mohou smát (i když jim přitom běhá mráz po zádech), se nevytratily.

Režisérovi se podařilo jednoduchými prostředky jasně odlišit prostředí pitevny (neustálé tiché hučení nějakého stroje, snad mrazírny nebo něčeho podobného v pozadí) od cesty mužů simbirjackými pláněmi (kroky ve sněhu, nárazy větru). Hudbu, jejímž autorem je Ivan Acher, používá zřídka a často s ironickým vyzněním – celá inscenace začíná nostalgickou hudbou (smyčcové nástroje), která evokuje touhu po starých zašlých časech... Ovšem po prvních replikách je zřejmé, že se o žádný sentimentalismus jednat nebude. Stejná hudba poté např. podbarvuje vzpomínky otce Emany na 50. léta – šťastnou dobu pro katy – i jeho ženy Karly na komunismus.

K hororové atmosféře inscenace přispívají stylizované zvuky, které připomínají např. štěkání psů a podporují gradaci dialogu.

Literárnost textu a dialogů, která mohla být problematická pro divadelní ztvárnění, v rozhlase nevádí, médium dává naopak vyniknout Topolovu zvláštnímu jazyku, a díky tomu, že se většina dramatických situací odehrává ve vzpomínkách – tedy v monolozích postav, nebylo nutné hru pro rozhlasovou inscenaci zásadně upravovat, jen musela být výrazně zkrácena.

Úplně jsou upozaděni Simbirjaci a tajemné postavy, které se v divadelním textu objevují jen ve scénických poznámkách a nemluví. Tvůrci se nepokusili najít pro čistě vizuální scény adekvátní rozhlasové ztvárnění (jako se to povedlo např. Lukáši Trpišovskému v inscenaci *Hřiště* – viz podkapitulu 5.1.2 Rodina, mateřství, identita, s. 42-45), jediné, co z této roviny textu zůstalo, je zvláštní postava bosého muže s hromadou kostí v rukou, protože tu komentují Eman s Jeníkem (tento muž je z tajemných postav nejvýraznější, takže bylo ze scénických obrazů zachováno to nejpodstatnější).

Stylizovaný je také projev herců, kteří můžou někdy působit až nepřírozně, protože pojetí postavy často není z textu zcela patrné. Nejuvěřitelněji působí Doktorka (v rozhlase debutující Eva Salzmánová), což je dáno také tím, že její postava má jako jediná v sobě rozpor – chce být emancipovaná žena s diplomem, na druhou stranu touží po terořích. V dialozích s Karlou (Vanda Hybnerová) se zdá, že obě ženy přesně vystihly míru nadsázky, kterou Topolův text vyžaduje.

Jiří (Rostislav Novák), Eman (David Prachař) a Jeník (Petr Lněnička), kterým autor předepsal dlouhé úvahové a vzpomínkové monology včetně komentování přicházející

tajemné postavy, se s textem vyrovnali, jak to šlo nejlépe, ale možná měli dramaturg s režisérem a herci na textu více pracovat, aby byl pro herce přirozenější.

Vtipný nápad byl obsadit do role prastaré soudružky Jerochymové Bohumila Klepla, který napodobováním ruského přízvuku dovedl autorovu nadsázku ad absurdum. Posluchači mohou být zpočátku zmateni, zda se jedná o ženu či muže, ale to patří k ironii inscenace.

Režisér posluchačům přijetí Topolova textu, který nemusí být pro každého přístupný, příliš neusnadnil. V inscenaci nezůstala optimistická poslední věta Karly, která vyzývá ostatní, aby se vydali k lodím, jež poslal Putin (v inscenaci představovaný dramaturgem Janem Vedralem) na jejich záchranu. V posluchačích tak zanechá silný dojem, smíšený z pocitů hrůzy a odporu, spojený s úlevou, že toto přece nemá – nemůže mít! – nic společného s naší realitou...

Podobná je výchozí situace i atmosféra hry *Zóna* od Miroslava Bambuška, která měla premiéru v cyklu 29.6.2008. Režíroval ji rovněž Thomas Zielinski, a tak i inscenační pojetí *Cestu do Bugulmy* v leccems připomíná. Vyznění je ovšem jiné.

Také v případě *Zóny* se můžeme ptát, zda text do cyklu patří. Ačkoli je Bambuškoví teprve čtyřiatřicet roků (nar. 1975 – v době, kdy byla *Zóna* v cyklu uvedena, mu bylo třiatřicet), je to jeden z nejznámějších současných českých dramatiků. *Zóna* tedy nejenže není jeho dramatický debut, nejedná se ani o jeho debut rozhlasový (26.8.2007 byla v *Čajovně* – jako repríza – vysílána hra *Pryč!* – viz dále kapitolu 5.4 Hry o vyrovnávání se s dědictvím minulosti, s. 81-83).

*Zóna* byl původně divadelní text, který završil projekt *Perzekuce.cz*, v němž se autor zabýval traumaty české moderní historie – poválečným vysídlováním Němců a dobou komunismu (projekt byl zahájen 28.5.2005 inscenací *Postoloprty*, následovaly *Porta apostolorum*, *Brno*, *Útěcha polní cesty*, *Milada Horáková* – a závěrečná *Zóna*). Na rozdíl od předchozích představení z *Perzekuce.cz* se autor v *Zóně* nezabývá traumaty minulosti, ale hrozbami současnosti a budoucnosti. Premiéra divadelní verze *Zóny* se uskutečnila 29.4.2006 v továrním prostoru *La Fabrika* v Praze-Holešovicích také v režii Thomase Zielinského.

Neosobní Hlas v úvodu hry rychle uvede posluchače do doby a prostředí:

*“Čas po lokální nukleární válce – kdesi v budoucnosti. Místem nukleárního zásahu se stal tranzitní prostor České republiky, jakožto zrušený tranzit z východu na západ, vymazaný bílý prostor. Bílý prostor po zásahu je uzavřen. Kontaminované prostředí je neprostopně uzavřeno. Poznamenaný život v zóně je odepsán a postupnými zásahy zvenčí likvidován,*

*avšak žijí tu pořád ještě lidé, kteří chtějí, kteří potřebují, kteří musí žít. Jejich puzení k životu je jaksí mocnější než vsudypřítomná smrt* [Bambušek, 2008: 3].

Hra začíná výbuchem, který ve střední Evropě zničí vše živé. Přežije jen Anna, jež v troskách hledá dceru a manžela Jana. Záhadná bytost, o níž se nic dalšího nedovídáme, Jana nově naprogramuje a vyše znovu na svět jako ducha. Jan s Annou se setkávají, ale ona nevěří, že je to skutečně on. Kromě nich se v zóně zkázy pohybuje robot Solider, který pracuje jako průvodce pro lidi “zvenčí”, již se tam jezdí povyrazit a a pro zábavu zabít někoho z přeživších. M., úspěšný manažer, je jeden z těch, kdo návštěvu zóny vítají jako příjemné zpestření. Solider dovede M. k Janovi – ten je pro M. určen jako objekt lovu a vraždy. V tu chvíli přichází Anna, která Janovi uvěřila a zjistila, že čeká dítě. M. zabije Jana, pak “umírá”, resp. přestane fungovat i Solider. Anna chce zabít M., ale ten jí uniká a nakonec se zastřelí, když zjistí, že svět “venku”, mimo zónu, taky zanikl. Na světě zůstává jen Anna, matka, a její – dosud nenarozené – dítě.

Ve hře vystupují čtyři postavy, nepočítáme-li tajemný, neosobní Hlas, a autor sleduje jejich příběhy a cesty, jež je postupně svedou do sutin domu, kde Anna truchlí pro dceru a manžela. Po základních informacích, které podá Hlas, nás autor rychle uvádí do situace jednotlivých postav: Anna hledá v troskách mrtvoly svých blízkých, Jan chce být znovu poslán na svět, M. ve své kanceláři s výhledem na moře a palmy dostává lákavou nabídku na nevšední adrenalinové dobrodružství a Solider míří na místo, kde se má setkat s M. Postavy nemají psychologii, jsou to typy, které plní úlohu v autorově konstrukci: Anna – matka, Jan – kladný mužský hrdina, M. – znuděný, cynický manažer a Solider – voják (jeho jméno asociuje jak anglické “soldier” – voják, tak “solitér”, a zároveň evokuje adjektivum “solidní”). A nejen autor, ale ještě někdo, nějaký “Bůh-Programátor”, ovládá osudy postav, které jako by neměly vlastní vůli.

*Zóna* je sestavena z kratičkových scén, které často tvoří jen repliky, resp. části replik jednotlivých postav, a působí až roztráštěně.

Text obsahuje prvky sci-fi i fantasy (roboti, návrat mrtvých na svět, Solider se ptá Jana na jeho “zvláštní schopnosti” ad.) a připomíná RPG hru, v níž na sebe postavy berou různé role a s nimi související “zvláštní schopnosti”, a ještě spíše počítačovou hru. Počítačové hře odpovídá také jazyk – většina postav kromě M. (nejen roboti, ale do značné míry i lidé) mluví v krátkých větách, heslovitě, zkratkovitě, slovesa užívají často v infinitivech nebo vůbec ne, dávají sobě a posléze i druhým strohé a přesné rozkazy. Jako by ve chvíli, kdy přestalo existovat umění, krása, láska, také jazyk ztratil všechny funkce kromě čistě informativní. Jednotlivé úseky výpovědí jsou psány pod sebe, často bez interpunkce, což ještě umocňuje dojem jejich úsečnosti. Jen Anna a Jan spolu někdy mluví “normální” lidskou řečí, především ve chvílích, kdy se zdá, že by se mohli (znovu) sblížit. M. je charakterizován jako člověk “zvenčí”, a tomu odpovídá i jeho mluva: Zatímco řeč ostatních postav je okleštěna na nezbytné minimum, jak to vyžaduje

stav bezprostředního ohrožení v zóně, M. je arogantní žvanil. Vyjadřuje se nedbale, rádoby uvolněně a místy vulgárně – dává tím najevo převahu a naplňuje klišé, která si většina lidí spojuje s negativním obrazem úspěšného manažera.

V závěrečné části hry, nazvané *Finále*, má M. monolog, který jako by úplně nepatřil do situace, do níž je zasazen. Jako by se M. těsně předtím, než spáchá sebevraždu, snažil někoho poučit o svých názorech. Komu je proslov vlastně určen? V té chvíli je jediný živý člověk široko daleko Anna, a M. se přitom obrací k velkému publiku. Je to tedy jeho vzpomínka? Nebo se jedná o zcizovací efekt a M. mluví k posluchačům rozhlasové hry? Tuto variantu podporuje skutečnost, že M. provokativním způsobem shrnuje základní myšlenky hry:

*“Co? Co?! Co?!!*

*No co?! Kdo tady kouká? Kdo se tady diví? Co? Co?! Co?!!*

*Tak pozor...*

*Ano, malinká země – ano, s tou se nikdo nikdy srát nebude –*

*ano, nasrat na smlouvy – ano, tak jste to udělali a udělali jste dobře – ano, nasrat na Evropu – ano, nasrat na všechny – ano, dobře jste to udělali... Postarám se... jednou budu mít tu moc... to Vám slibuji... a postarám se, aby se lidi mohli normálně zabíjet mezi sebou jako sousedi – legálně a nebudeme se muset táhnout za zeď za povražením... vždyť to leze do peněz, ne?*

*Aha? No dobře. Příklad si Vás z toho vyzkouším – tak pozor – konec vyučování”*  
[Bambušek, 2008: 26].

Poznámky M. zní až příliš reálně – ano, lze očekávat, že by v případném konfliktu byla Česká republika zničena a obětována jako první (jak se to stalo již v minulosti) – jako místo, které nepatří k Západu, ani k Východu...

Název *Zóna* odkazuje k filmu *Stalker* (1979) od Andreje Tarkovského (námět byl inspirován románem *Piknik u cesty*, 1971, bratří Arkadije a Borise Strugackých) – a jistě ne náhodou, neboť i v tomto filmu je zóna nebezpečné místo, v němž zanikl život v té podobě, jak ho známe, ale které přitahuje dobrodruhy a badatele. Průvodcem po zóně je jim tajemný Stalker, který má v Bambuškově hře svůj protějšek v postavě s podobným jménem – v Soliderovi. Ve filmu i ve hře se klíčové scény odehrávají v místnosti, resp. tam, kde místnost bývala – v Bambuškově *Zóně* jsou to trosky Annina domu, ve filmu *Stalker* podivný palác s komnatou, kde se návštěvníkům může splnit tajné přání. Obě “zóny”, filmová i rozhlasová, mají svůj řád, a pokud ho vetřelci zvenčí naruší, hrozí jim, že budou zničeni.

Motiv, že by láska Jana a Anny mohla způsobit, aby se z Jana-roboty stal člověk, a tak by zachránila vymírající lidstvo, se objevuje už v Čapkově dramatu *R.U.R* (1921).

Přibližně od poloviny hry Anna naznačuje, že je těhotná. Na konci, když zůstane úplně sama v zóně, vyslovuje jméno Marie (snad tak pojmenovává sebe sama) a mluví o příchodu Spasitele:

*“Budeš mi říkat: Maminka... maminka...  
Odsud, kde všechen život skončil...  
Já – Marie!  
Odsud přijde ten...  
Přijde On, a bude říkat: maminko... maminko... Marie...  
Přijde, aby znovu zasel.  
Někdo by řekl: ‚Pramen panny‘.  
A ty, Maminko – už plav, plavej, neboj se, voda tě ponese  
– je s tebou”* [Bambušek, 2008: 30].

Náboženské interpretace závěru podporuje také další filmový odkaz – na *Pramen panny* (*Jungfrukällan*, 1960) Ingmara Bergmana (viz výše). Režisér v tomto filmu zpracoval legendu o nevinné panně, která byla zhanobena a zavražděna. V závěru filmu zázračně vytryskne u její hlavy pramen pro potěchu pozůstalých. Některé Janovy repliky se vztahují k Bibli (viz Janovu repliku *“Bud’ mír tomuto domu a zahlazen hřích”* [Bambušek, 2008: 18]).

Také Bambušková *Zóna* končí symbolikou vody, která může mít mnoho významů – jako živel, očista, biblická potopa i návrat do úplného prvopočátku – do prenatálního období, kdy je člověk v bezpečí matčina těla a (plodové) vody... Závěr dává naději na spásu.

Rozhlasová inscenace Thomase Zielinského vychází z jevištního ztvárnění, jehož byl autorem. Není to však “divadelní hra před mikrofonom”. Z divadelního týmu si Zielinski přivedl do rozhlasu jen autora hudby Igora Leciana, pracoval s jinými herci než v divadle a vytvořil svébytný rozhlasový tvar.

Inscenace podává obraz světa jako počítačové hry, v níž je každý naprogramován “vyšší silou” (Hlas), která řídí kroky postav.

Režisér respektoval autorovy scénické poznámky – inscenace začíná výbuchem, Hlas posluchače uvede do času a místa, začne Lecianova hudba (elektronické housle), která evokuje (opět) *“requiem za východní Evropu”* (viz *Cestu do Bugulmy*) a s Anniným prvním monologem se bez jakéhokoli předělu dostáváme přímo do situace.

Postavy jsou charakterizovány zvuky, které režisér přidal k jejich hlasům: Solider pískáním a vrčením stroje, Anna jemným echem (evokuje hrobku – Anna je pod troskami a hledá své blízké), Jan počítačovou hlasovou modifikací, která mizí ve chvílích, kdy se z Jana stává milující člověk, Hlas jako by vycházel přímo z počítačového programu. M. je dostatečně charakterizován jazykovými prostředky, jen

ve finále je k jeho hlasu přidáno výrazné echo – jako by M. měl přednášku ve velkém sále (např. předvolební projev) nebo jako by mluvil v nějakém jiném světě.

Jasně a výrazně odlišení jednotlivých hlasů je jediná možnost, jak se v rozhlasovém zpracování vyrovnat s roztříštěností textu, aby se v něm posluchači dokázali orientovat (přesto v některých chvílích není zcela jasné, kdo ke komu mluví, kde se postavy zrovna nacházejí apod.).

Herci museli zápasit s typovostí, a tím nesnadnou uchopitelností postav. Text jim nedal moc prostoru pro vlastní kreativitu, nemohli ho nikam “posunout”. David Prachař jako M. je nejvýraznější (M. také v textové podobě zaujme prvoplánově nejvíc), projev Petra Lněničky (Jan) působí nejméně výrazně, což je ale dáno také literární předlohou (Jan skutečně nemá jinou charakteristiku než “kladný hrdina”). Ladislav Hampl v roli Solidera a Tomáš Pavelka jako Hlas splnili roli robotů (Solider jako “solidní” robot, ne zcela bez citu, Hlas jako tajuplná bytost, která se usmívá lidské pošetilosti a tahá za nitky osudů). Jana Janěková (Anna), jediná žena, působí nejživotněji, je obdivuhodné, jak přirozeně zvládla přechody z intimní polohy do počítačové komunikace.

Je předností inscenace, že se nesnaží nic “dovysvětlovat”. Z textu ani inscenace není zřejmé, kdo zónu ovládá, kdo nabídl M. dobrodružný výlet, komu za to M. platil, ani kdo domluvil se Soliderem, že bude M. dělat průvodce. Byl to onen tajemný “Hlas-Bůh-Programátor”?

Ačkoli některé dialogy jsou vtipné, absurdní (především celá linie M.), hru by nebylo možné označit za grotesku, podobá se spíše hororu či thrilleru. Základní téma Anny – zráta dítěte – neumožňuje zlehčování. Scény Jana a Anny jsou vážné, emocionální, stejně jako Anniny monology o těhotenství. K umocnění atmosféry Zielinski použil snadno čitelné symboly deště (anticipuje závěrečnou potopu?) a Lecianovu melancholickou hudbu, jejíž emocionalita je podpořena krásným zpěvem mladé skladatelky Marie Sommerové (nar. 1980; zpěv je tak výraznou složkou inscenace, že oproti textu má rozhlasová podoba místo čtyř postav jakoby pět). Tyto scény ostře kontrastují s počítačově odlidštěným světem ostatních scén.

Závěrečný monolog pronáší Anna do naprostého ticha a pocit naděje, úlevy a katarze z “*apokalyptického příběhu s přiměřeně dobrým koncem*”<sup>35</sup> dokreslí Lecianova optimistická, náladová hudba a působivý projev Marie Sommerové.

Podle recenzenta Lukáše Nozara

---

<sup>35</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/464769> [cit. 2009-03-16].

“Režisér o celém projektu Perzekuce prohlásil, že předchozí díly ukazovaly, že lidskost je zruďnost, poslední ukazuje, že v lidskosti je naděj” [Nozar, 2006].

A naděje je také v závěru původně divadelní hry *Plyš* od Michala Hvoreckého, která byla v cyklu uvedena 27.1.2008 v režii Martina Kukučky a Lukáše Trpišovského.

Slovenský fotograf Martin Berger je na letním stipendijním pobytu v Berlíně. Místo aby tvořil, hledá na televizních programech porno, čte si časopisy pro ženy a v místních novinách *Metropolis* hltá rubriku Eriky Erotické. Když v celém městě vypadne proud a nastane úplná tma, Martinovi to nevadí, pro něj se nic nezmění. Jeho agent Max, kterého dovádí k nepřičetnosti, že Martin nepracuje, se domluví s Bergerovou obdivovatelkou Sárou a s Klausem, vydavatelem *Metropolisu*, a zinscenují setkání Martina s Erikou v tzv. dark roomu – místnosti pro seznámení naslepo. Těší se na vynikající reality show. Martin s Erikou, která se ve skutečnosti jmenuje Lisa, si ale začnou povídat a sblíží se. Možná by si vzájemně mohli dodat energii k tomu, aby začali znova... Na stěnách místnosti je plyš.

I když se děj *Plyše* neodehrává po nukleární válce, patří ke sledovanému tématu, protože svět, který zobrazuje, je na pokraji zániku – vše v něm je “nemocné” [srov. Horký, 2007], neexistují normální vztahy, vytratily se tradiční hodnoty.

Autor pracuje (podobně jako Topol a Bambušek) s prvky sci-fi a zabývá se tématy současnosti a blízké budoucnosti, jako jsou virtuální realita, webová pornografie, závislost, konzum, reklama, povrchnost apod. Pro text je typická ironie, nadsázka a také angažovanost a jistá teozovitost. Paralely s *Cestou do Bugulmy* i *Zónou* jsou zřejmé.

Bylo by možné diskutovat o tom, zda má *Plyš* v cyklu své místo, nebo ne. Argument, že hra od autora, který je považován za nejúspěšnějšího slovenského spisovatele současnosti, patří spíše do *Klubu rozhlasové hry* (tam také byla v premiéře vysílána), patrně neobstojí, když je obhajitelné vysílání inscenace hry nejznámějšího českého současného autora (Jáchym Topol). Hvorecký (nar. 1976) se věkově do cyklu hodí mnohem lépe. Ani s ne-českým původem autora by neměl být problém – někteří teoretikové stále nevnímají českou a slovenskou literaturu odděleně (srov. některé recenze na *Plyš*).<sup>36</sup>

Problém je spíš to, že rozhlasová inscenace nevznikla pro *HDNG*, a dokonce ani ne v letech 2007 a 2008.

Cesta od románu přes divadelní premiéru k uvedení v *HDNG* byla poměrně dlouhá: Román *Plyš* vyšel na Slovensku v roce 2005. Ve stejném roce vznikla divadelní adaptace, kterou uvedla divadla Aréna v Bratislavě, Schauspielhaus Hannover a Divadlo Na zábradlí v Praze. Pražská premiéra se konala v rámci projektu Československé jaro 2005, během něhož byly uvedeny čtyři nové hry současných českých a slovenských

<sup>36</sup> Srov. např. recenzi uveřejněnou na [http://neviditelny pes.lidovky.cz/recenze-michal-hvorecky-plyš-dj0-/p\\_scifi.asp?c=A070522\\_062230\\_p\\_scifi\\_pag](http://neviditelny pes.lidovky.cz/recenze-michal-hvorecky-plyš-dj0-/p_scifi.asp?c=A070522_062230_p_scifi_pag) [cit. 2009-03-16].

dramatiků. *Plyš* měl premiéru 22.5.2005 v režii *SKUTR* (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský). Československé jaro 2005 bylo jedinečné také v tom, že zároveň s přípravou divadelních inscenací byly všechny čtyři texty upraveny do rozhlasové podoby a se stejným inscenačním týmem jako v divadle přeneseny do rozhlasu, kde byly bezprostředně po premiéře vysílány. Premiéra rozhlasové verze se uskutečnila 24.5.2005 v *Klubu rozhlasové hry*. V *HDNG* byla inscenace reprízována téměř dva roky po svém vzniku.

Přestože můžeme projekt Československé jaro 2005 chápat jako “předstupeň” *HDNG* (především ve snaze dramaturgů dát prostor novým, mladým autorům – nešlo však o debutanty ani studenty, a hlavně byl projekt především divadelní, rozhlasová verze vznikala jako sekundární produkt), nelze souhlasit se zařazením reprízy *Plyše* do tohoto cyklu.

Pokud byli dramaturgové předvedčeni, že Hvoreckého poetika a témata, jimiž se zabývá, do cyklu patří, měli ho požádat, ať napíše novou – rozhlasovou – hru. Pak by se jednalo o jeho rozhlasový debut a nevyvolávalo by to námitky.

Druhá hra, kterou lze analyzovat v souvislosti se *Zónou* a *Cestou do Bugulmy*, je *Knock-out* od Kathariny Schmitt. Také v jejím textu je možné najít paralely s uvedenými hrami, ovšem zcela jiné než u Hvoreckého – *Knock-out* není apokalyptická vize ani sci-fi a neodehrává se v budoucnosti. Hlavními tématy jsou terorismus (srov. *Cesta do Bugulmy*) a boj (též *Zóna*) a autorka se vyjadřuje k aktuálním hrozbám dneška.

Katharina Schmitt, jediná žena v tomto oddílu, je původem Němka (nar. 1979 v Brémách). Po maturitě odjela do Prahy, naučila se česky a vystudovala Činoherní režii na DAMU. Její původ a to, že její mateřština je němčina, opět otevírá otázku po oprávněnosti zařazení inscenace do cyklu. Lze to odůvodnit tím, že je Schmitt jednak absolventka DAMU, tedy jedné ze škol, která iniciovala vznik cyklu, a jednak tím, že se stala součástí českého kulturního prostředí (např. v roce v roce 2005 získala nominaci na Cenu Alfreda Radoka za divadelní hru *Sněhová fronta*, jako režisérka spolupracuje s českými divadly a režíruje v nich většinou německé hry v českém překladu; zároveň překládá současnou českou dramaturgiu do němčiny a připravuje inscenace a scénická čtení českých her v německých divadlech). Je pochopitelné, že divadelní hry píše v mateřském jazyce.

Hru *Knock-out* autorka vytvořila pro divadlo v Jeně a obdržela za ni cenu Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis für Dramatik. Hra pak byla inscenována v dalších

německých divadlech (např. ve Staatstheater Stuttgart). Do češtiny ji přeložil Petr Štědroň a premiéra v cyklu se konala 27.4.2008. Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2008.

Hra se skládá z devíti uzavřených scén-obrazů: 1. *Obrázek z mládí*: Dvě ženy si vyprávějí o dětských hrách – soupeření, měření sil. Poté jedna žena druhou zbijí, vyfotografuje si ji a odchází. 2. *Zatčení*: Muž prchá před policistou, skrývá se v hotelovém pokoji, nakonec je dopaden. 3. *Konfrontace*: Ženy z prvního obrazu se setkávají na policii, kde má jedna proti druhé svědčit za způsobené příkoří. Žena-agresor je teroristka, přiznává se ke všemu, ale její oběť tvrdí, že ji nepoznává. 4. *Oběšená*: Během diskuse bachařů o poměrech ve věznicích se oběsí vězenkyně. 5. *Cela*: Žena uvězněná na samotce, na pokraji šílenství, uvažuje o sebevraždě. 6. *Gramofon*: Jeden muž šikanuje druhého – tvrdý vojenský drill, aby ho vyzkoušel, zda se hodí pro práci skupiny. Nakonec ho přinutí nahého tančit valčík. Muž se zhroutí. 7. *Zastřelený*: Žena vysoce postaveného muže, který zemřel při atentátu, jede limuzínou s řidičem na místo vraždy. Řidič celou dobu pláče. 8. *Mrtvá*: Dozorci se omlouvá ženě, že jí omylem předal provaz, jenž jí přišel v dopise, ačkoli je přísně zakázáno nosit do cel cokoli jiného než dopisy. Ona (opět) uvažuje o sebevraždě. 9. *Pohřeb*: Při pohřbu teroristky má obřadník potíže se svou malou dcerou, která si hraje s panenkou u rakve a zlobí. Zaměstnanec hřbitova tuší, že holčička to dotáhne daleko.

Text o *“boji a terorismu v nejširším slova smyslu”*<sup>37</sup> byl inspirován obrazovým cyklem Gerharda Richtera *18. říjen 1977* (cyklus je z roku 1988). Výtvarník vycházel z policejních fotografií a ze snímků uvěřených v médiích, které zachycovaly tzv. “Německý podzim” (“Deutscher Herbst”) – konec první generace RAF (Rote Armee Fraktion), teroristické levicově orientované skupiny, která působila v letech 1968-1998 v (dříve Západním) Německu. V první polovině 70. let byli vůdčí členové Andreas Baader, Ulrike Meinhofová a další zatčeni a za vraždy, přepadení a bombové útoky odsouzeni na doživotí. V roce 1976 se Meinhofová ve své cele oběsila. 18. října 1977 došlo k tzv. “Stammheimské noci smrti” (“Todesnacht von Stammheim”), během níž spáchali sebevraždu ostatní uvězněni členové RAF [srov. Müller, 2004: 418-420].

Katharina Schmitt si vybrala devět z patnácti Richterových obrazů a vycházela z nich při tvorbě jednotlivých scén. K tomu, aby člověk porozuměl *Knock-outu*, však není nutné znát Richterovy obrazy ani historii RAF.

Schmitt vysvětluje v úvodu hry:

*“Cyklus zde má funkci formálního výchozího bodu, rámce textu: jednotlivé scény hry mají shodné tituly jako obrazy. Knock-out přitom není hrou o RAF, jde o bojování, o přitažlivost bojovníků a o hranici mezi bojem a terorem. Otevřená dramaturgie textu umožňuje každé ze scén hry stát samostatně. V žádném obraze hry nejsou více než dvě postavy. Mužské role mohou hrát ženy, role žen pak mohou ztvárnit muži”* [Schmitt, 2008: 3].

<sup>37</sup> Citováno z anotace pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/445213> [cit. 2009-04-02].

I když, jak říká autorka, jsou scény zcela autonomní, je zřejmé, že některé postavy se objevují ve více scénách a že na sebe některé situace navazují. Nejvíc patrné je to u 3. obrazu (*Konfrontace*), v němž se ženy přímo odvolávají na to, co se stalo v 1. obraze (*Obrázek z mládí*), stejně tak ale např. i 8. obraz (*Mrtvá*) může vycházet z 5. obrazu (*Cela*), ve 4. obraze (*Oběšená*) se bachaři baví o události podobné té, která je popsána ve 2. obraze (*Zatčení*) apod.

Záleží na dramaturgovi či čtenáři/posluchači, jaké příběhy si z mozaiky sestaví. Je možné použít text jako materiál a seřadit scény jinak; v pořadí, které zvolila autorka, však mají jasný vývoj a logiku. Posluchač může hru vnímat jako příběh krásné teroristky, která je zatčena, uvězněna a spáchá sebevraždu (tento “příběh” ovšem není vyprávěn chronologicky – o oběšené vězenkyni se bachaři baví již ve 4. obraze, zatímco ona sama mluví ještě v 8. obraze.) Lidé, i její oběti, k ní mají ambivalentní vztah – děsí se jí, a zároveň ji obdivují. K této hlavní linii jsou připojeny epizody týkající se mužských členů skupiny (*Zatčení, Gramofon*).

Především má pořadí scén dané autorkou dramaturgickou logiku, která vychází z jejího záměru zobrazit různé druhy boje.

Hra začíná popisem boje, který každý zná, který je nám dán archetypálně – soupeření mezi dětmi (1. obraz – *Obrázek z mládí*): Dvě ženy, z nichž jedna je přivázána k židli, se baví o hře na slepou bábu, na četníky a zloděje, na honěnou, ale taky o hraní s panenkou, již dívka nejen líbá a obléká, ale i bije a kope. Panenka představuje ve hře důležitý symbol – dětství, a zároveň loutky-oběti. “*Všichni hrají ty samé hry, všude na světě, i teroristi, to je jisté*” [Schmitt, 2008: 6].

Mluví hlavně spoutaná žena, ta druhá odmítá, že by si pamatovala na jakékoli dětské hry – nechce připustit, že by se spoutanou ženou měla cokoli společného. Od dětských her autorka již v prvním obraze přejde ke skutečnému násilí. Spoutaná žena se brzy stane panenkou-obětí: Druhá žena jí češe vlasy, potom ji zbije.

V závěru hry (9. obraz – *Pohřeb*) se téma dětství vrací – holčička si hraje s panenkou na hrobě teroristky a tatínek jí prorokuje, že to s ní špatně dopadne. Holčička je charakterizovaná jako nevypočitatelná rebelka – nelze se ubránit myšlence, že z ní možná jednou bude nástupkyně mrtvé...

Snažit se z obrazů sestavit příběh není nezbytné – jednotlivé obrazy představují sevřené a vypointované dramatické situace, které spojuje myšlenková koncepce, její vývoj a gradace. Autorka v rámci jednotlivých scén, ale i v celém textu pracuje

s rytmem a napětím – statické monology se střídají s akcí, klidnější situace s vypjatými apod.

Drama se často odehrává v pozadí scén – např. v obraze *Oběšená* je v prvním plánu zdánlivě banální dialog dvou dozorců s kontrastními charaktery – jeden je vystrašený slaboch, který si uvědomuje hrůzu vězení, druhý je spokojený omezenec, jenž nic nevidí ani neslyší. Nejlépe ho charakterizuje replika: “*Kdo by se tady věšel? Je to nejlepší vězení v zemi*” [Schmitt, 2008: 12].

Během jejich dialogu v pozadí probíhá drama, které čtenář/posluchač může spíše tušit. Hrůzostrašnou pointu představuje závěrečná scénická poznámka: “*Ozve se křupnutí. Tma*” [Schmitt, 2008: 15].

Postavy mluví hovorovým jazykem, často se jedná o tzv. jednostranné dialogy, kdy se postavy obracejí k partnerovi, který buď není přítomen, nebo neodpovídá. Například v obraze *Zastřelený* mluví žena s řidičem, který nic neřekne, jen po celou dobu vzlyká:

*“Ne, nepotřebuji kapesník. Vy potřebujete kapesník, přestaňte brečet, nebud'te sentimentální. Jed'te dál. To jste patnáct let pracoval pro mého muže a nic nevydržíte. To je směšné, musel jste vidět horší věci než nějakou mrtvolu, jako šofér. Ted' jed'te. Chci to vidět. Bylo to v rádiu, ještě než mi zavolali. MÁM PRO VÁS ŠPATNOU ZPRÁVU, RADĚJI SE POSAĎTE. Byl ihned mrtvý. Řidič taky. Kolaterální škoda. Měl jste štěstí, že jste mého muže nevezl do práce, dnes ráno, mohlo to potkat i vás. Pláčete kvůli tomu? To je riziko, když vozíte lidi jako je můj muž, to vám muselo být jasné. Taky jste mohl pracovat jako taxikář, to je bezpečnější, jenom hůř placené. To je zkratka riziko. Strach. Člověk pracuje, žije a dýchá vždycky v neodvratné blízkosti teroristů”* [Schmitt, 2008: 20].

V posledním obraze (*Pohřeb*) si Obřadník nacvičuje proslov a přitom se snaží dohlížet na svou malou dceru, která se projevuje jen smíchem a pláčem:

*“Chci vám vyslovit svoji soustrast.  
Upřímnou soustrast.  
Dej pryč tu panenku.*

Obřadník vytrhne své dceři panenku.

*Už si tady hrát nebudeš.  
Zakazuji ti to jednou provždy.*

Dcera řve.

Obřadník: *Vidíš tu paní?*

*Tu mrtvou?  
Byla to velmi hezká paní.  
Nebývale krásná.  
Kladla bomby.  
Střílela lidi.  
Bez váhání”* [Schmitt, 2008: 25-26].

Promluvy postav nejsou zvláštní svou formou, ale obsahem – dialogy a monology nevycházejí z všedních situací, nesnaží se napodobit běžný rozhovor, ale míří k jádru problému. Přitom je jejich jazyk jasný a prostý.

V 8. obraze (*Mrtvá*) se odehrává dialog vězenkyně s dozorcem, který zpočátku vypadá jako věcný rozhovor o došlé poště. Brzy je však zřejmé, že situace je závažnější:

“Muž: [...] *Tento balíček prošel kontrolou.  
Některý z mých kolegů to musel přehlédnout.  
Nepozornost.  
Jinak pracují velice svědomitě.  
Samozřejmě to budu hlásit.*  
Žena: *Já s vámi nebudu mluvit, já už nemůžu mluvit, ukousla jsem si jazyk, je mi jedno, jestli to budete hlásit, dejte ten provaz pryč, běžte už konečně, pojďte sem.*  
[...]  
Muž: *Nemůžu to tady nechat.*  
Žena: *Mám právo na svou poštu.*  
Muž: *Nemáte právo na sebevraždu.*  
Žena: *Ta možnost je tu vždycky.*  
Muž: *Tady ne.*  
Žena: *Vy nemáte ani tušení.*  
Muž: *Nashledanou*” [Schmitt, 2008: 21-22].

Postavy jsou plastické – dramatická situace dává prostor pro různé interpretace jejich charakterů a jednání.

Hra *Knock-out* je v kontextu dramatické tvorby, jež je uváděna v českých divadlech a v *ČRo*, naprosto ojedinělá, autorka nepoužívá převzaté motivy ani formální postupy. K inspiraci výtvarným cyklem se otevřeně hlásí v úvodu; obrazy nekopíruje, jsou pro ni inspiračním východiskem. Text je uvozen citáty dramatika Heinricha von Kleista a básníka Wernera Riegela, které plní funkci motto a uvádějí do atmosféry – dále se s odkazy na jejich dílo ve hře npracuje a text neasociuje ani žádná další literární/dramatická díla.

V německých médiích byla hra označena jako “*podobenství o formách boje*”.<sup>38</sup> Katharina Schmitt zkoumá mechanismy boje a ptá se, kde je hranice mezi bojem a anarchistickým terorem, který začíná zdánlivě nevinnými dětskými hrami, pokračuje přísnou disciplínou, která přeroste v šikanu, a vrcholí nasazením vlastního těla jako zbraně u sebevražedných atentátníků. Autorka se nesnaží vytvořit celkový panoramatický obraz společnosti. Zobrazuje detaily, krátké výseky ze života postav, v nichž se zrcadlí aktuální témata dneška.

Stejně jako Gerhard Richter v obrazovém cyklu, ani ona se nesnaží čtenáře/posluchače ovlivnit a její subjektivní hodnocení není patrné – ani v textu, ani v inscenaci.

---

<sup>38</sup> Srov. “*Ein Parabelstück über das Kämpfen* [...]”.  
Citováno z <http://www.theaterkanal.de/theater/deutschland/thueringen/jena/670/premier/en/1299234400>  
[cit. 2009-04-06].

Katharina Schmitt je režisérka, pracuje např. pro pražské Divadlo Komédie. Nikdy neinscenuje vlastní texty. V rozhlasové úpravě hry *Knock-out* udělala výjimku a nastudovala ji pro HDNG. Vznikl tak tvar, který působí jako zvukový záznam scénického čtení.

Autorka s charakteristickým přízvukem hru uvádí (viz výše citovaný úvod), čte názvy jednotlivých částí i scénické poznámky. Odpovídá to jednoduchosti zpracování, které je pro inscenaci charakteristické. Schmitt pracuje s minimem hudby a zvukových efektů. Jako předěly mezi obrazy většinou používá několik vteřin ticha. Vystačí s jedním hudebním motivem na celou inscenaci, další hudbu používá jen ve scénách, kde je nutná jako součást dramatické situace (valčík, pohřební hudba).

Ve hře vystupují čtyři herci – Ivana Uhlířová, Gabriela Míčová, Marek Němec a Hynek Chmelař. Autorka sice v komentáři k textu uvádí, že muži mohou hrát ženské postavy a naopak, sama ale pochopitelně dodržuje rozdělení rolí tak, jak je předepsala. Postavy propojují jednotlivé obrazy a skládání příběhu teroristky se přímo nabízí. Scény jsou jasně odděleny (hlas autorky má také funkci zcizovacího efektu, který jednotlivé části ohraničuje jasněji, než kdyby mezi nimi byla dlouhá hudební mezihra), a tak v posluchači nevzniká dojem, že je mu předkládána jedna interpretace.

Autorka pracuje s minimem zvuků, proto je veškerá pozornost posluchače zaměřena na hlasy a herecké výkony. Dialogy a monology, z nichž není možné se dovědět cokoli o minulosti postav, jsou otevřené pro interpretace, a herci tedy mohli ve spolupráci s režisérkou najít polohu, která jim vyhovovala. Ivana Uhlířová (teroristka) působí jako nebezpečná a tajuplná “štika”, která přesně ví, co dělá. Její projev je velmi expresivní. Gabriela Míčová je civilnější, stejně jako oba muži. Reakce jedné postavy jsou často jen zvuky (pláč řidiče, sténání muže na pokraji kolapsu), které jsou mnohdy výmluvnější než jakékoli repliky. Je škoda, že v závěrečné scéně (*Pohřeb*) nebylo do role holčičky obsazeno dítě – je zřejmé, že dívku (její pláč, křik, smích) hraje dospělá žena, což místy vyznívá až komicky. Chvillemi se zdá, jako by holčička, která má být chytrá až zákeřná, byla spíše retardovaná.

Původně divadelní hra nebyla pro zvukové ztvárnění výrazněji upravena, přesto vznikl čistý rozhlasový tvar. Scénické poznámky, které by jinak mohly být rušivé, jsou díky tomu, že je čte sama autorka, organickou součástí inscenace.

Vytvořit společensko-kritickou hru je pro mladé autory patrně náročnější než psát autobiografické texty. Rodina a vztahy jsou autorům nové generace bližší, proto jsou hry na toto téma v cyklu četnější.

Přesto texty, které se zabývají politikou, válkami a dalšími tzv. “velkými” tématy, v rozhlase nechybí – jedná se ale výhradně o divadelní adaptace. Jako by se potvrzoval starý stereotypní názor, že v médiu rozhlas se daří převážně intimním, komorním dramátům.

Také je zřejmé, že v ČR dosud příliš nezdomácněly žánry jako sci-fi, thriller, horor apod.

Je to tedy výzva pro tvůrce nové generace do budoucna.

### **5.3 Příběhy ze sportovišť' aneb Mužské záležitosti – Soumrak bodů, Traťoliště, Příběhy z Muskulatoria**

Sport jako téma přitahuje především mužské autory. Tyto tři hry dokládají, že sport je velmi výrazné a důležité téma cyklu, a tedy další podstatný a určující aspekt pro tvorbu nové generace. Podtitul *Mužské záležitosti* je název inscenace v DISKu (viz dále analýzu hry *Soumrak bodů*, s. 69-73): Až na režisérku Hanu Mikoláškovou, která nastudovala *Traťoliště*, a Vladimíru Striežencovou, představitelku Judity v *Soumraku bodů*, všichni tvůrci (včetně autorů hudby apod.), postavy v inscenacích i herci jsou muži.

Do tohoto oddílu lze přiřadit také *Hřiště* od Magdaleny Frydrychové a *Rozcvičku* Romana Štětiny a Michala Pěchoučka, ale při analýze těchto her vystoupilo do popředí jiné téma než sport a ukázalo se, že pro zřetelnější znázornění paralel mezi hrami, a tedy hledání styčných bodů a generační výpovědi, je lepší věnovat se jim z jiného hlediska.

Zejména *Soumrak bodů* a *Příběhy z Muskulatoria* spojuje také to, že jsou to anekdoty, v nichž autoři neusilovali o osobní autorskou výpověď, ani se nechtěli vyjádřit ke společensko-kritickému tématu.

O důležitosti sportovní tematiky svědčí také to, že po úvodním dílu s dokumenty z *Black Boxu* zahajovala cyklus 25.2.2007 hra ze sportovního prostředí – *Soumrak bodů*.

Původně divadelní hra vznikla jako bakalářský projekt autora Petra Kolečka a režiséra Jana Friče (studenti Režie a dramaturgie na DAMU), premiéra se konala 17.10.2006 v divadle DISK. Inscenace byla nadšeně přijata spolužáky a generačně spřízněným publikem a tvůrci za ni dostali Cenu děkanky DAMU (dále se inscenace v DISKu uváděla v rámci komponovaného večera *Mužské záležitosti* spolu s představením *Homo 06 aneb Hoši byli toho dne poněkud neklidní* od Daniela Špinara a Jany Sloukové). Do rozhlasu tvůrci hru přenesli ve stejném hereckém obsazení i režijním pojetí a to, že se jedná o “divadelní hru před mikrofonem”, přesněji “rozhlisovou studiovou rekonstrukci divadelního představení”<sup>39</sup>, nijak neskrývali. Text, inscenace i následná beseda působily dojmem, že se tvůrci při práci především dobře bavili.

Petr Kolečko (nar. 1984) se od počátku studia na DAMU věnuje dramatické tvorbě, jeho divadelní hra *Britney Goes To Heaven* získala grant agentury DILIA a byla přeložena do angličtiny a polštiny, za další hru *Láska vole* dostal v roce 2007 Cenu Evalda Schorma, v roce 2008 se zúčastnil rezidenčního pobytu v londýnském Royal Court Theater (před ním tam byla z českých autorů Kateřina Rudčenkova). Rozhlasová úprava vlastní divadelní hry pro *HDNG* byl jeho rozhlasový debut, až poté se začal scénáristicky podílet na seriálu *ČRo2-Praha Život je pes* (spoluautorem námětu a spoluzakladatelem projektu je Kolečkův pedagog Jan Vedral). Kolečko je považován za nejtalentovanějšího současného mladého dramatika.

Platí pro něj vše, co se žádá a čeká od mladých autorů: Jeho texty jsou provokativní, zpracovává témata, která podle klasických, resp. staromódních názorů do divadla nepatří (fotbal, bulvární tisk, hudební kapely, zpěvačky pop-music – Britney Spearsová), a to způsobem, který je podle některých originální, podle jiných šílený.

Hra *Soumrak bodů* vznikla na základě školního klauzurního zadání: Napište hru o tom, co vás opravdu štve. A jak řekl autor v rozhovoru s Honzou Dědkem pro *Reflex*, nejvíc ho v té době “vytáčelo”, jak špatně si vede fotbalová *Sparta*. A tak o tom napsal hru [srov. Dědek, 2008].

Judita, nová prezidentka fotbalového klubu, chce zvýšit zisk a vůbec ji nezajímá kvalita fotbalu. Proto přesvědčí trenéra Jaroslava, aby záložníka Karla nasadil jako útočníka – Judita chce z Karla udělat tvář sezóny. Klub ovšem potom začne prohrávat jeden zápas za druhým. Eda, Karlův starý kamarád a fanoušek, měl prorocký sen o Karlově záhubě a přesvědčuje ho, aby promluvil s trenérem a vrátil se do zálohy. Karlovi ale stoupla sláva do hlavy. Nakonec Judita musí ustoupit a trenér se rozhodne v zájmu záchrany klubu Karla

---

<sup>39</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/321046> [cit. 2009-04-10].

“prodat”. Eda, který o tom neví, Karla zabije jako strůjce zkázy klubu. Poté se klubu začne náhle dařit, a dokonce ještě vyhraje vysněný titul.

Hra je napsána ve formě antické tragédie, v blankversu a hexametru. Anotace divadelního představení v DISKu zněla “*Antická tragédie o tom, jak kundy kurvěj fotbal*”.<sup>40</sup> Jedná se o jednu z mála komedií v cyklu. Humor vzniká z kontrastu vysoké formy a přízemního obsahu: Autor pracuje s chóry, patosem, repliky jsou psány ve verších, kromě antické tragédie jsou parodovány i další vrcholy evropské kultury – opera 19. století, melodram, romantická poezie apod. (tyto formy našel v textu recenzent Petr Pavlovský, který ho označuje jako “*postmoderní Gesamtkunstwerk*” [Pavlovský, 2007]). Obsahem je banální příběh o vzestupu a pádu jednoho fotbalového klubu. Autor mísí vysoký literární styl a vznešené vyjadřování s vulgarismy a fotbalovým slangem. Například:

“*SBOR*                    *My potáhmem zas příští tejděn s vohněm,  
zlý chlapi, co neznaj žádný slitování,  
nad cizíma hools, který vyplení nás chtěj.*  
*FANOUŠEK 1*        *Já, vole, vlajku našich barev ušiju,*  
*FANOUŠEK 2*        *já, vole, basu piva v pátek nachystám.*  
*SBOR*                    *A v neděli zase jako dřív tu budem,  
rum, nože a jdeme na ně, hajzly*” [Kolečko, 2006: 18-19].

*Soumrak bodů* je anekdota, v níž není třeba hledat “hlubší smysl” (z toho si ostatně autor s režisérem sami dělali na besedě po inscenaci legraci, když s nadsázkou tvrdili, že v textu je možné najít “úplně všechno” a že je to vlastně náboženská hra). Jedná se o typický příklad textu, v němž forma převažuje nad obsahem.

Forma je skutečně důkladně propracovaná – autor do hry zakomponoval také např. antickou nevyhnutelnost osudu (Eda líčí svou zlou předtuchu o Karlově zániku a ta se skutečně naplní; hrdina Karel je jako každý správný tragický hrdina obětován pro nadosobní dobro – pro klub apod.) Je tak výpovědí sama o sobě – podle režiséra Jana Friče je forma antické tragédie zcela případná, protože hrdinové dneška jsou fotbalisté a fotbal je pro fanoušky skutečně náboženství.

Také pro Jana Friče (nar. 1983) byl *Soumrak bodů* rozhlasovým debutem (na natáčení “dohlížela” režisérka Markéta Jahodová). Podle tvůrců nebylo nutné text pro rozhlas výrazněji upravovat, protože většina akce byla už v divadelní verzi obsažena ve slovech – text pouze zkrátili na požadovanou půlhodinu, vyškrtli baletní scénu a bylo nutno připsat dialogy o Karlově odchodu z klubu – tato situace byla původně čistě vizuální. V inscenaci hrají stejní herci (Vladimíra Striežencová – Judita, Lukáš Příkazký

<sup>40</sup> Citováno z anotace divadelního představení na <http://www.divadlodisk.cz/repertoar-detail.php?id=176> [cit. 2009-04-10].

– Karel, Vojtěch Dvořák – Eda/1. fanoušek, Jiří Panzner – 2. fanoušek, v chórech vystupuje také autor Petr Kolečko; výjimkou je postava Jaroslava, kterou v DISKu hrál Radovan Klučka a v rozhlasové verzi Jan Konečný) a režisér použil stejnou hudbu, dokonce dle vlastních slov na stejných místech jako v DISKu. Použitý úryvek ze *Soumraku bohů* (*Götterdämmerung*) od Richarda Wagnera, k němuž odkazuje název hry, ještě podporuje patos formy a posiluje komický efekt v kontrastu s obsahem. Režisér hudbu používá ve “vypjatých situacích” – např. před Edovým vyprávěním o zlé předtuše. V závěru, předtím, než se od trenéra Jardy fanoušci doví, že se klubu konečně začalo opět dařit, je poprvé použita moderní taneční hudba (lze si ji dobře představit jako prostředek rozechřívání fanoušků na velkých stadionech) – *Campione* od skupiny *E-Type*. Kromě toho znějí před zabitím Karla “válečné bubny” – dle tvůrců autentická nahrávka Sparty, která se pouští při rohových kopech do reproduktorů na stadionu na Letné.

Herci se nesnaží přednesem zvýraznit nadsázku textu, jejich projev je přesně a rytmicky zrežirován a odrecitován se vši vážností, což, zdá se, zcela odpovídá autorovu záměru – je zřejmé, že režisér a autor se dobře znají a mají stejný styl humoru.

Neruší, že rozhlasová inscenace je divadlo přenesené před mikrofon, vizuální složka vůbec neschází. Kolečkovi patrně nečinilo problémy scénu, která byla původně zamýšlena jako vizuální, přepsat do dialogů, jež jsou stejně vtipné jako zbytek textu, a v rozhlase navíc vynikne originální jazykový styl. Podařilo se tak vytvořit svébytný rozhlasový tvar bez zbytečně popisných zvukových efektů, který je založený pouze na textu a specifickém humoru.

K tomu, zda se jedná o osobní autorskou výpověď, řekl Petr Kolečko v rozhovoru pro *Reflex*:

*“A řekl bych, že to je pěkná hra – podle mě nejlepší, co jsem napsal! Myslím, že je z ní cítit, jak mi šla od srdce, kolik je v ní osobního vkladu. Ostatně fotbal je jediná věc na světě, o které si dovolím tvrdit, že jí rozumím – vždyť mě taky otec vzal prvně na fotbal, když mi byly tři, zápas se Žilinou...”* [srov. Dědek, 2008].

Patrně to myslel ironicky (ostatně jako většinu věcí, které říká v rozhovorech), přece to něco vypovídá o tom, jaká témata upřímně zajímají autory nové generace.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Petr Kolečko není jediný – mladé autory a inscenátory, především muže, toto téma láká stále, jak dokazuje např. nedávná inscenace hry Carla Goldoniho *Náměstíčko*, jejíž děj absolventi JAMU Roman Groszmann a Jan Šotkovský přenesli do prostředí Mistrovství světa ve fotbale v Itálii roku 1990 (premiéra 11.4.2008 v Mahenově divadle v Brně).

Jak ke kvalitě debutantského rozhlasového ztvárnění, tak k tématu a celkovému pojetí byly různé výhrady. Tvůrcům se ale rozhodně podařilo vytvořit hru nové generace – provokativní, originální (i když nápad spojit vysokou formu s banálním obsahem není nový, jsou na něm založeny mnohé parodie), jinou než ty, které je jinak možné poslouchat v ČRo (viz recenzent Petr Pavlovský – text, který *“radikálně vybočuje z běžné rozhlasové dramatiky”* [Pavlovský, 2008]), a hlavně – kontroverzní (reakce, které posluchači po premiéře posílali do rozhlasu, byly nadšené i zcela negativní).

Petr Maška (nar. 1984) pro svou hru *Trat'oliště* zvolil jiný sport, a to závod světového poháru ve slalomu žen.

Autor studuje Divadelní dramaturgii na JAMU a *Trat'oliště* původně psal pro divadlo, později se rozhodl text upravit pro rozhlas. Hra byla nominována na Cenu Evalda Schorma a rozhlasová inscenace Hany Mikoláškové, která měla premiéru v cyklu 24.2.2008, na Cenu Prix Bohemia Radio 2008.

Dějištěm hry je sjezdovka, čas – poslední minuty před zahájením lyžařského závodu. Vlasta a Slávek, údržbáři trati, umisťují banery. Pro Vlastu je to velký den – z údržbáře se má stát předjezdce. Slávek je nováček a má také funkci zdravotníka. Organizátor závodu Karas jim vysílačkou dává pokyny. Vlasta nakonec nemůže jet jako předjezdce, protože na poslední chvíli dostává od Karase jiný příkaz. Jako předjezdkyně jede Karasova dcera a u branky, kterou Vlasta se Slávkem na poslední chvíli upravovali, se smrtelně zraní – zůstává nezodpovězeno, zda kvůli nedbalosti, či dokonce úmyslné nedbalosti údržbářů, resp. Vlasty, který pak může jet jako předjezdce-náhradník. Slávek bere dívku do náručí a odnáší ji mimo trať, kde spolu beze stopy mizí ve sněhu. Přípravy závodu celou dobu sleduje rozhlasový komentátor. Na konci pohnutě zvěstuje publiku, že je připravena první závodnice a závod konečně začíná.

Název hry je slovní hříčka – kombinace slov “trať” a “tratoliště”.

Všechny postavy berou závod naprosto vážně, je to pro ně otázka cti, prestiže, života a smrti. Vlasta pracuje jako údržbář trati už dlouho, svou práci považuje za poslání (*“Vlasta: Všichni ti v oranžových vestách/Aby se nic nezesralo/Máme odpovědnost/Já trochu větší, protože mám vysílačku”* [Maška, 2008: 12]) a den, kdy se má stát předjezdce, je nejslavnějším dnem v jeho životě. Slávek studoval stomatologii, ale nevyšlo to – snad pro jeho nešikovné ruce, které kritizuje i Vlasta, a skončil taky jako údržbář trati. Miluje sníh, je to jeho život a osud. Organizátor Karas jako “velký bratr” celou trať sleduje přes síť obrazovek a všechno řídí. Vlasta o něm říká:

*“Ví o nás  
Všechno  
Především jméno  
Míru nasazení*

*Stupeň loajality  
Průhlední jak rampouchy*” [Maška, 2008: 6].

Karas je v textu přítomen pouze jako hlas z vysílačky, který štěká nesmyslné pokyny (nejvíc ho zajímá, aby byl baner u branky č. 3 dobře vidět v přímém přenosu).

Hra je rozdělena do čtyř obrazů, které od sebe nejsou časově vzdáleny víc než několik minut. Scénické poznámky zdůrazňují především vizuální motivy (jiskřící sníh, oslňující slunce) a připomínají spíše divadelní než rozhlasovou hru – při podrobnějším čtení je ovšem zřejmé, že mají především navodit atmosféru a že všechno podstatné se děje ve zvuku a v dialozích.

Situace z trati se střídají s rozhlasovým vysíláním, v němž vynikne autorův osobitý humor. Komentátor za celou dobu neřekne vůbec nic k věci, neustále mluví o sobě, o volejbalu a boxu, ačkoli se čeká na lyžařský zápas, vede pochybný “rozhovor” s Karasem, v němž Karas kromě nezřetelného mručení vlastně nepromluví, a na konci se takřka rozpláče dojetím, když zjistí, že závod – se zpožděním, ale přece – začíná.

Repliky údržbářů jsou napsány bez interpunkce, jen s velkým písmenem na začátku každého řádku. Krátké úseky výpovědi (často je na řádku jen jedno slovo) text výrazně rytmizují. Komentátor oproti tomu mluví v dlouhých, vyumělkovaných souvětích.

Je těžké určit žánr hry nebo ji stylově zařadit. Při prvním čtení zaujme zvláštní, těžko popsatelnou atmosférou. Lyrický text se vzpírá i pokusu o rekonstrukci příběhu. Podtitul *Rozhlasová hra – opalovací faktor 13* ani žádné repliky neposkytují klíč k interpretaci. Hru lze číst jako existenciální podobenství – v krátkém časovém úseku na omezeném prostoru se rozehrají malé boje o moc a o úspěch, které vedou až k tragédii – ale to je jen jeden z mnoha možných výkladů.

Divadelní režisérka Mikolášková (nar. 1980; Slovácké divadlo v Uherském Hradišti, Divadlo Polárka – umělecká vedoucí) spolupracovala s cyklem celkem třikrát – její první inscenace v *HDNG* byla hra Magdy Wdowyczynové *Dědictví Erika Mollarda* 27.5.2007 (srov. kapitolu 5.3 Hry o vyrovnávání se s dědictvím minulosti, s. 76-80). Režisérka však již předtím měla zkušenost s inscenací rozhlasové hry – deset dní před premiérou *Dědictví Erika Mollarda* byla 17.5.2007 v cyklu *Hra pro tento večer* na *ČRo3-Vltava* uvedena její inscenace hry *Jako v pytli* od Martina Koláře (nar. 1972). Autor je absolvent RTDS na DIFA JAMU a hra by vzhledem k tomu, že se jedná o autorův dramatický debut na celostátní rozhlasové stanici, mohla být součástí *HDNG* – nestalo se tak, protože byla natočena dříve, než byl cyklus zahájen (analýza hry viz dále kapitolu 7. Hry nové generace uvedené mimo cyklus, s. 104-105).

V inscenaci *Traťoliště* se režisérce ve spolupráci s autorem scénické hudby Mariem Buzzim podařilo Maškovy vizuální popisy převést do zvukové podoby – minimalistickými zvukovými prostředky ztvárnili prostředí sněhu, ledu, zimy, a zachovali i jeho symbolický charakter.

Luboš Veselý a Petr Jeništa v rolích údržbářů se potýkali s Maškovým nelehkým básnickým jazykem, jak mohli nejlépe – ne vždy se jim podařilo dodržet rytmus textu, především když byl v protikladu k významu. Jiří Vyorálek (bez něhož se neobejde žádná režisérčina rozhlasová inscenace) a Aleš Zbořil pojali své postavy s lehkou nadsázkou. Inscenace podtrhla symbolickou atmosféru autorova textu, ale jeho pochopení posluchačům neusnadnila. Její délka (čtyřicet pět minut) – vzhledem k tomu, že se ve hře vlastně nic nestane, a proto, že autor záměrně rozbíjí přirozený rytmus řeči – klade značné nároky na posluchačovu pozornost. Je nutno ocenit, že Mikolášková se nesnažila předložit posluchačům jednu interpretaci *Traťoliště*, ale zachovala nejzajímavější aspekt hry – její nejednoznačnost.

Opakem je hra Radima Nejedlého *Příběhy z Muskulatoria*, která byla uvedena v autorově režii 25.11.2007 ve stejném pořadu spolu s inscenací *Ave Maria* od Pavla Trtílka.

Radim Nejedlý (nar. 1975) studoval Žurnalistiku na FSV Karlovy univerzity. Pracuje v *ČRo Brno* jako dramaturg a slovesný režisér (pořady o literatuře, poezii, literární adaptace pro *ČRo3-Vltava* a *ČRo2-Praha*), na každý druhý pátek v měsíci připravuje reportáže a rozhovory pro *Čajovnu* a je jedním z dramaturgů *HDNG* – spolu s Jaroslavou Haladovou (nar. 1981) se podílí na přípravě dokumentů. Je tedy profesionální rozhlasový tvůrce; jako rozhlasový dramatik-autor původní rozhlasové hry debutoval *Příběhy z Muskulatoria*.

Arnošt je druhořadý brněnský scenárista s tváří prvotřídního kulturisty – Arnolda Schwarzeneggera. Podobnosti využívá Manažer fitness centra s názvem *Muskulatorium*, který Arnoštovi platí za to, že s připevněnými umělými svaly předstírá, že je Schwarzenegger, a dělá tak *Muskulatoriu* reklamu. Arnošt se potýká se zakázkou pro divadlo – má tvůrčí krizi a není schopen dopsat v termínu objednanou divadelní hru. Zato jeho kamarádu Michalovi jde psaní hry s názvem *Letní bouře v Kašperských Horách* jako po másle. Arnošt hru skutečně nedokončí, a tak Řediteli nezbude než inscenovat *Letní bouři*. Arnošt se rozhodne jít na plastickou operaci. Manažer ovšem podplatil chirurga, který Arnoštovi sice změnil tvář – podobnosti s hvězdou ho však nezbavil. Arnošt nyní vypadá jako Eros Ramazzotti a Manažer se těší, že tím zvedne zisky *Muskulatoria* ještě výš než jako Schwarzenegger.

Z kompozice hry je zřejmé, že autor má zkušenosti s rozhlasem – dialogy kombinuje s dalšími rozhlasovými žánry (reklama na *Muskulatorium*, rozhlasová anketa natočená

s neherci, kteří nadšeně vyprávějí, jak jim to, že začali navštěvovat fitness centrum, změnilo život), tvůrčím způsobem pracuje s Vypravěčem (je to zároveň Ředitel divadla, který přiznává, že si potřeboval přivydělat, a tak přijal i roli Vypravěče; neustále telefonuje a nemá na “vyprávění” skoro čas, čímž připomíná Vypravěče z *Vykřičených domů* Davida Drábka, který taky posluchačům celou dobu dává najevo, že on “má navíc”), používá zcizovací efekty – monology Ředitele přerušují netrpělivé pokyny z Režie; zcizovací efekt je i způsob, jakým Vypravěč reflektuje svou roli.

Námět je specificky rozhlasový – ve vizuálním médiu by bylo téměř nemožné hru inscenovat, aby byla aspoň trochu uvěřitelná (namaskovat herce, aby připomínal Schwarzeneggera, a pak jeho podobu změnit na Ramazzottiho).

Jazyk postav je přirozený a hovorový, repliky jednoznačné.

Na dvacetiminutovou hru je v textu poměrně hodně postav (deset a hlasy v anketě), ale hra není složitá, čtenář/posluchač se v nich orientuje, navíc postavy jsou jasně odlišeny – charakterizuje je jedno téma, jehož se postava drží (Manažera posledlost ziskem a Arnoštovou tvář, Michala touha prorazit jako dramatik apod.).

Hlavní téma hry není sport, ale vzhled, který se sportem úzce souvisí. Když se Arnošt diví, jak se Manažer dověděl o jeho plastické operaci, Manažer odpovídá:

*“Milý Arnošte, svět je malý a péče o lidské tělo má tolik podob. Řekněme, že se v branži vzájemně známe. Já dělám svaly, kolega nosíky. Máme toho hodně společného”* [Nejedlý, 2007: 16].

*Příběhy z Muskulatoria* není první hrou o vzhledu, o souvislosti mezi vzhledem a úspěchem v profesním a osobním životě a o tom, co se stane, když se člověk rozhodne změnit svou tvář.

Toto téma je v současnosti pro dramatiky přitažlivé, o čemž svědčí také fakt, že jen několik měsíců před premiérou Nejedlého hry, 5.1.2007, byla v berlínské Schaubühne am Lehniner Platz uvedena hra *Der Häßliche* (česky v překladu Kateřiny Bohadlové *Ošklivec*, česká premiéra v Divadle na Vinohradech 13.3.2009 v režii Natálie Deákové) od známého německého dramatika Mariuse von Mayenburga (nar. 1972). Mayenburg téma rozpracovává více do hloubky, situace je vyhrocenější – problém hlavního hrdiny Letteho není v tom, že by připomínal atraktivního kulturistu, ale že je ošklivý, což dále otvírá závažnější otázky po tom, co je krása, co ošklivost, zda existuje objektivní, absolutní krása, na níž by se všichni shodli apod. Lette se rozhodne jít na plastickou operaci, náhle je krásný jako “*oloupané vajíčko*” [srov. Mayenburg, 2008: 11] a jeho život se od základů změní k lepšímu – aspoň zdánlivě, na krátkou dobu. Struktura *Ošklivce* je složitější a snad i propracovanější, autor opakuje postavy (ženy i muži,

s nimiž se hlavní hrdina postupně setkává, jsou stále stejné typy) a situace apod. Ztvárnit skutečnou přeměnu podoby postavy je nemožné. Dramatik poskytl režisérovi klíč ve scénické poznámce: Herec má vypadat stále stejně, změní se jen chování okolí k němu.

V tomto srovnání působí Nejedlého hra spíše jako lehké načrtnutí tématu, do něhož autor zakomponoval i to, jak je těžké něco napsat – jedno z nejčastějších témat mladých autorů.<sup>42</sup> Lehkost je patrná nejen z textu, ale také z režijního uchopení: Inscenace *Příběhů z Muskulatoria* je zábavná anekdota vstřícná k posluchači.

Hercům Eduardu Uličnému (Arnošt), Alanu Novotnému (Michal), a především Zdeňku Junákovi (Manažer) a Cyrilu Drozdovi (Ředitel divadla) se podařilo vystihnout jemnou nadsázku textu, a přitom situaci neparodovat, zůstat v civilní rovině. Také neherci v inscenované “anketě” působí zcela přirozeně.

Píseň Erose Ramazzottiho *Se Bastasse Una Canzone* uzavírá jako ironická tečka nejen *Příběhy z Muskulatoria*, ale také podkapitolu věnovanou hrám ze sportovního prostředí a “mužským záležitostem” vůbec.

## **5.4 Hry o vyrovnávání se s dědictvím minulosti – Dědictví Erika Mollarda; Pryč!**

Do této kapitoly lze přiřadit také *Cestu do Bugulmy*, příp. *Zónu* a *Františku* (viz výše), ale v těchto hrách jsou důležitější jiná témata. V *Dědictví Erika Mollarda* od Magdy Wdowyczynové a v *Pryč!* od Miroslava Bambuška je vyrovnávání se s dědictvím minulosti hlavní téma.

Magda Wdowyczynová uvedla klíčové slovo “dědictví” přímo v názvu hry *Dědictví Erika Mollarda*, která měla premiéru v cyklu 27.5.2007 v režii Hany Mikoláškové.

Autorka (nar. 1981) je absolventkou RTDS na DIFA JAMU. S rozhlasem měla tedy praktické zkušenosti již před projektem pro *HDNG* – s adaptacemi a dokumenty pro *ČRo Olomouc*, pořady pro *Black Box* ad. Úspěšně se účastní literárních soutěží (např.

---

<sup>42</sup> Přemysl Rut: “Včera jsem mluvil s Danielou Fischerovou, která [...] učí na Literární akademii a říká mi, že četla nějaké studentské práce a že dvě třetiny nebo tři čtvrtiny z nich jsou prostě autobiografické a nejenom autobiografické, ale že jsou o tom, jak ten dotyčný píše nebo psát nemůže.” Citováno z besedy po premiéře inscenace *Františka* vysílané 28.9.2008 na *ČRo3-Vltava*.

Povídka roku 2006 v *Literárních novinách*, Hořovice Václava Hraběte aj.). V cyklu byl uveden také její dokument *Baobab*.

Erik Mollard leží na jednotce intenzivní péče a čeká na transplantaci srdce, která mu má zachránit život. Pečuje o něj Sestra, později vyjde najevo, že je to Veronika, dcera udavače Ivana Levého, který v minulosti ublížil Erikovu tatínkovi, jenž měl taky nemocné srdce: Erikův otec vlastnil hospodu s orchestrionem. Na vesnickém honu omylem postřelil Levého do zadku. Levý se jednou opil, rozbil orchestrion a ten začal šeptat: “Udavač Levý má prasečí srdce.” Levý pak poslal do hospody Mollardových tajné, kteří orchestrion rozmlátili. Tatínkovo srdce to neuneslo. – Nyní, zhruba po pětadvaceti letech, umírá za zdí ve vedlejším pokoji muž (s poškozením mozku), jehož srdce má Erik dostat, a je to právě Ivan Levý. Když se to Erik dozví, vytrhne si z ruky kanylu a tím si způsobí smrt. Ivan ve vedlejším pokoji dál bojuje o život...

Hra je statická a má epický charakter. Je postavena na dialogu Erika se Sestrou v nemocničním pokoji, přičemž Erik leží v posteli a Sestra postává či posedává kolem; jejich rozhovor je přerušován několika retrospektivami. O dramatických situacích si Sestra s Erikem vyprávějí, jen jednou se v retrospektivě ocitneme ve středu vypjatého dění (scéna, kdy opilý Ivan Levý rozbije orchestrion).

Postavy jsou zástupné symboly za jednotlivé strany konfliktu: Ivan Levý (viz jméno, které symbolizuje jeho příslušnost k SSSR a levičáctví, a zároveň může být vnímáno jako degradující – viz lidové úsloví “je nějakej levej”, tedy “je neschopný, nešikovný”) – udavač; tatínek Evžen Mollard – slušný člověk se slabým srdcem; Erik Mollard – syn, který zdědil srdeční vadu a černobílé vnímání skutečnosti (nemůže se zbavit traumatu z dětství, není schopen nového pohledu na události s odstupem); Veronika, roz. Levá – dcera udavače, která sice nemůže za činy svého otce, ale přesto za ně jakoby nese vinu, byla podle nich posuzována už jako malá mezi ostatními dětmi.

Dialogy znějí nepřirozeně, literárně, což souvisí jak s epičností a symboličností vyprávění, tak patrně i s tím, že autorka má blízko k prozaické tvorbě. Někdy jsou až patetické (viz např. Erikovu repliku “*Cizí pekla mě nezajímají, pokud na nich nezávisí mé nebe*” [Wdowczynová, 2007: 10]). Repliky odpovídají autorčině apriorní tezi a ilustrují ji, spíše plní informativní funkci, než aby vytvářely dramatické napětí mezi postavami. Ty spolu komunikují očekávaně, spisovně a symetricky – nejdřív Erik odvypráví svůj příběh a potom začne vyprávět Sestra Veronika. Neskáčou si vzájemně do řeči, reagují vždy přesně na předchozí repliku, nedochází k míjení výpovědí ani k tomu, že by třeba Erik reagoval na něco, co řekla Veronika před chvílí a o čem on celou dobu přemýšlel, ačkoli ona už mluvila o něčem jiném – to by lépe odpovídalo přirozenému rozhovoru. Postavy si vyprávějí své životní příběhy, repliky jsou většinou velmi dlouhé, což také působí literárně. Navíc nevyprávějí živě, neuspořádaně, nejsou

charakterizovány jazykovým stylem. Zdá se, jako by se autorce do hry vloudily fragmenty nedopsané povídky s úvahovými a filozofickými prvky. Mezi Veronikou a Erikem se nevytvoří žádný vztah, snad kromě pokusu o nesmělý flirt a sbližování, které je běžné mezi zdravotními sestrami a na smrt nemocnými pacienty mužského pohlaví.

Pointa (Sestra je dcera Ivana Levého, ten je dárce srdce pro Erika) není překvapivá, vzhledem k symetrické a průhledné struktuře hry se dá očekávat, dialogy k ní spějí.

Motiv orchestrionu, který šeptá *“Udavač Levý má prasečí srdce”*, připomíná pohádku o králi Midasovi, na nějž basa prozradila, že má *“oslí uši”* (Veronika pohádku zmiňuje v souvislosti s tím, že i orchestrionu musel urážlivou větu někdo našeptat).

Autorka se několikrát vrací k mnohovýznamovému motivu srdce: Erik se zamýšlí nad tím, zda bude mít rád stále stejné lidi i věci, když bude mít cizí srdce, nebo zda si zamiluje to, co měl rád dárce; Veronika přemýšlí, jestli je dědičná *“čistota”* či *“špína”* srdce; několikrát se objevují srdcové karty, které jsou na oddělení *“srdcařů”* zakázány jako provokace; a také *“prasečí srdce”* Ivana Levého apod. Hluběji autorka tento motiv nepropracovává, nezabývá se více ani etickou a morální stránkou transplantace srdce (téma čekání na smrt člověka, jehož srdce může někomu jinému zachránit život). Je zcela soustředěna na hlavní problém: Člověk má být zachráněn díky smrti svého nepřítele z minulosti. Erik se rozhoduje, že o takovou záchranu nestojí, že raději zemře. Proč, zda je to kvůli tomu, že je mu srdce Ivana Levého natolik odporné, nebo že by byl odporný sám sobě, kdyby na smrt Levého čekal jako na svou spásu, to si posluchač může jen domýšlet.

Magda Wdowczynová charakterizovala na besedě po inscenaci žánr textu jako moralitu.<sup>43</sup>

*Dědictví Erika Mollarda* odpovídá moralitě do té míry, že postavy jsou skutečně alegorizované a ztělesňují obecné principy. Hledání smyslu života a křesťanský rozměr hře však zcela chybí, mnohem výraznější je u Wdowczynové motiv nápravy (udavač

---

<sup>43</sup> *“Moralita (z franc. moralité = mravnost, mravní naučení) – alegorický žánr pozdně středověkého náboženského dramatu, v němž vystupují pouze alegorizované postavy, ztělesňující abstraktní pojmy mravních vlastností (Ctnost, Neřest, Pokora, Vyrvalost) nebo kategorie křesťanské metafyziky (Duše, Smrt), někdy dokonce i personifikované konkrétní předměty. Děj m., zasazený zpravidla do imaginární alegorické krajiny (Hrad vytrvání, Údolí hřichu, Hora naděje), vyjadřoval obecná ponaučení středověké křesťanské morálky; jeho ústředním ideovým motivem byla marnost pozemského smyslového života a hledání abstraktního ideálu křesťanské ctnosti. Od nejstarších náboženských her, tzv. mystérií a miráklů, se tedy m. odlišovala tím, že nahradila jejich konkrétní biblické nebo legendární příběhy didaktickou teologickou abstrakcí”* [Vlašín, 1977: 237].

Levý po zážitku s orchestrionem přestane udávat a stane se lepším člověkem, také Erik se změní – k lepšímu? – po rozhovoru se Sestrou).

Jiří Adámek odmítá autorčino žánrové zařazení, podle něj se jedná o modelovou hru soustředěnou na jeden ideový problém [srov. Adámek, 2007]. Hru by bylo také možné označit jako drama à la these, hru postavenou na jedné myšlence, která není dál překvapivě rozvíjena.

Statická situace s výrazným zvukovým motivem (orchestrion a písnička *Když máš v chalupě orchestrion*) vybízí k rozhlasovému ztvárnění. Proto překvapí, že autorka hru původně nepsala pro rozhlas, prý si ji při psaní představovala na jevišti. Sama ale dodává, že situace nemá moc velký vizuální potenciál, což potvrzovala také režisérka inscenace Hana Mikolášková. Autorka uvedla, že úpravy pro rozhlas byly minimální – odstranila pouze vizuální mezihry, v nichž vystupovaly personifikované části srdce (barevně odlišené dvě Komory a dvě Síně) [srov. Wdowyczynová – dotazník, uloženo v archivu autorky práce].

Režisérka dodržela scénické poznámky autorky, použila i předepsanou píseň *Když máš v chalupě orchestrion* od Waldemara Matušky, která plní funkci spouštěcího mechanismu vzpomínek a reminiscencí a posouvá inscenaci do nereálné, symbolické, snové roviny, což opět odpovídá charakteristice morality.

Inscenace začíná zvukovou koláží hudby orchestrionu, pípáním nemocničních přístrojů, chrochtáním prasete a dialogem Sestry a Lékaře – vše je deformované, jako bychom to vnímali prostřednictvím Erikova horečnatého snu (práce se subjektivním zvukem není v hrách nové generace běžná!). Tím je posluchač od začátku připraven, že to, co v následujících minutách uslyší, není zcela reálné.

Režisérka do hlavních rolí obsadila herce Divadla Husa na provázku, které dobře zná z brněnských studií na DIFA JAMU i ze svých divadelních prací (a s nimiž spolupracovala i na dalších rozhlasových inscenacích včetně *Jako v pytli*) – Jiřího Vyorálka (Erik Mollard), Dity Kaplanovou (Sestra), Michala Bumbálka (Ivan Levý) a Vladimíra Hausera (Evžen Mollard). Ty doplnil herec souboru činohry Národního divadla Brno Václav Vašák v roli Lékaře. Obdivuhodný je především výkon Jiřího Vyorálka a Dity Kaplanové, jejichž dialog tvoří jádro hry. Dialogy s minimem dramatického napětí dokázali interpretovat způsobem, který není nudný ani popisný. S dlouhými pasážemi, v nichž postavy líčí svůj životní příběh, se Jiří Vyorálek vyrovnal tak, že je vypráví jako pohádku, tedy s lehkým nadhledem, což textu, který má sklony k patosu, velmi prospívá.

Závěr jak textu, tak inscenace nechává nezodpovězené otázky. Když se Erik rozhodne, že zemře, vytrhne si kanylu a řekne Sestře: “ERIK: [...] *Je jasné, že ty jsi tu nebyla. Odešla jsi už před hodinou. Neboj se, ve mně to bude jako v hrobě*” [Wdowyczynová, 2007: 12].

Sestra na to odpoví lehce a bez zaváhání: “SESTRA: *Tak tedy sbohem*” [Wdowyczynová, 2007: 12].

Není z toho zřejmé, jaký je mezi nimi vztah, a zdá se, jako by Sestru situace, kdy přistupuje na to, že nechává zemřít pacienta, vůbec nezaskočila.

V inscenaci nejsou poslední dvě věty textu Wdowyczynové, které posluchače můžou ještě více mást a otvírají v poslední minutě hry nové téma, jež ho zavádí zcela jinam:

“LÉKAŘ: *Víte, co mě nejvíc mrzí?*

SESTRA: *Nevím, pane doktore.*

LÉKAŘ: *Že panu Levému nemůžeme darovat mozek toho odvedle*” [Wdowyczynová, 2007: 12].

Přes některé výhrady je nutno ocenit, že se mladá autorka neomezila jen na svět svých osobních a intimních zkušeností, ale pokusila se zpracovat stále aktuální téma viny a nevin za příkoří spáchaná v době komunismu, která dodnes ovlivňují naše životy.

Miroslav Bambušek, další autor, který se v cyklu věnuje traumatům českých moderních dějin, zašel dál do minulosti a ve hře *Pryč!* rozvíjí téma, jímž se zabývá několik let – poválečný, tzv. divoký odsun Němců z českého území, konkrétně ze severočeského městečka Postoloprty. Věnoval mu projekt *Perzekuce.cz* (podrobněji o autorovi a projektu *Perzekuce.cz* viz kapitolu 5.2 Apokalyptické vize, společenské výpovědi, s. 57).

*Pryč!* nastudoval *ČRo7-Radio Praha* a na této stanici také měla inscenace premiéru 28.9.2006 v režii Julka Neumanna. V *HDNG* byla inscenace reprízována o rok později – 26.8.2007. (V září 2007 byla v rozhlase uvedena německá verze hry v režii Thomase Zielinského. Obě inscenace jsou k dispozici na webových stránkách *ČRo7-Radio Praha*,<sup>44</sup> což není v případě české rozhlasové dramatické tvorby obvyklé.)

Autor o vzniku *Pryč!* a o postavení textu v rámci *Perzekuce.cz* řekl v rozhovoru s Vilémem Faltýnkem pro *ČRo7-Radio Praha*:

---

<sup>44</sup> <http://www.radio.cz/cz/clanek/98229>.

“Od roku 2004 se věnuji studiu všech dostupných materiálů, pramenů jak českých, tak německých. Během toho času vznikly tři texty na podobné téma: *Porta apostolorum*, *Útěcha polní cesty a Pryč!*. *Hra Pryč!* tuto anabázi v čase uzavírá svou premiérou 28.9.2006.

Je to vaše první rozhlasová práce?

Ano.

[...]

Bylo složité přepsat *Portu* do dvacetiminutové rozhlasové verze?

*Nemyslím si, že Pryč! je přepisem Porty do menšího tvaru – i když zakázka tak původně zněla – pro mě je to jiný text, který řeší stejné téma, ale jaksí jinak – čtenář nebo divák se může přesvědčit a porovnat ty dva texty – text Porty je na [www.perzekuce.cz](http://www.perzekuce.cz)” [Faltýnek, 2006].*

Přestože na stránkách *ČRo7-Radia Praha* je hra prezentována jako “původní rozhlasová hra *Miroslava Bambuška*” [srov. Faltýnek, 2006], nelze *Pryč!* vnímat jako novou původní rozhlasovou hru, jedná se skutečně spíše o rozhlasovou adaptaci divadelní hry *Porta apostolorum* (premiéra 25.9.2005 v divadle La Fabrica v Praze, režie: David Czesany), navíc je u této “původní rozhlasové hry” uveden Vilém Faltýnek jako autor rozhlasové úpravy.

Může být inscenace *Pryč!* považována za hru nové generace? Premiéra se uskutečnila v době, kdy cyklus *HDNG* neexistoval, uvedení v cyklu je tedy repríza, a ani označení “první *Bambuškova původní rozhlasová práce*” není bez otazníků. Jedná se o rozhlasový debut režiséra Julka Neumanna (nar. 1953). Ten věkem k nové generaci tvůrců nepatří, jedině snad režijním přístupem. Úvaha o tom je ovšem zbytečná, protože se jeho debut neuskutečnil v cyklu *HDNG*. Stejně jako *Plyš* a *Léto v Laponsku* tedy *Pryč!* nepovažuji za hru nové generace a budu se jí zabývat jen stručně.

Hra je napsána se zručností a jistotou zkušeného dramatika. Základem je jasně postavená situace z konce druhé světové války:

Mladá Němka Anna telefonuje v noci na železniční stanici, aby slyšela lidský hlas. Telefon zvedne Čech Josef, který stanici hlídá. Vyjde najevo, že jsou spolužáci z gymnázia – ona je dcera gymnaziálního ředitele-nacisty, který je zodpovědný za transport Josefových rodičů do koncentračního tábora a tím za jejich smrt; on říká “strýčku” člověku, který nyní, po válce, vede gardy dobrovolníků, již mají oblast “vyčistit” od nepřátel a mstí se na civilistech, tedy i na Anniných rodičích. Mezi Annou a Josefem začne vznikat milostný vztah. Josef se za Annou vydává na gymnázium, kde se Anna skrývá, potkají se v lese a rozhodnou se, že spolu utečou. Narazí na Josefova “strýčka”, který je oba zastřelí. Po letech se “strýček” vrací do města a “uvádí události na pravou míru” – tvrdí, že Anna zabila Josefa a on ho pak pomstil.

Situace z noci, kdy se setkali Anna s Josefem, se střídají s fiktivním dokumentárním materiálem – rozhovorem se “strýčkem” po letech. Rámec tvoří neosobní hlas – komentář, který uvádí posluchače do doby a situace a na konci hru shrnuje a uzavírá.

Přestože hra směřuje k předpokládané výpovědi a postavy reprezentují protikladné strany, je tak zdařile napsaná, že její modelovost čtenáře/posluchače neruší. Postavy

jsou charakterizovány několika krátkými replikami, a přesto o nich víme dost, abychom se zaujetím sledovali jejich příběh.

Didaktičnost textu a monumentalizace zobrazovaných událostí je patrná především v závěru, u tohoto tématu sklon k moralizování ovšem nepřekvapí:

*“Hlas: Anonymní telefonáty, hradba mlčení, ztráta paměti. Badatelé se pohybují na tenkém ledě. Šedesát let po válce se vystavují nebezpečí, že se někdo pokusí překazit jejich práci násilím.”<sup>45</sup>*

Režisér Julek Neumann text (kromě již zmíněného komentáře Rostislava Čtvrtlíka) udržel v civilní, nepatetické rovině, také díky hereckým výkonům Zuzany Kajnarové (Anna Löwenbein; její ustrašený hlásek v telefonu mohl některým posluchačům připomenout Haničku z Aškenazyho slavné hry *Bylo to na váš účet*, tam byla ovšem situace obrácená – Češka-Židovka Hanička prosila o slitování Němce), Kryštofa Hádka (Josef Kitl) a Jiřího Hanáka (“strýček” Rudolf Otte).

O hře a inscenaci *Pryč!* je možné konstatovat totéž, co např. po poslechu *Léta v Laponsku* od Petra Pýchy a Jaroslava Rudiše – je to řemeslně zdatně napsaná i zrežirovaná inscenace, která nenese znaky autorského ani režijního hledání a osobního zaujetí, jež je typické pro hry nové generace.

Jen jedna autorka nové generace se zabývala minulostí jako hlavním tématem. Malý zájem autorů o “dědictví minulosti” jistě stojí za pozornost, zvláště v době, kdy se média k naší moderní historii neustále vrací, kdy se denně potvrzuje, že ani nyní nejsme zcela vyrovnání s traumaty dějin.

Možná že Jáchym Topol vytvořil v *Cestě do Bugulmy* přesnější portrét současné nové generace, než si je většina jejích příslušníků ochotna připustit: Jeník, jediný zástupce nové generace v textu, o historii raději nechce nic vědět, protože se mu z ní dělá zle...

---

<sup>45</sup> Citováno z reprízy inscenace *Pryč!* uvedené 26.8.2007 na ČRo3-Vltava.

## 5.5 Ostatní – Rozcvička, Ave Maria, Život nedoceníš aneb Měl byste dvacet minut?

Při pokusu o rozdělení do skupin podle témat zůstaly tři hry mimo rámec stanovených oddílů.

*Rozcvička* od Romana Štětiny a Michala Pěchoučka (premiéra 25.5.2008, režie Roman Štětina), by mohla patřit jak ke hrám o sportu (vzhledem k názvu), tak k textům s intimními a rodinnými tématy. Ani k jednomu oddílu ji ale nelze zařadit bez výhrad, proto považuji za vhodné o ní pojednat zvlášť.

Inscenace je výsledkem půlroční stáže Romana Štětiny (nar. 1986), studenta Multimediálního designu na Západočeské univerzitě v Plzni, v plzeňském studiu ČRo. Na námětu, scénáři i inscenaci spolupracoval se svým pedagogem Michalem Pěchoučkem (nar. 1973), absolventem AVU, výtvarníkem a nositelem Ceny Jiřího Chalupického. Supervizi nad tímto studentským projektem měl Miroslav Buriánek, legenda (nejen) plzeňské rozhlasové režie.

Pro Romana Štětinu není *Rozcvička* rozhlasovým debutem – věnuje se experimentální tvorbě a Michal Rataj vysílal některé jeho práce v cyklu *Radioateliér* na ČRo3-Vltava (ukázkou z pořadu *Kdo to udělal*, 2007, jejímž základem byl záznam toho, co autor řekl ze spaní v průběhu jedné noci, mohli slyšet také posluchači besedy po premiéře *Rozcvičky*), některé převzal také zahraniční rozhlas (*Ö1 ORF – Kunstradio*, *Deutschlandradio Kultur*). V oblasti rozhlasových her se však jedná o jeho prvotinu.

Z besedy vyplynulo, že hlavním autorem textu je Michal Pěchouček, kterého zajímají příběhy a formy jejich ztvárnění – na rozdíl od Romana Štětiny, jehož hlavním zájmem je rozhlas a možnosti akustické realizace, proto také inscenaci režíroval a na textu spolupracoval spíše jako dramaturg.

V rozhovoru pro *Novinky.cz*, který poskytl Evě Zajíčkové 2.12.2003 při příležitosti udělení Ceny Jiřího Chalupického, byl Pěchouček označen jako “výtvarník s duší vypravěče”, který zachycuje příběhy formou fotorománu, maluje podle nich obrazové novely a točí videofilmy. Řekl:

*“No, tak, všichni mi ty historky nosí sami... aniž by chtěli. Lidi prostě vykládají různé věci, dějou se jim různé věci, anebo si je představují. Mně stačí jen poslouchat a pak si z toho udělat závěry. Já se tedy nijak nerozpakuji. Když mám něco použít, tak si to prostě vezmu a nepřemýšlím nad tím, že bych tím třeba mohl někoho vykrást. Člověk si ani nemusí moc vymýšlet” [Zajíčková, 2003].*

Také příběh *Rozcvičky – Rozhlasové inscenace pro dva hlasy*, má údajně některé autobiografické rysy (práce na poště a ukradený pohled).

Děje se v malém bytě v průběhu jedné noci. Stárnoucí pošťáčka a domovnice Diana našla před svým bytem malou holčičku nebo kočku (komunikuje s ní zpočátku jako s dítětem, později na ni mluví spíš jako na kočku), kterou vezme k sobě domů a obrací se k ní jako jedinému partneru v rozhovoru. Nemůže usnout, přeladuje rádio, vykládá si karty a vzpomíná na muže, kterému kdysi nedoručila pohlednici s mořem, protože se jí obrázek moc líbil; čte si starý dopis od něj. V polo-snové rovině Dianu navštíví onen mladý muž, Daniel Frelich, a dává jí svou novou adresu. Ráno se Diana probouzí při rozhlasové rozcvičce, kterou moderuje – Daniel.

Text je převážně monolog Diany, resp. její jednostranný dialog s holčičkou/kočičkou, která neodpovídá. Dianin monolog se prolne s monologem Danielovým (starý dopis) a ve druhé části spojí v dialog těchto osamělých postav. Hra se odehrává na pomezí reality a snu, nikdy se jednoznačně neobjasní, koho či co žena vlastně vzala k sobě domů (žena si děvče/kočku možná dokonce vymyslela), ani jaký má vztah k Danielu Frelichovi (může to být její dávný ctitel, milenec, ztracený syn nebo úplně neznámý člověk).

Tvůrci se zaměřili hlavně na vykreslení pocitů starší osamělé ženy těsně před usnutím, kdy se jí vrací staré vzpomínky a v usínání se pletou s vjemy novými, se zvuky zvenčí a z rádia. Děj je zastřený, nejasný, jde o náladu, atmosféru, lyrické monology a dialogy.

Hra působí trochu archaicky – jak způsobem, kterým žena mluví (pomalý a poněkud zastaralý styl vyjadřování), tak rekvizitami, především motivem pošty, pohlednic a dopisů, které jsou v době mailů a SMS spíše vzácností a jako hlavní prostředek komunikace již patří minulosti, ale také telefonním seznamem (dnes převažují mobilní telefony), vykládáním karet i závěrečnou rozhlasovou rozcvičkou (pro niž se autor údajně skutečně inspiroval starými rozhlasovými rozcvičkami).

Roman Štětina uvedl, že chtěl, aby hra i inscenace evokovaly rozhlasovou tvorbu 60. let. Chtěl si zkusit vytvořit klasickou nahrávku, aby znal základy rozhlasové tvorby, než se pustí do dalších experimentů. Pro závěrečnou scénu s rozcvičkou proto dlouho hledal hudbu, která by přesně odpovídala jeho představě a připomínala 60. léta, zároveň ale nechtěl použít autentickou dobovou nahrávku, patrně proto, že by to bylo příliš návodné a vytratila by se neurčitost, která je pro hru i inscenaci charakteristická. Nakonec se rozhodl v inscenaci nechat zaznít klavírní skladbu pro děti od Bély Bartóka.

V inscenaci hrají sami autoři – Pěchouček ztvárnil Dianu, sice trochu monotónně, ale jeho mužský hlas není matoucí, a Štětina představuje Daniela, citlivě a romanticky.

Štětina má herecké zkušenosti z ochotnického divadla a Pěchouček z divadelních inscenací a uměleckých filmů, za herce se však nepovažuje – pro oba to byl herecký debut v rozhlase.

Podobně jako Monika Šonková ve *Františce*, také Štětina a Pěchouček vytvořili ryze autorský rozhlasový tvar. Název *Rozcvička* odkazuje nejen k poslední scéně hry, ale zároveň údajně znamená, že to byla pro tvůrce skutečně “rozcvička” před dalšími, náročnějšími rozhlasovými tvary. Tvůrci uvedli, že v inscenaci hráli sami, protože tím “nechtěli nikoho obtěžovat”.

V plzeňském studiu ČRo připravují další hru, do níž hodlají obsadit “skutečné” herce (tato informace pochází z besedy vysílané po premiéře *Rozcvičky* 25.5.2008, další není známo).

Pavel Trtílek v anekdotické hříčce *Ave Maria* načrtnul téma, které se v cyklu neobjevuje – pověřivost nebo přesněji slepá víra. Premiéra inscenace v režii Hany Mikoláškové se uskutečnila 25.11.2007 (v jednom pořadu s *Příběhy z Muskulatoria*).

Pavel Trtílek (nar. 1977), absolvent magisterského a následně postgraduálního studia Divadelní dramaturgie na DIFA JAMU, je úspěšný mladý dramatik, autor patnácti celovečerních divadelních her a dalších textů, překladatel, pedagog. Několikrát postoupil do finále soutěže o Cenu Alfreda Radoka, s divadelní hrou *Poslední večere* v roce 2003 soutěž vyhrál. Jeho hry jsou uváděny především v brněnských divadlech, některé byly přeloženy do cizích jazyků.

Hrdinkami mnoha autorových textů jsou ženy (*Bludice*, 1998, *Modelky*, 2007), často stárnoucí či staré (*Kadeře, peřeje, kolotoče*, 1999, *Poslední večere*, 2003, *Můj krásný svět*, 2005, *Sestřičky*, 2006 ad.). Nejinak je tomu v jeho rozhlasovém debutu (a dosud jediné rozhlasové hře) *Ave Maria*.

Dvě starší ženy s námahou vystoupají na kopec, upřeně hledí do slunce a čekají na zjevení Panny Marie. U toho si povídají víceméně absurdní příběhy o tom, kdy a jak jim Bohorodička pomohla. Telefonuje jim páter Andre, jehož kázání je k výstupu na kopec přimělo, ale ženy ho špatně slyší, zachytí jen větu, že to “myslel obrazně”. Nakonec obě ženy z hledění do slunce oslepnou a všechny svaté pošlou k čertu.

Dialog žen prozrazuje jejich naivitu a pověřivost, ale protože neobsahuje nic víc a nikam se nevyvíjí, přestanou být neustále se opakující variace brzy zábavné.

V závěrečné poznámce se čtenář doví, že text byl inspirován skutečnou událostí. Autor se omezil na prostý popis kuriózní situace.

Stejně jako dialogy, také ženy jsou variace téhož, nemají odlišné charaktery, přístup k situaci ani styl vyjadřování, snad jen Druhá žena je ta “chytřejší”, sebevědomější, silnější – určuje, kdy se chytnou za ruce, kdy se pomodlí Zdravas apod.

Režisérce Haně Mikoláškové se podařilo podpořit tuto drobnou odlišnost obsazením zcela odlišných hereckých typů – Drahomíry Hoffmanové a Simony Pekové. Především Simona Peková se zhostila role fanatické katoličky se zřetelnou chutí a z její naivity, a zároveň nezvratného přesvědčení o vlastní pravdě jde chvílemi až strach.

Pauzy v rozhovoru, které vytvářejí časové posuvy, “vyplnila” režisérka známou skladbou *Ave Maria* (Bach-Gounod) – zvolená hudba je stejně prvoplánová jako celá hra. Jednoznačnost textu a zpracování byla patrně záměrná, protože dialog žen je téměř nepřetržitě podbarven ilustrativními zvuky přírody (zpěv ptáků, cvrčci apod.). Tvůrci tak ironizovali prvoplánovost ve všem – v životě, víře i rozhlasové tvorbě. Ani to, že Simona Peková přečte v úvodu autorovu poznámku o tom, že se jedná o skutečnou událost, téma nerozvíjí dál.

Jistě by bylo přínosné, kdyby se mladí tvůrci vyjádřili k víře, pověřivosti, církvi. Nezbyvá než dál čekat, že někdo toto stále aktuální a kontroverzní téma více rozpracuje v rozhlasové dramatické tvorbě – tak jako to např. v audiovizuálním dokumentu udělal Vít Janeček (*Ivetka a hora*, 2008).

Na závěr kapitoly věnované rozborům her nové generace se budu zabývat inscenací, kterou nelze analyzovat stejně jako ostatní hry, protože se vymyká běžným kritériím hodnocení: nemá dramatický text, autora ani režiséra. Jedná se o záznam improvizovaného projektu *Radio Ivo: Život nedoceniš aneb Měl byste dvacet minut? Normální příběh ze života*, který měl premiéru 27.7.2008.

*Radio Ivo* jsou performeři Petr Marek (nar. 1974), Johana Švarcová (nar. 1983) a Marian Moščík (nar. 1978). Ani pro jednoho z nich není umění hlavním zdrojem obživy, ale průběžně se věnují tvorbě v různých podobách – pořádají improvizovaná představení v klubech a na alternativních scénách. Na stránkách zvukově-performačního projektu *Art's Birthday 2007* bylo možné si přečíst následující charakteristiku tvůrců a projektu:

“Herecká trojice sestává z členů českých alternativních divadelních skupin – Petr Marek je zakládajícím členem moravského improvizativního Dekadentního divadla Beruška, vystupuje v pražském Studiu Ypsilon, divadle VOSTO5 a elektronické hudební skupině MIDI LIDI, zároveň je filmovým režisérem (v českých kinech měla premiéru v roce 2002 jeho celovečerní LÁSKA SHORA, v roce 2006 film NEBÝT DNEŠNÍ).

*Johana Švarcová je známá především z hradeckého Divadla DNO, je zakládající členkou Teatru Plyšolína a vystupuje v hradeckém Klicperově divadle.*

*Marian Moštík je dlouholetým členem havířovského improvizčního Divadla V Soukolí. Všichni tři společně hrají také v kolektivním all-stars-bandu moravských improvizčních divadel LÁHOR/Soundsystem.*

*Radio Ivo vzniklo původně jako pokus o přenesení rozhlasové hry na divadelní prkna bez jakékoli transformace a předchozího textu. Pouze s možností vidět její vznik. Hra ŽIVOT NEDOCENÍŠ v režii Romany Bohunské a její další repríza s novým námětem. Výrazová civilnost a zvukový realismus v pozvolném tempu. Normální příběhy ze života.”<sup>46</sup>*

Před projektem pro *HDNG*, který byl v rámci jejich tvorby specifický (viz dále), vysílaly různé rozhlasové stanice (včetně *ČRo3-Vltava*) v přímém přenosu jejich studiové, zcela improvizované rozhlasové hry. Produkce jsou částečně mystifikační – herci se pokaždé odlišují pod jinými jmény (v cyklu např. jako Jiřina Bakoňová, Jan Šimon, Stanislav Velenský) a jako režisérku vždy uvádějí neexistující Romanu Bohunskou.

Při tvorbě projektu pro cyklus pracovali tvůrci poprvé se stříhem, režie představení tedy neprobíhala jako “*online dramaturgie*”, jak kolektivní improvizaci označuje Petr Marek. Natočený improvizovaný materiál upravil Marek se zvukovým mistrem Lukášem Dolejším do definitivního tvaru, a je proto taky uveden jako režisér. Projekt charakterizoval takto:

*“Studiová řízená improvizace. Poprvé práce s vývojem námětu během tvorby, nikoli ,online’. Hra měla počáteční námět, čili herci věděli výchozí bod, první scénu a přibližnou charakterizaci postav. Nahrávalo se ve třech fázích – první na předem dané téma víceméně volně improvizovaná třetina, pak dramaturgická porada o dalším vývoji hry a znovu totéž ještě dvakrát. Práce trvala jeden den. Následně Radio Ivo poprvé pracovalo se stříhem. Závěr hry byl natočen ve čtyřech verzích. První část v jedné, druhá ve dvou, vždy v kuse”* [Marek – dotazník, uloženo v archivu autorky práce].

*Měl byste dvacet minut?* ptají se tvůrci v názvu hry a také ve hře Jana a Radim, zaměstnanci cestovní kanceláře, kolemjdoucího Radka. Posluchači potřebují pětapadesát minut (spolu s *Cestou do Bugulmy* nejvíc v cyklu), aby si inscenaci mohli poslechnout celou.

Radek je stý zákazník cestovní kanceláře, a proto dostane jako dárek zdarma zájezd do Turecka. Jedou s ním Jana a Radim, přátelští zaměstnanci cestovky. Situace je ovšem čím dál podezřelejší: Radek si nesmí zajít domů pro zavazadla, nemůže dokonce ani zavolat manželce, že odjíždí. V průběhu cesty vyjde najevo, že Jana s Radimem dřív podnikali v pornoprůmyslu a jedou do Turecka prodat poslední videokazety. Radek se s tím nemůže smířit, v hotelu dojde ke konfliktu, a dokonce ke střelbě. Zraněný Radek s Radimem se zhroutí a Jana se jim snaží dodat naději. Nakonec se všichni rozhodnou začít společně nový život.

---

<sup>46</sup> Citováno z webové stránky pořadu [http://www.rozhlas.cz/artsbirthday/2007/\\_zprava/303228](http://www.rozhlas.cz/artsbirthday/2007/_zprava/303228) [cit. 2009-04-14].

Příběh se neodvíjí podle zásad dramatu, ale podle spontánní improvizace, proto není na místě se pozastavovat nad tím, proč některé slibné motivy (podivná podezřelá vlídnost Jany a Radima, atmosféra ohrožení a stupňujícího se napětí) nebyly více rozehrány, nebo proč se tvůrci nezabývali nějakým závažným tématem.

*Život nedoceníš...* měla být především zábavná inscenace, jiná než všechno ostatní, co se vysílá v rozhlase. A to do značné míry naplňuje – dialogy jsou příjemně neliterární a přirozené, situace jsou nečekaně pointovány, ve hře je mnoho svižných a originálních nápadů, které by dramatik nemohl vymyslet u psacího stolu.

Marek, Švarcová a Moštík nejsou jediní, kteří se věnují tvorbě improvizovaných her – v *ČRo Olomouc* pracuje s improvizací cíleně Jakub Vítek (např. *Vánoce na trase 4C*, 2008) a styl jeho tvorby je podobný tomu, který popsal Petr Marek (viz výše).

To svědčí o tom, že improvizované rozhlasové inscenace jsou další rozhlasový postup, který sice v *ČRo* není běžný, ale který vytváří žádoucí alternativu k současné rozhlasové tvorbě.

Odvysílané hry nové generace představují široké spektrum námětů, jejich formálního uchopení i režijního zpracování a poskytují představu o tom, co zajímá tvůrce nové generace a jak k tématům přistupují.

Pro úplnost nastíním v následující kapitole, jak se cyklus vyvíjel v letech 2009 a 2010.

## 6. Nástin vývoje cyklu v následujících letech (2009-2010)

V této práci se zabývám podrobně prvními dvěma roky vysílání *HDNG* (2007 a 2008), kdy cyklus dramaturgicky připravovali jeho zakladatelé Jan Vedral, Kateřina Rathouská a Marek Horoščák, později také Radim Nejedlý a Jaroslava Haladová. Až na Radima Nejedlého všichni dramaturgové s prací pro cyklus na konci roku 2008 skončili.<sup>47</sup> Roky 2007 a 2008 tedy představují ucelenou první etapu vysílání cyklu, kdy byla – či měla být – důsledně naplňována jeho dramaturgická koncepce, a tedy představeny nejpozoruhodnější projekty tvůrců nové generace. Především v prvním roce vysílání dramaturgové nevybírali jen z textů a dokumentů, které vznikly v daném období, ale snažili se představit to nejpozoruhodnější z tvorby nové generace za delší časový úsek.

Cílem následující kapitoly je nastínit vývoj *HDNG* v letech 2009-2010, tedy jak se s příchodem nových dramaturgů proměnila koncepce, obecně charakterizovat autory a režiséry, kteří přispěli do cyklu, a stručně popsat, jak to ovlivnilo výběr témat, formálních a inscenačních postupů a celkovou podobu *HDNG*. (Podrobná analýza všech inscenací, které vznikly pro *HDNG* od roku 2009, by byla námětem na samostatnou práci.)

Od roku 2009 se pro *HDNG* otevírá zcela nová etapa. Cyklus byl začleněn pod pražskou Literárně-dramatickou redakci (vedoucí Martin Velíšek) a začali ho připravovat noví dramaturgové: V Praze režisérka Kateřina Dušková (v cyklu dříve režírovala hru *Niekur*, viz podkapitolu 5.1.1 Autobiografické texty, autobiografické inscenace, s. 31-35, pro informace o Duškové viz přílohu Tabulka 3: Režiséři) a dokumentaristky Gabriela Albrechtová-Palyová (nar. 1978) a Hana Železná. Do brněnské redakce nastoupila nová dramaturgyně her Hana Hložková (nar. 1978, absolventka Divadelní vědy na FF MU, pracovala jako dramaturgyně, asistentka režie apod. v různých divadlech, např. v Divadle Husa na Provázku a ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti), dokumenty připravuje nadále Radim Nejedlý (v cyklu byla uvedena jeho hra *Muskulatorium* – viz podkapitolu 5.3. Příběhy ze sportovišť aneb

---

<sup>47</sup> O příčinách tohoto vývoje viz podrobněji Úvod: Jaká je generační výpověď?, s. 3-4.

Mužské záležitosti, s. 75-77, a dokument *Události z let 1986-69 v Brně*). Všichni dramaturgové patří k mladé generaci a oproti předcházejícímu období jsou více zastoupeny ženy.

Periodicita, vysílací čas ani místo cyklu v rámci programového schématu *ČRo3-Vltava* se nezměnily, nadále se pravidelně (s několika výjimkami) střídají premiéry z brněnské a pražské redakce. V souladu se záměrem Jana Vedrala se do přípravy inscenací často zapojují regionální studia (např. Ostrava, České Budějovice). Stejná zůstala stopáž pořadu (60 minut) i průměrná stopáž jednotlivých příspěvků – většinou 30-40 minut, poté následuje beseda s tvůrci, jíž se mohou zúčastnit i posluchači.

Pro přehledný seznam pořadů vysílaných v *HDNG* v letech 2009-2010 viz přílohu č. 5.

Na první pohled je zřejmá proměna dramaturgie cyklu ve vztahu k dokumentům: Od roku 2009 se pravidelně střídají rozhlasové dokumenty a hry, v rámci jedné *Čajovny* je uveden vždy pouze jeden dokument (až na výjimku v dubnu 2009) a následuje beseda s tvůrci stejně jako u her (v předchozích dvou letech byly těžištěm cyklu rozhlasové hry, dokumentům nebyla věnována větší pozornost, často jich bylo uvedeno více v rámci jednoho pořadu, bez besed apod.).

Za sledované období se dokumentů vysílalo celkem jedenáct – šest v roce 2009 a pět v roce 2010, her se vysílalo čtrnáct – v roce 2009 osm (v dubnu 2009 byly cyklu věnovány dvě *Čajovny* – viz dále) a v roce 2010 šest (v prosinci 2010 se *HDNG* nevysílal, protože poslední neděle v měsíci vyšla na 26.12.2010 se svátečním vysílacím schématem).<sup>48</sup> Stále tedy převažují hry, ale je zřejmé, že dokumenty mají v cyklu již téměř rovnocennou pozici.

Ve sledovaném období byly uvedeny práce od dvaceti čtyř autorů a autorek, což je o dva méně než v předcházejícím období (autorské dvojice opět počítám zvlášť). Z toho je třináct žen a jedenáct mužů, cyklus zůstal tedy i po příchodu nových dramaturgyní genderově vyvážený.

Dále se budu zabývat výhradně hrami – tam je podíl autorů a autorek ještě vyrovnanější: sedm žen a sedm mužů.

---

<sup>48</sup> Za náhradu lze považovat premiéru inscenace *Největší Básník* od Romana Sikory, kterou v *ČRo Brno* realizoval režisér Jakub Maceček. Autor i režisér, stejně jako dramaturgyně Hana Hložková jsou spjati s *HDNG*. *Největší Básník* byl ovšem 28.12.2010 uveden v *Klubu rozhlasové hry*.

Dvě jména byla posluchačům cyklu známá z let 2007 a 2008 – Kateřina Rudčenková (*Niekur*, 2007, a *Čas třeshňového dýmu*, 2009) a Petr Maška (*Traťoliště*, 2008, a *Blbouni*, 2010). Renomovaní tvůrci jako Jáchym Topol již v cyklu prostor nedostali. Autoři her jsou většinou (v souladu s původní koncepcí) studenti a čerství absolventi uměleckých/humanitních/mediálních oborů do pětaticeti let. Sporné je zařazení hry Romana Sikory *Smrt talentovaného vepře*, a to jak vzhledem k věku autora (nar. 1970, v době uvedení inscenace v cyklu mu bylo téměř čtyřicet roků), tak proto, že se jedná o známého a hraného dramatika (největšího úspěchu dosáhla dosud jeho hra *Smetení Antigony*, která byla oceněna v soutěži o Cenu Alfreda Radoka v roce 1997). Hra *Smrt talentovaného vepře* je však jeho rozhlasovou prvotinou, a proto je její uvedení v cyklu opodstatněné. Jak uvedla Hana Hložková, souvisí to s vývojem dramaturgické koncepce:

*“Když jsem nastoupila na místo Marka Horoščáka, snažila jsem se ve výběru titulu navázat na jeho práci, sledovala jsem také texty, vybírané pražskou redakcí. Nemyslím si, že bych dělala něco odlišně, spíš se pokouším rozšiřovat okruh začínajících autorů o zralé, ale bohužel stále ‘nezavedené’, anebo spojené spíš s divadelní prací”* [Hložková, 2011].

Z nových autorů a autorek se v cyklu opakovaně objevují tři jména: Helena Eliášová (dvě hry), Dagmar Urbánková (dva dokumenty) a Kateřina Jonášová (dokument a hra).

S cyklem v těchto letech nespocoval ani jeden student či absolvent Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky na DIFA JAMU, což je překvapující o to více, že se jedná o obor zaměřený z velké části na rozhlas a že v předchozím období měli studenti a absolventi tohoto oboru v cyklu převahu, někteří připravovali pro *HDNG* i několik pořadů, a navíc je iniciátorem vzniku celého cyklu tehdejší vedoucí oboru profesor Antonín Přidal (do konce akademického roku 2009/2010).

Nejčastěji byly uváděny práce studentů DAMU (především oborů dramaturgie a režie, ale i scénografie, produkce ad.), DIFA JAMU je zastoupena hlavně studenty a absolventy divadelní dramaturgie. Mezi autory jsou také studenti a absolventi žurnalistiky, práva, filozofických fakult (převážně teatrologie) ad.

V letech 2009 a 2010 s cyklem spolupracovalo deset režisérů, z toho čtyři ženy a šest mužů. I když počet mužů převažuje, ve srovnání s předchozím obdobím je poměr režisérů a režiserek vyrovnanější. Z předchozích vysílání cyklu již byla posluchačům známá jména Natálie Deáková, Kateřina Dušková a Hana Mikolášková (pro informace

o nich viz přílohu Tabulka 3: Režiséři; každá režírovala dvě inscenace). Jediný, kdo se ujal inscenace svého vlastního textu, byl Martin Františák. Většina režisérů, kteří s cyklem začali spolupracovat v roce 2009, jsou absolventi činoherní režie na JAMU či DAMU, pracují v divadlech a inscenace v *HDNG* je jejich rozhlasovým debutem. Výjimkou je rozhlasový profesionál Michal Rataj (nar. 1975, hudební skladatel, muzikolog a pedagog, s rozhlasem spolupracuje především jako skladatel scénické hudby). Jsou to převážně tvůrci mladší pětatřiceti let, výjimečně inscenují čtyřicátníci či pětáctřicátníci.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že noví dramaturgové dbali na to, aby autoři a režiséři patřili i věkově k mladé generaci – zdá se, že věk byl při výběru autorů zohledňován více než v předchozím období (v té době byl hlavním kritériem “nový styl psaní” a “nový sound” – viz podkapitolu 3.4: Jak dramaturgové definují pojem nová generace?, s. 26).

Dokumenty nové generace se staly plnohodnotnou součástí cyklu, toto téma si zaslouží samostatnou studii. Já se v souladu s cílem své práce zaměřím na čtrnáct her nové generace. Oproti předchozím dvěma rokům byly všechny inscenace v *HDNG* vysílány premiérově, žádná nebyla převzata z *Klubu rozhlasové hry* či jiného cyklu *ČRo*. Téměř všechny uvedené texty jsou původní rozhlasové hry, příp. vznikly jako divadelní, ale v divadle nebyly inscenovány a měly veřejnou premiéru v *HDNG* (výjimkou je *Čas třešňového dýmu* Kateřiny Rudčenkové – viz dále). Ve srovnání s předchozím obdobím (kdy byly většinou vysílány upravené divadelní hry, které již měly dříve svou, často úspěšnou, divadelní premiéru), je to výrazný posun směrem k původní rozhlasové tvorbě. Zdá se, že se dramaturgům daří vzbudit zájem o rozhlas a původní tvorbu pro toto médium u nových mladých autorů.

Hana Hložková k tomu uvedla:

*“Hry vybírám tak, že si vytipuji začínajícího autora a požádám ho o napsání rozhlasového textu, který by měl buď reflektovat nějakou generační výpověď, nebo by měl být v nějakém žánru např. grotesky, hororu apod. Výběr hry však probíhá i tak, že objevím zajímavý text, který má dle mého názoru potenciál pro rozhlas a autora požádám, aby jej dal do formy, určené k vysílání”* [Hložková, 2011].

Pro zaměření mé práce jsou nejdůležitější dvě inscenace, které byly uvedeny v roce 2009, ale dramaturgicky ještě patří do předchozího období. Jsou to *Sbal psa a vypadni* od Jakuba Anděla a *Čas třešňového dýmu* od Kateřiny Rudčenkové, těmi se budu zabývat podrobně.

Premiéra inscenace *Sbal psa a vypadni* byla plánována na 28.12.2008, měla to být závěrečná hra druhého roku cyklu. Text vznikl na DAMU v semináři Jana Vedrala a byl realizován v dramaturgii Kateřiny Rathouské a režii Natálie Deákové. Kvůli vulgarismům se hra nakonec nevysílala a místo ní byla do cyklu zařazena repríza z *Klubu rozhlasové hry – Léto v Laponsku* renomovaných autorů Petra Pýchy a Jaroslava Rudiše (pro analýzu inscenace viz podkapitulu 5.1.2 Rodina, mateřství, identita, s. 47-48). Opožděná premiéra inscenace *Sbal psa a vypadni* se uskutečnila 18.4.2009 ve 23:00 ve speciálním vydání *Čajovny*. Následoval rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem.

Jakub Anděl studuje scénografii na DAMU a působí také jako hudební publicista. Text *Sbal psa a vypadni* vznikl jako jeho semestrální práce v semináři Jana Vedrala a je jeho dramatickou prvotinou.

Muž a žena, v noci, v dešti, v autě. Pracují, tj. převážejí bedny s neznámým obsahem podle daných pokynů a nesmějí se na nic ptát. On je nervózní, ona zkušenější, on se klepe a žvaní, ona ho okřikuje a řídí (jeho i auto). Několikrát musí zastavit: kvůli psovi, kterého srazili; kvůli policistovi, který je chce legitimovat a kterého muž v afektu postřelí; a opět kvůli psovi, kterého srazilo auto a jehož majitel bezradně stojí na silnici. Muž postupně přebírá iniciativu, přes ženiny protesty otevře bednu, aby viděl, co veze, a zjistí, že je tam – živý pes. To ho tak rozčílí, že zabije ženu, pak i majitele mrtvého psa, který nepřestává s hloupými dotazy, psa z bedny posadí na místo ženy a pokračuje v cestě nocí.

Hra patří k žánru “road story”, což je rozhlasová (též divadelní) obdoba “road movies”, tedy příběhů, které se odehrávají “on the road” – “na cestě” – a tato cesta tvoří jejich rámeček. (Z her uvedených v *HDNG* by k “road stories” mohly být přiřazeny ještě zmiňované *Léto v Laponsku* a *V pasti* Terezy Verecké, která již patří k nové dramaturgii – premiéra v cyklu se uskutečnila 27.9.2009.) Divadlo Dagmar v Karlových Varech, v němž režisérka Hana Franková nastudovala divadelní verzi hry, přidalo k podtitulu ještě adjektivum “ujetá”, nazvalo tedy hru “ujetá roadstory”.<sup>49</sup>

Název a také námět hry odkazují ke kultovní britské filmové krimikomedii *Sbal prachy a vypadni* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, režie: Guy Ritchie). Ačkoli i text Jakuba Anděla obsahuje absurdní a groteskní momenty, nemá jeho atmosféra ani vyznění se zmíněnou komedií nic společného: Hra *Sbal psa a vypadni* je svou poetikou blízká tzv. coolness dramatice.

Jan Vedral v rozhovoru s Kateřinou Rathouskou charakterizoval coolness jako “dramatický proud, který má mít takový účín, že divákovi dá ‘do držky’ (to je odkaz na

<sup>49</sup> Srov. anotaci představení na <http://www.divadlodagmar.cz/?p=375> [cit. 2010-13-10].

výraz 'in-er-face', jak se tato dramatika nazývá ve Velké Británii). Blokují se jakékoli estetizující filtry mezi obrazem a realitou, bere se z reality spíše to ošklivé a to se vyklopí před diváka, včetně toho, že je zamořen jazyk hry. Postavy pocházejí z polosvěta, jsou to postavy mezi životem a smrtí, mezipohlavní, hlavními hrdiny jsou tedy často psychopati, narkomani, homosexuálové, lesby, prostitutky, zločinci. Účelem je esteticky šokovat diváka, pokus vniknout do tabuizovaných oblastí – herci vystupují nazi, předvádějí na scéně soulož, příp. homosexuální soulož, používají vulgarismy. Tento velký záměrný šok měl být výrazem toho, jak se mladým lidem jevil konzumeristický svět 90. let.”<sup>50</sup> Jako zdroj tohoto způsobu nazírání na svět uvádí Vedral film *Historiky z podsvětí (Pulp Fiction, 1994, režie: Quentin Tarantino)* a filmový manifest *Dogma 95*, který propagovali a ve svých filmech uplatňovali severští režiséři, především Lars von Trier (např. film *Idioti – Idioterne, 1998*). Mezi nejznámější coolness dramatiky patří Britové Mark Ravenhill a Sarah Kaneová a Němec Marius von Mayenburg.

Uvedená charakteristika platí i pro Andělovu hru: Postavy jsou z okraje společnosti, jsou to zločinci nebo jejich komplicové, možná pašeráci. Nedovídáme se nic o jejich minulosti, ani o jejich životě, snad kromě toho, že žena v deseti letech byla svědkem autonehody, při níž zemřel její pes. Postavy jsou skici, můžeme si jen domýšlet, že má žena víc zkušeností se zločinem než muž – zpočátku má převahu. Dvojice se stále hádá, napětí i násilí se stupňuje – od zabití psa přes zranění neznámého člověka k vraždě ženy. Příběh připomíná anekdotu. Neustále se vrací motiv psa, dvakrát se objeví pes, kterého srazilo auto – podruhé není jasné, jestli se muž s ženou točí v kruhu a vrátili se znovu na místo, kde předtím přejeli psa, nebo jestli se skutečně jedná o dalšího mrtvého psa. Pointu tvoří replika muže, který do mobilu sděluje “nadřizeným”, že už tam brzy bude, že se jen trošku zdržel kvůli “počasí pod psa”.

Srovnáme-li tento příběh charakteristikou coolness dramatiky nebo přímo s hrami od Ravenhilla, Kaneové ad., je zřejmé, že je Andělova hra v podstatě umírněná. Taky Jan Vedral v rozhovoru uvedl, že tato hra dnes už nemůže být pro nikoho šokující.

To, čím je kontroverzní a kvůli čemu nemohla být odvysílána v 19:00 jako ostatní hry nové generace, je její jazyk – hojné užití vulgarismů. Nejen znalce coolness dramatiky, ale ani publikum současných filmů či čtenáře nových knih by výrazy jako “drž hubu” nebo “kurva” patrně nevyvedly z míry. Dle Vedrala hra

---

<sup>50</sup> Srov. rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem po premiéře inscenace *Sbal psa a vypadni* vysílaný 18.4.2009 na ČRo3-Vltava.

“Může šokovat ten okruh posluchačů a to je problém univerzálního média, kteří delegují do té instituce, kterou je třeba Český rozhlas, nějakou svou představu o ideálním světě. Oni samozřejmě vědí, kolik vulgarity je ne ve slovech, vždyť to je legrační, ale v tom, jak se lidé k sobě chovají ve skutečnosti, jak vulgární, jak sprostá, jak násilná je společnost, ve které žijeme, a velice si přejí, aby někde byl nějaký ostrůvek, ve kterém tato skutečnost neexistuje. [...] A když ta instituce zklame, když se toto objeví na scéně Národního divadla [...], tak ti lidi jsou znepokojení. Když to slyší z rádia, jako je naše, tak jsou znepokojení a zlobí se, ale vlastně se zlobí špatně. Zlobí se, že existuje nějaká skutečnost a že nežijeme v umělém světě.”<sup>51</sup>

U nás tvořili coolness dramata např. Jiří Pokorný, Lenka Havlíková-Kolihová, Markéta Bláhová, Miroslav Bambušek nebo Egon Tobiáš (posledně jmenovaný je podobně jako Jakub Anděl absolvent scénografie na DAMU). Tito autoři jsou spjati s Činoherním studiem v Ústí nad Labem, které dalo v 90. letech velký prostor současné české a evropské dramatičce a uvedlo u nás coolness drama. V roce 2001 za to získalo Cenu Nadace Alfreda Radoka – Divadlo roku 2000.

Režisérka inscenace *Sbal psa a vypadni* Natália Deáková je uměleckou šéfkou a kmenovou režisérkou Činoherního studia, její první prací v tomto divadle byla inscenace hry *Polaroidy* od Marka Ravenhilla a uvedla u nás i další coolness dramata (např. *Krev* Sergi Belbela). Text *Sbal psa a vypadni* jí byl tedy blízký. Do všech rolí obsadila herce z Činoherního studia.

Irena Kristeková a Jan Plouhar jako On a Ona nasadili od začátku svižné tempo a začali s rychlým dialogem v nervózní atmosféře, která plně odpovídá textové předloze. Problémem, který spočívá už v textu, je fakt, že dialogy negradují. Napětí se stupňuje pomyslně s dalšími a dalšími vraždami, ale dialogy jsou od začátku tak agresivní a vypjaté, že není možné je více gradovat. V inscenaci, kde režisérka použila minimum hudby a zvukových efektů, vystoupí přednosti i nedostatky textu velmi výrazně.

Jako gag, který by spíše patřil do komedie *Sbal prachy a vypadni* než do coolness dramatu, vyznívá především scéna setkání zločinců s majitelem psa – typizovaným naivním maloměšťákem. Díky hereckému výkonu Jaroslava Achaba Heidlera je to jedna z nejvýraznějších scén hry.

Vedral řekl, že ho zajímalo, “jak narůstá nemotivované násilí v tomto světě”.<sup>52</sup> Motivy postavám skutečně chybějí – záměrně.

Posluchači mohou mít různé výhrady k textu i k jeho realizaci, ale je třeba ocenit, že zásluhou *HDNG* se do rozhlasu dostala původní česká coolness dramatika – i

<sup>51</sup> Srov. rozhovor Kateřiny Rathouské s Janem Vedralem po premiéře inscenace *Sbal psa a vypadni* vysílaný 18.4.2009 na ČRo3-Vltava.

<sup>52</sup> Tamtéž.

když víc než deset let po jejím vrcholu v evropské dramatice, v době, kdy už se mluví spíše o “post-coolness”. Největším přínosem inscenace *Sbal psa a vypadni* tak je, že v rozhlase otevřela kontroverzní témata, jimž by se veřejnoprávní médium nemělo vyhýbat.

Po původně plánované premiéře hry *Sbal psa a vypadni* byla 25. ledna 2009 v cyklu uvedena hra Kateřiny Rudčenkové *Čas třešňového dýmu*.

Podrobná charakteristika autorky je uvedena na začátku analýzy její inscenace *Niekur* (viz podkapitulu 5.1.1 Autobiografické texty, autobiografické inscenace, s. 31-35). *Čas třešňového dýmu* je původně divadelní hra, která vznikla v roce 2007 v angličtině pro autorčin rezidenční pobyt v Royal Court Theatre v Londýně. Tam byl uveden úryvek ze hry ve formě scénického čtení. Ve stejném roce se hra dostala do finále soutěže o Cenu Alfreda Radoka a v roce 2008 byla představena v newyorském Immigrants’ Theatre, opět ve formě scénického čtení. Inscenace pro HDNG v režii Kateřiny Duškové a dramaturgii Jana Vedrala je tedy celkem třetí uvedení hry, ale první v češtině. Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2009.

Anna je svobodná, bezdětná malířka, talent roku. Ke třicátým narozeninám dostane od matky byt, kde matka kdysi žila s otcem a kde se s ním i rozvedla, kožich a babiččin zásnubní prstýnek. Ze záhrobí je navštíví babička Valerie a ženy tří generací vedou diskuzi o vztahu matka-dcera, o roli ženy ve společnosti, o manželství a mateřství. Anniny svobodnomyslné názory a odmítání rodinné tradice se střetávají s nároky matky na “správný život” a babiččinými vzpomínkami na její, a tím i Anniny kořeny – třešňové stromy na Vysočině. To se prolíná s druhou rovinou hry, v níž tři pohádkové princezny – Popelka, Sněhurka a Růženka – čekají na své ženichy. Obě roviny dospějí k aspoň částečnému smíření – matka se pokusí dceru pochopit, princezny se dočkají svatby – ale během čekání se změní v muže.

Rudčenková se otevřeně hlásí k autobiografickému způsobu tvorby. Stejně jako *Niekur*, i tato hra je autobiografická: Hlavní postava Anna sice není spisovatelkou, ale jinak má s autorkou mnoho shodných rysů – věk, umělecké povolání, zobrazování aktů (Rudčenková se věnuje fotografování aktů, a také způsob, jakým sebe a své postavy odhaluje ve svých textech, připomíná akty), a hlavně názory, jak zmínila autorka na besedě po odvysílání hry.

Autobiografičností a intimitou (rodinné problémy, hledání vlastní identity jako ženy a umělkyně) je hra blízká textům uvedeným v HDNG v letech 2007 a 2008, o nichž jsem pojednávala v podkapitole 5.1 Komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi (přesněji v podkapitole 5.1.1 Autobiografické texty,

autobiografické inscenace – *Niekur, Vítej mezi námi, Františka, Něha ve skříni*, s. 31-42).

Formálně autorka využila postup, který již uplatnila ve hře *Niekur*. Reálná rovina – setkání tří žen (i když ani to není zcela reálné, protože jedna z žen je mrtvá) se prolíná se snovým setkáním tří princezen, v němž se zrcadlí základní téma hry: pohled většinové společnosti na sňatek a manželství, postavení ženy vůči mužům, vnucovaný předpoklad mateřství.

V anotaci byl text označen jako “snová lyrická hra”.<sup>53</sup> Reálné rovině chybí dramatická zápletka, jedná se spíše o lyrický diskurs na dané téma. Dramatickou situaci pohádkové roviny tvoří čekání – na ženichy a svatbu, což trochu připomíná beckettovské *Čekání na Godota*, s tím rozdílem, že princezny se – i když ne jako princezny, nýbrž jako princové, v něž se přemění – dočkají. (Čekání se svým způsobem promítá i do reálné roviny – ženy čekají na Annina partnera Xavera, který ale nepříjde, protože Annu před týdnem opustil, což Anna nakonec přizná.)

Dramaturgický oblouk tvoří sňatek, hra jím začíná i končí: Na začátku si ženské hlasy předávají lyrickou výpověď o ideální představě sňatku jako symbolu krásy a čistoty. Když se ho na konci dočkají, jsou již zcela jiné, a to jak obrazně (ztratily iluze), tak doslova (proměnily se v muže).

Rudčenková tvoří nejen působivé básnické obrazy a zručně pracuje s lyrickým jazykem, ale předkládá posluchači i zrakové a čichové vjemy:

V úvodní pasáži o ideálním sňatku je dominantní bílá barva:

“...bílí vozkové v bílých kabátech bílým bičem ženou bělouše...” [Rudčenková, 2008: 4].

Pasáž končí obrazem, kdy se na bílých nevěstiniých šatech objeví rudý flek – postavy během jedné věty přecházejí od ideálů k deziluzi (nevěsta není panna, ale musí se vdávat, protože je těhotná), která je pro hru charakteristická.

Několikrát se vrací motiv třešňového sadu jako kořenů, sounáležitosti s půdou a tradicemi (tak třešně vnímá babička Valerie). Dnes už z těchto tradic zůstal jen dým, stejně jako ze stromů, které pokácel manžel jedné z babiččiniých neteří – zdály se mu nepotřebné, ani nerodily (narážka na téma plodnosti a na to, jaký se stereotypně přikládá význam životu ženy s dětmi v kontrastu k životu bez dětí). Autorka sugestivně popisuje štiplavou vůni třešňového dýmu.

---

<sup>53</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/537933> [cit. 2010-15-10].

Nejdůležitější je téma genderu, s ním spojených stereotypů a předsudků, hra bývá označována jako feministická. Autorka ústy hlavní postavy vyslovuje provokativní vzpouru proti tradičnímu pojetí ženství a všemu, co od ní starší generace, již ztělesňuje hlavně matka, vyžaduje jako od ženy.

Pro ilustraci uvádím několik citátů:

*“Když se narodí holčička, všichni jí hned oblečou růžový šatičky a řeknou jí, aby se usmívala a byla zticha.”*

*“Nechci mít děti, vadí mi fyzická stránka té věci.”* (Zde autorka cituje Virginii Woolfovou.)

*“Já jsem génius, ale svět to nedokáže akceptovat, protože zatím neexistuje slovo génius v ženském rodě”* [Rudčenková, 2008].

Genderové hledisko je uplatňováno i na pohádky, jimiž jsou dle autorky v dětech už odmalička pěstovány a upevňovány stereotypy. Ženy jsou v nich zobrazovány jako podřízená stvoření, která musí čekat na to, až si pro ně přijde jejich princ, a tím dospěje jejich život k naplnění.

To je nejvýraznější ve scéně, kdy si nevěsty představují, o čem se tak asi cestou můžou bavit princové:

*“Slyšel jsem o Sněhurce tolik vyprávět... Prý jak najde opuštěnou chýši, hned v ní začne kuchtit a smýčtit, co kdyby tam bydlel nějaký trpaslíček, který to ocení. A co kdyby jich bylo víc...”*

*“Vzrušuje mě Popelčina umouněná tvář. Rajcuje mě, jak klopí víčka, a přitom tam dole žhne, když přikládá do kamen. Má tam zatopíno...”*

Závěr, kdy se z princezen stanou muži, kteří čekají, až si pro ně přijdou ženy, lze chápat jako feministické gesto, výzvu k aktivitě žen a k obrácení rolí.

Autorce se podařilo i matku a babičku zobrazit jako zajímavé, silné ženy, které nevyznívají jako zkostnatělá stará generace, která už nemá pravdu. Anna přiznává, že má ze své matky komplexy, protože ta zvládla všechno – studium, domácnost, děti, kariéru. A ona není schopna pořádně zvládnout ani jedno z toho. Navíc nechává obě starší ženy, aby uváděly argumenty, na něž Anna občas nemá co říct:

*„Nebýt mého mateřství, tak bychom si tu dnes nepovídaly.“*

Nebo:

*„Máš čas na takový úvahy právě proto, že nemáš děti“* [Rudčenková, 2008].

Zůstává tak na posluchači, ke kterému názoru se přikloní, autorka upřímně a pečlivě zkoumá problém ze všech perspektiv.

Režisérka Kateřina Dušková, která je také autorkou rozhlasové úpravy hry, již měla zkušenosti s inscenací hry *Niekur* a z toho, jak pojala *Čas třesňového dýmu*, je zřejmé, že rozumí autorčině poetice a dokáže pro její ztvárnění použít adekvátní

výrazové prostředky. Do rolí Anny, matky a babičky na straně jedné i do rolí princezen na straně druhé obsadila stejné herečky, čímž podpořila význam pohádkové linie jako myšlenkové paralely k reálné linii. Veronika Korytářová, Jana Vojtková-Kabešová i Michaela Lohniská působí v reálných i pohádkových rolích přirozeně a uvěřitelně. I přes vykonstruovanou základní situaci hry jsou totiž dialogy žen zcela reálné a podobné diskuze s matkou zažil patrně každý.

Neskutečnou, snovou atmosféru inscenace, která jako by se vznášela v oparu třešňového dýmu, podpořila krásná původní hudba Petra Piňose.

Na některých místech můžou být matoucí hlasy hereček, které jsou si hodně podobné a můžou se plést. Nabízí se otázka, zda by nebylo možné obsadit všechny role jednou herečkou a posunout vyznění celé inscenace ještě více do obecné roviny – jako diskurs mezi ženami různých generací.

Takové pojetí by hru ještě více přiblížilo k jiné hře uvedené v cyklu v roce 2007, s níž ji i tak spojují četné paralely: k inscenaci hry *Něha ve skříni* od Lenky Tillichové, která je setkáním tří já jedné ženy v různém věku, a tedy s různým pohledem na život (pro analýzu viz kapitolu 5.1.1, s. 40-42). *Něha ve skříni* vyznívá ve srovnání s *Časem třešňového dýmu* spíše tradičně, manželství ani mateřství nejsou zpochybňovány, i když nejsou líčeny idylicky, Tillichová do hry neprojektuje feministicky vyhraněný názor. Oproti emancipovanému postoji Anny v *Čase třešňového dýmu* na sebe Jana v *Něze ve skříni* nahlíží výhradně prostřednictvím vztahu s mužem, další témata jejího života, jako např. profese, nejsou pro hru důležité.

Jedná se o kontrastní pohled mladých autorek na ženství, o protikladné způsoby zobrazení ženství, stárnutí, vymezování se vůči starším generacím.

V tom, kdy byly inscenace v cyklu vysílány, se odráží vývoj dramaturgické koncepce: *Něha ve skříni* byla uvedena ve třetím vysílání HDNG a *Čas třešňového dýmu* otvíral nové období. V následujících letech se genderová a feministická témata v cyklu objevovala stále častěji a radikálněji.

V letech 2009 a 2010 dochází k proměně témat, jimiž se tvůrci nové generace zabývají.

Několik her z tohoto období je možné přiřadit ke skupině komorních inscenací a intimních výpovědí o rodinných a partnerských vztazích, do níž patřila téměř polovina her z let 2007 a 2008: Kateřina Rudčenkova – *Čas třešňového dýmu*, Tereza Verecká – *V pasti*, Martin Františák – *Tvůj děda*, Veronika Musilová-Kyrianova a Vojtěch Bárta –

*Hra na čas aneb V roce kočky*, David Záborský – *Hudba! Konečně!*, částečně také Petr Maška – *Blbouni* a Helena Eliášová – *V pátek o desáté*.

Přístup autorů k těmto tématům je ovšem zcela odlišný od předchozího období (viz dále). Souvisí to také s žánrovou proměnou – častý je žánr černé komedie či černé grotesky, který se v letech 2007 a 2008 nevyskytoval (ne uceleně – některé inscenace obsahovaly jen prvky těchto žánrů). To platí např. pro hry *V pasti* (černá komedie o dvou dvojicích a jednom náhodném spolucestujícím, kteří se cestou autem tak pohádají, že se nakonec vybourají a všichni zemřou; sentimentální komentář lidí, kteří je najdou a vidí v nich šťastnou rodinku, která přišla nešťastnou náhodou o život, dodává situaci tragikomickou pointu) a *Tvůj děda* (černá groteska o čekání – nejdřív na děti, pak na dávno ztraceného manžela, o vztazích v rodině, jejíž soužití je postaveno na velké lži z minulosti).

Autoři textů *Hra na čas aneb V roce kočky* a *Hudba! Konečně!* pojímají téma partnerských a rodinných vztahů a hledání vlastní identity experimentálně. Musilová-Kyrianova a Bárta se při psaní hry o vztahu Gabriely, která bere všechno vážně, a Alfréda, který bere vše jen jako hru, inspirovali lékařskou kazuistikou *Puklý čas* od Evy Syřišťové, popisující osudy lidí v mezních situacích. Nejde jen o příběh mileneckého vztahu, autoři sledují především psychiku Gabriely, která stále balancuje na hraně psychické choroby. Hra *Hudba! Konečně!* byla v anotaci charakterizována jako “zkratkovitým a básnickým způsobem pojatý obraz jednoho života v konkrétní zemi. Hlavní roli tu nehraje dialog, ale rytmus jednotlivých slov a vět, které přebírají jednotlivé postavy”.<sup>54</sup> Proud výpovědí střídavě v er- a ich-formě je rozdělen na několik “smutků” (jednotlivé části hry jsou uvozeny jako “první smutek” atd.), v nichž autor zachycuje proměnu života muže, jemuž zemřel otec, a on se musí vyrovnat s jeho ztrátou a s dědictvím, které představuje dům, zahrada a sekačka na trávu. Inscenace tvoří rytmický celek, hudbu.

V realisticky pojaté hře *Blbouni* zobrazuje autor Petr Maška tragikomický konflikt otce a jeho dvou synů, který se odehrává na pozadí vesnické soutěže v pojídání knedlíků, tzv. blbounů. Nejde jen o čistě rodinný problém, otec a mladší syn reprezentují starousedlíky, kteří lpí na půdě a tradicích, zatímco starší syn chce prodat rodinné pozemky, aby se na nich mohly stavět nové domy.

---

<sup>54</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/737700> [cit. 2010-10-16].

V *Pátku o desáté*, “*Hře o utíkání. Před životem. Před samotou. Před sebou.*”, jak zní podtitul, zkoumá autorka Helena Eliášová partnerské vztahy z jiné perspektivy: Jak může fungovat soužití homosexuálního Tomyho a heterosexuální Riny? Přináší tak do cyklu velmi podstatné téma, které se v něm dosud neobjevilo, a zabývá se taky tématem identity a sebezpřijetí.

Na rozdíl od let 2007 a 2008 se téměř nevyskytují apokalyptické vize a velké společenské výpovědi. Hra *Jako za živa* Heleny Eliášové byla sice označena jako “apokalyptická fantaskní komedie”,<sup>55</sup> ale pojednává o něčem úplně jiném – o dvou mladých dívkách, které zemřou na diskotéce a dostanou se do nebe, kde se ovšem nudí, a tak se jdou podívat do pekla...

Z cyklu zcela vymizelo téma, které bylo v předchozím období velmi podstatné – historie a vyrovnávání se s dědictvím minulosti. Jediná hra, která toto aspoň částečně tematizuje, jsou *Kočičí jazýčky* Barbory Vaculové, “hra na hranici hororu a černé komedie”.<sup>56</sup> Odehrává se ve vesnici, v níž kdysi došlo k masakru koček, a přízrak masového hrobu pronásleduje obyvatele dodnes. I tomu, kdo nezná autorčiny předchozí texty, v nichž zpracovávala vinu za brutální násilí páchané při odsunu Němců po druhé světové válce, je zřejmé, že se jedná o metaforu, podobenství, že vraždění koček je zástupný motiv za mnohem závažnější zločin.

Jak jsem již naznačila při analýze hry *Čas třeshňového dýmu*, v cyklu výrazně zesílil genderový tón, tedy hry s feministickou tematikou, a to především v textech “voyeristické science fiction”<sup>57</sup> *Kopule* Kateřiny Jonášové a *České kuchty – super buchty* Radmily Adamové (a částečně také ve hrách Heleny Eliášové). Zmíněné autorky se aktivně angažují ve feministických hnutích a zabývají se stereotypy, které se vytvářejí kolem role ženy a ženské krásy.

K těmto hrám by mohl být přiřazen i *Štít* Tomáše Syrovátky, který – ač ho napsal muž – také zpracovává podobné téma, i když spíše mezi řádky: Hlavní postavou je stárnoucí spisovatelka Hannah Stachová, která píše knihy o týrání žen, jež se nelíbí ani ženám, ani mužům, ale jsou tak výrazné, že se vůči nim všichni vymezují. Hannah není schopna se začlenit do normální společnosti, navázat vztahy, cítí se osamělá a

---

<sup>55</sup> Srov. anotaci pořadu na [http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/jako-za-ziva--561264](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/jako-za-ziva--561264) [cit. 2010-10-16].

<sup>56</sup> Srov. anotaci pořadu na [http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/596070](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/596070) [cit. 2010-10-16].

<sup>57</sup> Srov. anotaci pořadu na [http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/katerina-jonasova-kopule--686906](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/katerina-jonasova-kopule--686906) [cit. 2010-10-16].

nešťastná. Přichází do své rodné vsi, aby naposledy zdolala nebezpečnou cestu na horský štít. Přitom se téměř stane účastnicí událostí, o nichž píše ve svých knihách.

Výlučnost umělce a jeho neschopnost zařadit mezi ostatní je tématem také existenciálního monodramatu Romana Sikory *Smrt talentovaného vepře* (podtitul s odkazem na Jamese Joyce *Portrét umělce jako starého muže*). Hra pojednává o vepři, který se od ostatních vepřů na jatkách liší tím, že umí zpívat Beethovenovu *Ódu na radost*, a ostatní ho proto neakceptují. Jedná se o dosud jediné monodrama v *HDNG*.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že dramaturgie *HDNG* se od roku 2009 zcela proměnila, a bude jistě zajímavé sledovat, jak se bude proměňovat dále.

## 7. Hry nové generace uvedené mimo cyklus

Nová generace neznámá pouze “klub *Čajovny*” – hry od mladých, začínajících, debutujících autorů se vysílají i v rámci jiných cyklů *ČRo*, především *Klubu rozhlasové hry* (úterý 21:30), ale také *Hry pro tento večer* (čtvrtek 20:00) na *ČRo3-Vltava*.<sup>58</sup>

Vybrala jsem tři hry, které mohly být součástí cyklu *HDNG*, možná by jeho dramaturgickému záměru dokonce odpovídaly lépe než některé vysílané reprízy.<sup>59</sup> Měly premiéru v letech 2007 a 2008, avšak v cyklech *Klub rozhlasové hry* či *Hra pro tento večer*. Autoři debutovali na celostátní stanici *ČRo* a jejich text přinesl téma či formální postup, který se v *HDNG* buď neobjevil vůbec, nebo pouze v náznaku.

Původní rozhlasová hra Martina Koláře *Jako v pytli* s podtitulem *Opravdu rozhlasová hra* vznikla během jeho studií RTDS na DIFA JAMU (abs. 1998) a na premiéru čekala až do roku 2007 (17.5. v cyklu *Hra pro tento večer*, režie: Hana Mikolášková, nastudoval *ČRo Brno*). V *HDNG* by rozšířila nečetnou skupinku komedií a přinesla téma, které se v něm neobjevilo – reflexi média rozhlas.

Martin Kolář (nar. 1972) je členem jihlavského divadelního studia De Facto Mimo, píše především divadelní hry a adaptace (uváděny jsou v De Facto Mimo, v Mahenově divadle, v Divadle Polárka ad.). Pro rozhlas vytvořil např. scénář k dokumentu *Nezvyklé krásy* (1996), za nějž získal čestné uznání v soutěži *ČRo*; pořad, který byl podle scénáře natočen, byl oceněn na přehlídce Report. V brněnském studiu byla realizována a vysílána jeho – původně divadelní – hra *Nedonošený klokan* (2006). *Jako v pytli* tedy není autorův dramatický ani rozhlasový debut, ale je to jeho první rozhlasová hra vysílaná na celostátní stanici *ČRo*.

Dva brněnští herci, zasloužilý umělec Kraclík a rozhlasový komik Vynutil, se potkají v podzemí, kam zabloudili, když se cestou do práce vyhýbali frekventovaným ulicím – oba ze studu kvůli roli (Kraclík hrál ve špatném filmu, Vynutil v reklamě). Společně bloudí podzemím v naprosté tmě a hledají cestu ven, přičemž se jim stávají nepochopitelné věci – překročí ozvěnu, najdou podivný telefon, jímž se dovolají sami sobě a do záhrobí, povídají si se svými vnitřními hlasy a nakonec skončí v rozhlasovém archivu, kde potkají

---

<sup>58</sup> Na *ČRo2-Praha* byla produkce původních rozhlasových her přerušena před šesti lety z finančních důvodů a pouze se přebíraly reprízy z *ČRo3-Vltava*. Dramaturgyně Jitka Škápíková usiluje v poslední době o obnovení produkce českých rozhlasových her na této stanici a zdá se, že úspěšně – 1.3.2009 měla na *ČRo2-Praha* premiéru původní rozhlasová komedie *Mlha* od dramatika Martina Osifa (nar. 1962). Tato inscenace byla jeho rozhlasovým debutem [srov. Škápíková, 2009].

<sup>59</sup> Zamýšlím se nad tím, které hry nové generace byly v letech 2007 a 2008 uvedeny v *ČRo* mimo cyklus *HDNG*, ačkoli by do něj vzhledem k tématu, formě nebo proto, že se jedná o autorův rozhlasový debut, mohly patřit. Nezhlednuji tedy jiné aspekty, proč hry nebyly do cyklu zařazeny, např. produkční, časové atd.

rozhlasového Hamleta. V té chvíli již nemají tělo, jsou jen hlasy. Brzy jsou ztlumeni a vypnutí – a to je jejich konec.

Herci procházejí brněnským podzemím a cesta kanálem se postupně stále víc vzdaluje od reality a mění se ve snové bloudění zvukovými krajinami.

Postavy jsou kontrastní a typizované – ješitný stárnoucí klasický herec (umělec) vs. mladý podbízivý komik (bavič). Jeden druhého zesměšňuje, vzájemně si dělají naschvály, postupně však k sobě získají úctu (Vynutil je chytřejší, Kraclík je osobnost) a vznikne mezi nimi sounáležitost, snad až zvláštní přátelství.

*Jako v pytli* je vtipná anekdota, v níž si autor pohrává s rozhlasovými klišé a s tím, co je považováno za rozhlasová specifika – telefon, tma, zvukové efekty, hra s ozvěnou, nadpřirozené/nereálné motivy, nehmotné hlasy.

Text je plný odkazů na slavné rozhlasové hry (např. telefon, jímž se člověk dovolá sám sobě, asociuje Aškenazyho *Bylo to na váš účet*, hovor se žárlivým manželem, který Kraclík komentuje slovy “*To je rodinné drama*”,<sup>60</sup> může být jak ironický osten vůči stereotypnímu názoru, že do rozhlasu se hodí jen komorní dramata, tak odkaz na Stehlíkovu *Linku důvěry*, nehmotné hlasy asociují Přidalovu hru *Všechny moje hlasy* ad.). Narážky na brněnské kulturní prostředí jsou srozumitelné hlavně pro ty, kdo se v něm pohybují. “Vynutil” a “Kraclík” jsou průhledné zkomoleniny jmen známých brněnských herců (Miroslav Donutil, Josef Karlík).

Pro režisérku Hanu Mikoláškovou byla inscenace rozhlasovým debutem. Dramaturgem byl Marek Horoščák. Do hlavních rolí režisérka obsadila Jiřího Vyoraláka a Františka Derflera, kteří odpovídali typům, a z postav i ze sebe si dělali legraci se zřejmým potěšením. Režisérka respektovala autorovy scénické poznámky, využila pestrou škálu zvuků a jen jeden hudební motiv – *Malou noční hudbu* W. A. Mozarta, o kterou Kraclík s Vynutilem v útrokách rozhlasu požádají zvukového technika.

Inscenace byla vysílána v cyklu *Hra pro tento večer*, v němž jsou uváděny spíše zábavné žánry. *Jako v pytli* ale není banální hříčka, jak by se mohlo zdát – autor osobitě komentuje médium rozhlas, vymezuje se vůči stereotypnímu vnímání rozhlasové hry, a přináší tak originální kritiku rozhlasové tvorby a jejich klišé.

30.10.2007 měla na v *Klubu rozhlasové hry* premiéru hra Radka Malého ***Pocit nočního vlaku*** (režie: Hana Kofránková). Poetický text by výrazně obohatil spektrum

---

<sup>60</sup> Citováno z premiéry inscenace vysílané 17.5.2007 na ČRo3-Vltava.

her nové generace, a to především rozbitím dramatické struktury, experimentováním s formou dramatické básně (úplně jiného druhu než *Niekur*) a jazykem.

Olomoucký básník a překladatel Radek Malý (nar. 1977) nepatří k začínajícím autorům – vydal několik básnických sbírek (*Lunovis, Vraní zpěvy, Větrní, Malá tma*), za něž získal Cenu Jiřího Ortena a Magnesia Litera, překládá německou poezii. Vystudoval Bohemistiku a Germanistiku na Filozofické fakultě Univerzity Palackého a obhájením disertační práce na téma Georg Trakl a jeho vliv na českou literaturu 20. století získal titul Ph.D. Vliv němčiny a německé kultury je patrný v celé jeho tvorbě, autor se v básních vrací do německých měst, která ho ovlivnila, používá německá slova, vkládá do básní odkazy na německou historii.

Hra *Pocit nočního vlaku* je jeho dramatickým debutem. Původně vznikla jako divadelní, autor za ni získal čestné uznání v soutěži o Cenu Alfreda Radoka a Cenu *ČRo3-Vltava*. Poprvé byla nastudována v rozhlase (divadelní verze byla uvedena až 25.2.2008, a to pouze jako scénické čtení v olomouckém Divadle Tramtarie). Rozhlasová inscenace byla nominována na Cenu Prix Bohemia Radio 2008.

Hra má všechny charakteristické rysy Malého básnické tvorby: vliv německého expresionismu a Georga Trakla, obrazy noci, tmy, strachu...

Vlak směřující do Kolína a dál k Hranicím (a za ně) má pět vagonů, v nichž se setkává sedm postav: Matka (Jaruna) a Syn (Dominik), manželé Pepan a Maru, Bratříček (Ondřej-Dominik) a Sestřička (Eliška-Nikol), Průvodčí-žena. *I. Oddělení pro matky s dětmi*: Matka je osamělá stará žena, která mluví z cesty a začíná bláznit. Se svým devětatvacetiletým Synem jedná neustále tak, jako by byl malý chlapec, zatímco on se jí snaží říct, že se bude ženit. *II. Jidelní vůz*: Maru by chtěla ještě jedno dítě, ale Pepan odmítá: nezvládla výchovu syna Dominika, o něhož rodina přišla, ani dcery Nikol (vegetariánka, která odmítá jet s rodiči v první třídě), nemůže se pokoušet vychovat třetí dítě. Maru Pepanovi vyčítá, že "se kurví", a proto o ni nemá zájem. *III. Oddělení pro vlakový personál v 2. třídě*: Průvodčí srovnává noční cestu vlakem se směřováním lidského života ke smrti. *IV. Oddělení pro kuřáky*: Pepan se setkává s Nikol. Ta mu vyčítá, že jí zatajili jejího zmizelého bratříčka, a tím jí zkazili dětství – a možná život. *V. Dobyčák*: V posledním vagónu se setkávají Bratříček a Sestřička – Dominik s Nikol, a snaží se jeden druhému dodat odvahu při cestě do neznáma.

Text nemá dramatickou zápletku, autor neusiloval o vytvoření jednotné dějové linie. Šlo mu spíše o zachycení atmosféry, pocitů, které vyvolává noční vlak jedoucí tmou do neznáma. Jednotlivé části hry – oddělení/vagóny – nejsou dějově ani tematicky propojeny, jsou to střípky, útržky rozhovorů z nočního vlaku. V každé scéně kromě třetí se setkávají dvě postavy a vedou spolu dialog, v němž se odkrývají osobní dramata – manželské a rodinné krize. Střed hry, tedy třetí scénu, tvoří monolog Průvodčí, který je myšlenkovým těžištem hry.

Čas je neurčitý: Možná se celá hra odehrává v současnosti během jedné noci, možná je každá scéna zasazena do jiné doby, možná se vše děje v symbolické rovině mimo čas a prostor. Neurčité je i místo – není jasné, odkud kam vlak jede, od měst jako Kolín se vlak i hra postupně vzdalují a spějí k místům, jejichž názvy mají také symbolický význam (Bezpráví, Hranice).

Každá scéna je uvozena řadou slov začínajících na stejnou předponu, např:

“*PRO*

*Proceděn jako žmolkovatý šlem. Prostrčen mříží – na druhou stranu. Probit hřeby, probíjen proudem, protlučen světem. Prorostlý rosolem, prosolen slizem. Prostor, prorok. Promrdán jako plat s prostopášnou prostitutkou, propit v prochcané putyce, prohraný v kartách, prověřen, prozkoumán, prostřen. Prostřihán jako příliš dlouhé porno. Prostřelován a prostřelen, proděravěn, proměněn, prohřešen. Prost. Proč?” [Malý, 2007: 6-7.]*

Slova jsou vybrána zcela náhodně, jsou za sebe sestavena asociativně a nemají dramatický význam, ale umocňují “pocit”, který se autor snaží ve čtenáři/posluchači vzbudit.

Výše naznačené vztahy mezi postavami jsou spíše tušené – autor předepisuje pouze tři postavy (Cestující-ona, Cestující-on a Průvodčí-žena), opakování stejných jmen může mít symbolický význam.

Repliky jsou nejprve realistické až přízemní, postupně čím dál více básnické, tajemné, přesycené obrazy a symboly, což vyvrcholí v závěrečném dialogu Bratříčka a Sestřičky, který v sobě spojuje prvky modlitby, legendy a básně v próze.

Pozoruhodná je autorova práce s jazykem. Malý používá nezvyklá spojení (např. “*Jaruna bolí*” [Malý, 2007: 8]), mísí hovorovu češtinu s básnickým, lyrickým výrazem, např:

“*Maruna: Seš bejk.*”

“*Pepan: Si piš. Nenacházím se ve tvých slovech, manželko žalu*” [Malý, 2007: 9].

V rámci jedné repliky je schopen vyjádřit vnitřní rozpor postavy – např.:

“*Syn: [...] Řek bych, že něco mám. Že nemůžu. Ale asi bych jel*” [Malý, 2007: 4].

“*Matka: [...] Neposlouchej. Poslouchám*” [Malý, 2007: 5].

Poslední část monologu Průvodčí je naplněna expresivními obrazy zániku a smrti, autor užívá poetismy a neologismy (“*masostroj vezdejšiny*”, “*pahýl po životě*”, “*čistka krvelačných motýlů vyhřezlosti*”) se závěrečným “*směřujeme ke smrti a průvodčí jsem já*” [srov. Malý, 2007: 10].

Na webových stránkách Divadla Tramtarie ([www.divadlotramtarie.cz](http://www.divadlotramtarie.cz)) byla hra označena jako “*dramatická expresivní báseň*”.<sup>61</sup> Mísí prvky psychologického (rodinného) dramatu, hororu a podobenství o směřování lidského života ke smrti (k tomu má nejbližše).

Jen málo věcí/míst se stalo dějištěm, symbolem nebo tématem uměleckých děl tolikrát jako vlak a je zatíženo tolika konotacemi – např. *Vlak*, Jerzy Kawalerowicz, 1959; *Vražda v Orient expresu*, Sidney Lumet, 1974 (podle stejnojmenné detektivky Agathy Christie z roku 1934), *Vlak dětství a naděje*, Karel Kachyňa, 1985 (podle románové trilogie Věry Sládkové, vydané v roce 1982 pod názvem *Malý muž a velká žena aneb Vlak dětství a naděje*); *Vlak smrti*, David Jackson, 1993; v rozhlasu např. *Cesta do Úbic*, Ivan Vyskočil, 1968; a mnoho dalších.

Hra má mnohé shodné rysy se známou rozhlasovou hrou *Sny* (*Träume*, 1951) od Güntera Eichs. I Eich rozdělil hru na pět částí, které propojil veršovanými pasážemi (u Eichs to nebyly asociativní řady slov, ale básně). Také jeden z Eichových *Snů* se odehrává ve vlaku, je to podobenství o nikdy nekončící cestě tmou, které v době vzniku hry vyvolávalo asociace s transportem Židů do koncentračního tábora – stejně jako Malého scéna s Bratříčkem a Sestřičkou v dobytčáku a závěrečná scénická poznámka “*Tma, skřípění brzd, červená baterka, změť hlasů v němčině, polštině a jidiš*” [Malý, 2007: 16].

Malého básnický, nedramatický text s důrazem na jazyk a atmosféru vybízí spíše k rozhlasovému než jevištnímu ztvárnění, pro rozhlasovou realizaci tedy vyžadoval minimum úprav. Režisérka Hana Kofránková a dramaturg Martin Velíšek v něm však neprovedli téměř žádné změny ani škrty. Monolog Průvodčí měl být podle scénických poznámek při divadelní inscenaci doplněn/prokládán zvláštními obrazy z cirkusu, které lze interpretovat jako metaforu života a smrti; tvůrci se nepokusili pro ně najít adekvátní zvukovou podobu – byly přečteny některou z postav, případně rozděleny do několika hlasů. Původně tajemná postava Průvodčí se stala vypravěčem, čte rovněž všechny scénické poznámky, a to i přesto, že jsou často zbytečné, protože následující dialog přinese stejnou informaci. Autor předepisuje Průvodčí-ženu, v inscenaci ji ztvárnil klasik české rozhlasové hry Alois Švehlík. Inscenace tak působí jako záznam scénického čtení.

---

<sup>61</sup> Citováno z anotace scénického čtení na <http://www.divadlotramtarie.cz/inscenace/radek-maly-pocit-nocniho-vlaku-67> [cit. 2009-04-25].

Ztvárnění slovních řad na začátku každé scény inscenaci (opět) vřazuje do kontextu německé rozhlasové tvorby 50. let – připomíná chóry bezpohlavních, bezejmenných hlasů ve hře *Dobry Bůh z Manhattanu* od Ingeborg Bachmannové (1958) a podtrhuje pomalý rytmus a monotónnost inscenace.

Barbora Hrzánová (Cestující-ona) a Ivan Řezáč (Cestující-on) podali tak výborný výkon, že Hrzánová získala první místo v anketě Neviditelný herec aneb Nejpopulárnější herecký výkon na vlnách *Českého rozhlasu* (za hlavní roli v rozhlasových hrách *Pocit nočního vlaku* a *Pipi dlouhá punčocha*).

Text je podbarven hudební a zvukovou koláží Michala Rataje a Ladislava Reicha, která zdařile dokresluje “pocit”, jenž má hra vyvolat (nebezpečí, tajemství, strach).

Inscenace by byla výraznější, pokud by režisér s dramaturgem přistoupili k textu invenčním a kritickým způsobem, spíše jako k textovému materiálu, příp. na něm ještě s autorem pracovali. Kdyby inscenaci pojali jako “fragmenty z nočního vlaku”, tedy útržky dialogů, monologů a zvuků, “esej o vlaku”, jehož účelem působit na iracionální stránku posluchače, vznikla by koláž zvuků a hudby, experimentální hra, ojedinělá v současné české rozhlasové tvorbě.

Původní rozhlasovou hru *Zázrak a jeho reportér* nastudoval Michal Bureš v *ČRo Olomouc*, premiéra se uskutečnila 25.3.2008 v *Klubu rozhlasové hry*.

Její autorka Markéta Fiedlerová (nar. 1983) vystudovala RTDS na DIFA JAMU. Během studia připravovala rozhlasové scénáře a dokumenty, píše recenze a eseje (např. pro *Rozrazil online*, časopis *těžkoříct*). V textu *Kýč a náboženské umění*, který vyšel v roce 2005 v časopise *těžkoříct*, č. 5, autorka napsala:

“Na hluboké tajemství víry se [...] nabaluje spousta balastu – svatých obrázků, nasládlých madon, pohledů s kopretinami či narůžovělými západy slunce doplněných biblickými citáty. Způsob zobrazení jde stranou, taktéž myšlení či cesta do hloubky. Cílem je emočně silný prožitek, pohled na Pána... Jenže je to ještě prožitek autentický? Nakolik je vyvolán kýčovitým obrazem (či euforickou ‚hosanovkou‘) a nakolik je opravdu hlubokou náboženskou zkušeností?” [Fiedlerová, 2005.]

Podobné úvahy ji nejspíš inspirovaly ke hře *Zázrak a jeho reportér* (podtitul *Původní rozhlasová hra o jednom zázraku, který se nekonal*), která vznikla jako její absolventský projekt a byla jejím realizovaným dramatickým debutem. Autorka se v ní zabývá tématy, která v *HDNG* pojednána nebyla, resp. ne do hloubky – víra a média a jak to jde, či spíše nejde dohromady.

Děje se za časů Ježíše Krista v Betánii. Viktor, reportér komerčního/bulvárního *Rádia Vichr* (“rádio Vašeho srdce”), má nápad na reality show: Vytipuje několik vhodných kandidátů-postižených a nemocných, hlasy posluchačů rozhodnou, koho má Ježíš uzdravit,

a ten – jak Viktor doufá – to pak v přímém přenosu udělá. Viktorovi se podaří zaznamenat vzkříšení Lazara, chce se s Ježíšem domluvit na reality show, ale ten Viktora jen přemlouvá, aby se smířil s manželkou. Nejvíc hlasů získá slepý Josef, ale Ježíš ho neuzdraví a odejde, čímž proti sobě poštvé veřejné mínění. Viktor s Josefem se vydávají za ním a cestou vyjde najevo, že stejně jako Viktor, ani Josef nemá čisté svědomí – nechtěl Ježíše přijmout (nevyslyšel prosby zoufalé matky nemocné holčičky), proto ten mu nemohl pomoci. Místo Ježíše najdou rozvášněný dav a doví se, že byl Ježíš ukřižován. Viktor Josefovi nabídne, aby se k němu nastěhoval.

Příběh je poutí Viktora a později i Josefa za Ježíšem – zpočátku ho hledají, jen aby ho využili pro své účely, později i proto, aby se pokusili napravit svá provinění. Poté, co Ježíš odejde z reality show, už se s ním nesetkají, ale závěr obsahuje náznak smíření nebo aspoň změny v myšlení poutníků (o úplném obrácení nemůže být řeč – to by byl zázrak, který se v této hře nekoná).

Viktorovu pouť sleduje posluchač především prostřednictvím jeho nahrávek. Viktor tak nenásilně plní i funkci vypravěče a komentátora dění. Autorka do textu zakomponovala prvky dalších rozhlasových žánrů – znělky, úryvky reality show, profily soutěžících (zde zoufalá matka nemocné holčičky), ankety, reportáže. Střed hry i příběhu tvoří Viktorův sen, v němž se setkává s Ježíšem. Ježíšova replika o tom, že možná ne Viktor vede slepce, nýbrž slepec Viktora, je impulsem k tomu, že se Viktor pokusí o svém životě přemýšlet jinak (hra ale není moralizující, záchvěv soucitu a výčitek svědomí Viktora zase rychle přejde).

Autorka problematizuje psychologii postav, které by jinak byly jednoduchými typy – Viktor není jen povrchní žvanil, ale má v sobě skrytou dávnou bolest, a slepý Josef není ubohý hodný křesťan, ale taky sobec. Právě v konfrontaci s Ježíšem tyto vlastnosti vycházejí najevo.

Kontrastní svět médií a Nového zákona je charakterizován jazykem a rytmem scén – *Rádio Vichr* je ztřeštěné, trapně komické a užvaněné (“*Čauki mňauki, větýrci motýlci, u mikrofonu váš Viky Tajfun! Pořádně se do toho obujeme, pořádně vám zadujeme, nervíky provětráme*” [Fiedlerová, 2007: 7]), Ježíš je klidný, vážný a mluví prostým jazykem.

Jedná se o apokryf, a jak upozornil recenzent Ivan Němec v *Týdeníku Rozhlas* 17/2008, aktualizovala Fiedlerová žánr miráklu, který má v evropské dramatické tvorbě velkou tradici [srov. Němec, 2008].<sup>62</sup> Scéna, kdy média a publikum čekají na zázrak v přímém přenosu, asociuje Felliniho *Sladký život* (*La dolce vita*, 1960).

---

<sup>62</sup> “Mirákl též mirakulum (z lat. *mīrāculum* = div, zázrak) – žánr středověkého náboženského divadla, tematicky specifikovaný [...] na legendární zázraky konané různými křesťanskými světci [...]. M. byly skládány a hrány od 12. až do 18. stol. prakticky v celé Evropě [...]” [Vlašín, 1977: 232].

Ačkoli by téma mohlo svádět k patosu a moralizování, podařilo se ho Fiedlerové udržet v civilní rovině, především díky nadsázce a humoru. To zůstalo zachováno i v inscenaci, která je svižná a pestrá (střídání kontrastních scén, zvukové efekty charakterizující prostředí, hudba Richarda Mlynáře, píseň *Óda na Josefovy nové oči* ad.). Dušan Urban v roli Viktora přesně vystihl polohu podbízivého bulvárního reportéra; Josef Čapek jako Ježíš nepodlehł monumentalitě postavy, ale zůstal civilní, obyčejný, chvílemi i nejistý člověk (tak to také vyplývá z textu).

Ivan Němec autorce vytýkal, že se snažila postihnout příliš mnoho témat a většinu z nich nemohla na ploše čtyřiceti minut *“dotáhnout do konce”* [srov. Němec, 2008]. Je to, že mladá autorka nemá dostatek životních zkušeností, aby vyjádřila zásadní stanovisko k otázkám viny, svědomí, odpovědnosti apod., důvod k tomu, aby se jimi nezabývala? Jiný mladý autor se o to vážně nepokusil. I když tedy můžeme mít ke hře *Zázrak a jeho reportér* různé výhrady, v rámci analýzy tvorby nové generace ji nelze opomenout.

Dále by mohla být součástí cyklu původní rozhlasová hra *Zemská jablka* od Richarda Komárka (premiéra 18.11.2008 v *Klubu rozhlasové hry*, režie: Michal Bureš), protože je to autorova dramatická prvotina (mohla být vysílána např. místo jednoho z autorových dokumentů uvedených v cyklu), *Vykřičené domy* Davida Drábka (premiéra 4.12.2007 v *Klubu rozhlasové hry*, režie: Aleš Vrzák) – Drábek je známý dramatik, *Vykřičené domy* jsou však jeho rozhlasový debut ad.

To, že tyto inscenace nebyly odvysílány v *HDNG*, ale v *Klubu rozhlasové hry*, od něhož většina posluchačů očekává hry tzv. *“autorských jistot”* [srov. Trtílek – dotazník, uloženo v archivu autorky práce], potvrzuje, že se v letech 2007 a 2008 – především díky *HDNG* – v rozhlase něco *“rozhybalo”* [viz kapitolu 3.2 Dramaturgická koncepce, důvody vzniku, cíle, s. 24] a skutečně nastala pozitivní změna v přístupu dramaturgie *ČRo* k tvůrcům nové generace.

## 8. Srovnání se situací v zahraničí

V historii českého, resp. československého rozhlasu je *HDNG* zcela ojedinělý fenomén. Pro srovnání jsem zjišťovala, jak je to s existencí podobných cyklů v zahraničí. Zkoumala jsem situaci v Německu a v Anglii, tedy v evropských zemích, které mají v rozhlasovém vysílání a rozhlasových hrách velkou tradici.

### 8.1 Německo

Nejvýznamnější stanice, která se v Německu zaměřuje na kulturu a umění, a tedy i na rozhlasové hry, je *Deutschlandradio Kultur* se sídlem v Berlíně. V roce 1998 vznikl z iniciativy dramaturgyně Barbary Gerland (nar. 1963) cyklus *Freispiel*, který se dodnes vysílá každé pondělí v 00:05 a orientuje na „mladé dospělé“ publikum. Ročně uvede cca sedm až osm premiér. Uváděny jsou dokumenty a rozhlasové hry z oblasti popkultury a mladé divadelní scény, drsné kriminální příběhy, rozhlasové inscenace vysílané živě, experimentální hry a také projekty vzniklé v nezávislé produkci (viz název cyklu – německé „frei“ znamená „volný“, „svobodný“, „zdarma“).<sup>63</sup> Stopáž je v rozmezí 40-50 min. Pořady provází moderátor a jejich součástí je moderní hudba. Tím cyklus připomíná *Čajovnu* a *HDNG*, zájmem o experimenty a vysílacím časem se blíží spíše *Radioateliéru* (ten se na *ČRo3-Vltava* vysílá v sobotu v 00:05).

Cyklus není určen výhradně pro debutanty, ale – jak napsala Barbara Gerland v článku *Wer wagt, gewinnt* ([*Odvážnému štěstí přeje*], časopis *Visitenkarte*, č. 6, 2008, s. 80) – dramaturgové nevsadili na známá jména, nýbrž se snažili

*„přistihnout umělce na startu – aby mohli přemýšlet o rozhlasovém umění při rozvíjení vlastní tvůrčí práce. [...] Od začátku jsme do rozhlasu zvali umělce, divadelníky a tvůrčí uskupení, aby do našeho média vnesli vlastní pracovní postupy a otázky. [...] Tak vznikly rozhlasové hry od Reného Pollesche, Gob Squad, Rimini Protokoll a mnoha dalších.“*<sup>64</sup>

Základem inscenace často není klasický dramatický text, autoři svá díla většinou i režírují a dotváří v průběhu realizace.

<sup>63</sup> Srov. anotaci pořadu na <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/?select=f-j&> [cit. 2009-05-08].

<sup>64</sup> Srov.: *„Wir haben nicht auf bekannte Namen gesetzt, sondern versucht, die Künstler am Start zu erwischen, damit sie die Radiokunst in der Entwicklung der eigenen Arbeit mitdenken können. [...] Zudem haben wir von Beginn an Künstler, Theatergruppen und Aktionsbündnisse ins Radio eingeladen, damit sie in unserem Medium ihre eigenen Arbeitsansätze und Fragestellungen verfolgen. [...] So sind Hörspiele von René Pollesch, Gob Squad, Rimini Protokoll und vielen anderen entstanden“* [Gerland, 2008].

Zaměříme-li se blíže na tvůrce, o nichž se Gerland zmiňuje v článku, zjistíme, že témata, jimiž se zabývají, jsou zcela jiná než ta, která byla uvedena v *HDNG*.

Všichni zmínění umělci jsou divadelníci: René Pollesch (nar. 1962) je významný dramatik a divadelní režisér, v roce 2002 byl v anketě kritiků časopisu *Theater heute* za tzv. *Prater-Trilogie* zvolen nejlepším německým dramatikem (dramaturgové se tedy “známým jménům” zcela nevyhýbali). V cyklu byly postupně uvedeny rozhlasové adaptace jeho tří her o ženě jménem Heidi Hoh (tzv. *Heidi Hoh-Trilogie* – 1999, 2001, 2003) a v roce 2007 *Tod eines Praktikanten* [*Praktikantova smrt*] v autorově režii. Pollesch se zabývá novými způsoby práce v kapitalismu, kdy mnoho lidí pracuje doma na počítači, čímž mizí rozdíl mezi domovem a kanceláří, mezi soukromou a profesní sférou. Práce a volný čas se redukuje na otázku “*online nebo offline?*” [srov. Cerny, 2003]. Inscenaci charakterizuje zběsilé tempo dialogů, opakování stejných replik, gradace, která evokuje rychlost a roztržitost současné komunikace.

*Rimini Protokoll* a *Gob Squad* jsou experimentální divadelní a performanční skupiny, jejich projekty jsou na pomezí reality, dokumentu a fikce, do svých divadelních produkcí často zapojují publikum. Většinou nevystupují v divadlech, ale na místech, která souvisejí s tématy jejich projektů.

*Rimini Protokoll* tvoří Helgard Haug (nar. 1969), Stefan Kaegi (nar. 1972) a Daniel Wetzel (nar. 1969). V cyklu bylo vysíláno několik jejich produkcí ve vlastní režii (většinou přepracované divadelní inscenace), např. *Apparat Herz* [*Přístroj srdce*], 2001, *Zeugen!* [*Svědkové!*], 2004, *Peymannbeschimpfung* [*Nadávání na Peymanna*], 2007, *Deadline*, 2009. V inscenacích nevystupují herci, ale “skuteční lidé”, účastníci událostí a nebo “specialisté” (tak je tvůrci nazývají) na téma, které autoři reflektují. Témata inscenací jsou různorodá, vždy společenská, aktuální, často kontroverzní. Např. nejnovější rozhlasová inscenace *Deadline* se zabývá smrtí a vyjadřují se k ní lidé z profesí, které se smrtí souvisejí – např. soudní lékař, hudebník, který hraje na pohřbech, pracovník krematoria; poté přemýšlejí také o vlastní smrti.

Členy *Gob Squad* jsou němečtí a britští performeři, skupina působí od r. 1994. Ve *Freispiel* byla uvedena jejich live-inscenace *Little white Lies*, 1999, “*pětapadesátiminutová party*” plná “*odvážných tvrzení a nepodložených domněnek*”.

Tvůrci zpochybňují věrohodnost rozhlasu, jehož posluchači jsou ochotni věnovat důvěru a čas často pochybným reporérům a zpravodajům.<sup>65</sup>

Z inscenací uvedených v rámci *HDNG* má k těmto projektům formálně nejbližší *Radio Ivo*.

Druhá stanice, která v Německu dává prostor hrám a dokumentům tvůrců nové generace, je *Westdeutscher Rundfunk* (dále *WDR*) v Kolíně. Na “*nové proudy, mladé autory a producenty*” se zaměřuje programová řada, na jejímž vzniku se podílejí dvě stanice *WDR* (na obou je také každý týden vysílána): *ILive* (program celé této stanice se orientuje na mladé publikum, na pop-kulturu, snaží se být masově atraktivní), cyklus *Soundstories*, každé úterý 23:00; *WDR3* (obdoba *ČRo3-Vltava*), cyklus *open: pop drei*, každé pondělí 23:05. Pravidelně se střídají hry (v anotaci cyklu označené jako “*rozhlasové komiksy*”) a dokumenty, většina je vysílána premiérově. Autoři jsou jak debutující mladí lidé, tak umělci známí z jiných médií.<sup>66</sup>

Dramaturgyně Martina Müller-Wallraf cykly charakterizovala následovně:

*“Zde nacházejí newcomer, mladí autoři, debutanti, ale také umělci z jiných žánrů ve smyslu crossover své pódium. Po téměř patnácti letech existence je tento pořad v německy mluvících zemích pojem a mnoho autorů nás cíleně oslovuje se svými plány a projekty. [...] Na zřeteli máme především hudební scénu, ale také internet, divadlo a literatura jsou prameny, které nám poskytují talenty. Je pro nás důležité, abychom do žánru rozhlasové hry a rozhlasového dokumentu vnesli ‚novou krev‘. To nemusí být nutně mladá krev – jde o inspiraci z jiných uměleckých směrů, ale také o nový úhel pohledu, jiný přístup, nekonvenční definování.”*<sup>67</sup>

Inscenace se většinou týkají společenských a politických problémů – *Digital Underground* (2009) o hackerech a crackerech, jehož autor Evrin Sen (nar. 1975, novinář a spisovatel) byl sám jedním z nich; *Hass! Mehr Hass! [Nenávist! Více nenávisti!]*, 2009) od Joachima Gaertnera (nar. 1957, televizní a rozhlasový scenárista) o masakru v kolumbijské škole; *Islam/o/pop* o vlivu popkultury na mladé muslimy od

---

<sup>65</sup> “*Zu hören ist eine 55-minütige Party. [...] Für Gob Squad werden Little White Lies zu einer Serie kühner Behauptungen und vager Vermutungen [...].*”

Citováno z anotace pořadu na

<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation--95295.pdf> [cit. 2009-05-10].

<sup>66</sup> Srov. anotaci pořadu na [http://www.einslive.de/sendungen/plan\\_b/soundstories/index.jsp](http://www.einslive.de/sendungen/plan_b/soundstories/index.jsp) [cit. 2009-05-10].

<sup>67</sup> “*Hier finden newcomer, junge autoren, debütanten, aber auch künstler aus anderen genres im sinne von crossover ihr podium. nach fast 15 jahren ihrer existenz ist diese sendung im deutschsprachigen raum mittlerweile ein begriff, und viele autoren sprechen uns mit ihren vorhaben und projekten gezielt an. darüber hinaus ist es aber spezifische aufgabe der redakteurinnen dieser sendestrecke, nach neuen impulsen regelrecht zu suchen. unser augenmerk legen wir dabei besonders auch auf die musikszenen, aber auch internet, theater und literatur sind natürlich quellen, die uns talente weisen. wichtig ist uns dabei, ‚neues blut‘ ins genre hörspiel und feature einzubringen. das muss nicht zwangsläufig junges blut sein – es geht um die inspiration aus anderen kunstrichtungen, aber auch um den neuen blickwinkel, den anderen zugriff, die unkonventionelle definition*” [Müller-Wallraf, 2009].

Petera Kessena (nar. 1963, novinář a rozhlasový tvůrce) ad. Často se jedná o rozhlasové adaptace děl, která tvůrci publikovali v jiných médiích (film, kniha).

Každé druhé úterý v měsíci nabízí *WDR* na svých internetových stránkách jednu rozhlasovou hru či dokument zdarma ke stažení.

## 8.2 Velká Británie

Ve Velké Británii podporuje **BBC** tvorbu začínajících autorů.

**BBC Writersroom** se specializuje na vyhledávání nových talentů – autorů rozhlasových, divadelních, televizních a filmových scénářů. Na webové stránce <http://www.bbc.co.uk/writersroom> průběžně zveřejňuje nejrůznější možnosti a soutěže pro začínající autory, tipy jak psát rozhlasové/divadelní/televizní/filmové drama, komedii nebo hru pro děti, ukázky úspěšných scénářů a neustále vybízí návštěvníky stránek, aby neváhali a posílali své texty, příp. informace o zajímavých nových hrách či autorských čteních. Vybraným autorům zajistí **BBC Writersroom** uplatnění a propagaci.

Tvůrcům z **BBC Writersroom** i dalším začínajícím autorům poskytuje **BBC** prostor v mnoha cyklech, především *Drama on 3*, *Radio 4 Afternoon Play* ad. Podrobněji se zmíním o dvou cyklech, v nichž je na tvorbu autorů nové generace kladen zvláštní důraz – *The Verb* a *The Wire* (oba na **Radio 3**).

*The Verb* je diskusní pořad “o novém psaní, literatuře a performanci”,<sup>68</sup> vysílá se v pátek 21:15. Moderátor Ian McMillan si většinou zve do studia tvůrce a kritiky. Některá vysílání jsou věnována prezentacím nové současné tvorby – např. nejlepším krátkým hrám z workshopu **BBC Writersroom**. Součástí pořadu jsou i besedy s autory.

*The Wire* je cyklus **BBC** věnovaný “novému psaní” (“*new writing*”): “*Nové psaní pro rozhlas, které posouvá hranice dramatu a narativu*” nebo taky “*autoři, kteří píšou poprvé*” (“*first-time writers*”).<sup>69</sup> Jeho cílem je podpora nových talentů. Vysílá se každou první sobotu v měsíci ve 21:30. Periodicitou se tedy podobá *HDNG*, a také různorodostí témat – od zpracování zážitků z vězení IRA po intimní úvahy o vlastní neplodnosti. Téměř vždy jsou vysílány původní rozhlasové hry.

---

<sup>68</sup> “Radio 3’s showcase of new writing, literature and performance, presented by Ian McMillan.” Citováno z anotace pořadu na <http://www.bbc.co.uk/radio3/theverb/> [cit. 2009-05-10].

<sup>69</sup> “New writing for radio that pushes the boundaries of drama and narrative.” Citováno z anotace pořadu na <http://www.bbc.co.uk/radio3/thewire/> [cit. 2009-05-10].

Vybírám několik inscenací z let 2007 a 2008:

Ed Hime – *The Incomplete Recorded Works of a Dead Body* [Neúplné nahrávky mrtvého těla], 2007 – fiktivní dokumentární koláž z nahrávek Babaka Beyrouthi, slavného iránského zvukového umělce, který v Londýně hledá ztracenou lásku, policejních nahrávek a komentářů Babakova přítele Dala P Malona. Osobní rovina se prolíná s tématy jako střet kultur, obava z terorismu ad. Babak na konci umírá – sám sebe nahrává až do poslední chvíle. Anotace obsahuje poznámku, že některé scény mohou být pro posluchače šokující. – Jedná se o autorovu první hru. Ed Hime byl vybrán jako jeden z padesáti nejslibnějších nových dramatiků *BBC Writersroom* a *Royal Court*.

Sarah Lee – *I Can See You* [Vidím tě], 2007 – osobní příběh dívky, která se nenávidí, protože její pleť není od narození dost bílá na to, aby dívka mohla být běloška, ale ani dost černá na černošku. Hlavní téma je sebepřijetí a nalezení osobního štěstí, ale taky xenofobie, vyrovnávání s odlišností. – *I Can See You* je autorčin debut.

Tom Kelly – *Eye Witness* [Očitý svědek], 2007 – osobní zážitky autora, který byl v roce 1981 uvězněn IRA. – Tom Kelly se začal rozhlasovému dramatu věnovat v roce 2001, kdy se *BBC* snažila získat pro spolupráci s rozhlasem umělce z jiných médií. Píše hry pro *BBC Radio 3* a *4*.

Anna Furse – *My Glass Body* [Mé skleněné tělo], 2007 – autorka zpracovává vlastní zkušenost s neplodností. – Autorka je oceňovaná divadelní autorka a experimentální režisérka. Za hru *Augustine* (1991) obdržela ceny *Time Out Award for Writing and Direction* a *Peter Brook Empty Space Award*.

Andrea Earl – *Lullaby of Shadows* [Ukolébavka o stínech], 2008 – psychologický thriller o matce, která podezívá manžela, že plánuje zabít jejich novorozeně. – Autorka je rozhlasová a televizní scenáristka.<sup>70</sup>

Z uvedených informací je zřejmé, že v Německu i ve Velké Británii existují cykly pro tvůrce nové generace, cyklus určený výhradně pro debutanty však vysílá pouze *BBC*. Koncepce *HDNG* se nejvíc podobá *The Wire* na *BBC Radio 3*, tedy cyklu na rozhlasové stanici s největší tradicí ve vyhledávání nových talentů.

---

<sup>70</sup> Srov. tiskovou zprávu *Radio 3 showcases new writing talent in The Wire* na [http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/03\\_march/14/wire.shtml](http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/03_march/14/wire.shtml) [cit. 2009-05-10].

## Závěr

V předkládané práci jsem hledala odpověď na otázky, co je nová generace, jaká témata jsou pro ni charakteristická, jaké výrazové a formální prostředky používá, jaká je generační výpověď.

Základem práce je podrobný rozbor prvních dvou let vysílání cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, který je určený výhradně pro projekty mladých a debutujících autorů, a tudíž je v historii ČRo zcela ojedinělý. Zkoumala jsem důvody vzniku cyklu a jeho dramaturgickou koncepci, kritéria výběru her pro cyklus, zabývala jsem se také tím, jak dramaturgové chápou pojem “nová generace”. Charakterizovala jsem autory, jejich věkové a genderové rozvrstvení. Hry jsem rozčlenila do oddílů podle tematických paralel a podrobně jsem každou hru analyzovala, její jednotlivé složky, použité prostředky zvrátnění a režijní přístupy, a to jak v kontextu ostatních her vysílaných v cyklu, tak také v souvislosti s další tvorbou autorů.

Dále shrnuji poznatky z rozboru cyklu:

- **Tvůrci aneb Kdo patří k nové generaci?**

Cyklus byl původně koncipován jako debutový (za debut je v této práci považováno první autorovo uveřejněné dramatické dílo) a byl určen pro začínající autory. Problémem bylo přesné vymezení tvůrců, kteří patří k nové generaci. Jakékoli kritérium (např. věk nebo podmínka, že projekt v cyklu musí být autorův rozhlasový debut) by totiž z výběru vyloučilo mnohé pozoruhodné texty, jejichž autoři nejsou mladí (např. Jáchym Topol) nebo debutující (např. Tereza Semotamová).

Nelze říci, že nová generace jsou pouze začínající tvůrci. Určit přesnou hranici, kdo patří mezi “začínající” autory a kdo mezi “zavedené”, je velmi obtížné. Rozdíl mezi Jáchymem Topolem a Lucií Macháčkovou je zřejmý. Ale co například Michal Hvorecký a Kateřina Rudčenková? Michal Hvorecký je nejznámější současný slovenský spisovatel – zavedený autor. Kateřina Rudčenková je stejně stará jako on, také vydala několik knih a získala literární ceny. Její dílo však není zdaleka tak známé a patrně ani čtené. Kdyby nová generace měla zahrnovat pouze začínající tvůrce, patřila by k ní nebo ne?

Z analýzy cyklu vyplývá, že nová generace jsou většinou mladí autoři do pětatřiceti let, studenti a noví absolventi uměleckých, humanitních a mediálních VŠ, ale nejen oni:

Patří k ní každý tvůrce, který je schopen vytvořit “hru (nebo dokument) nové generace” (viz dále).

- **Hry nové generace aneb Co je „nový styl psaní“?**

Zkoumané hry jsou velmi různorodé, proto bylo těžké najít tematické či formální paralely. Rozdělila jsem je do pěti tematických skupin:

- 1. komorní inscenace, rodinné a partnerské vztahy, intimní výpovědi** (sedm her nové generace a jedna repríza);
- 2. apokalyptické vize, společenské výpovědi** (tři hry nové generace a jedna repríza);
- 3. příběhy ze sportovišť aneb mužské záležitosti** (tři hry nové generace);
- 4. hry o vyrovnávání se s dědictvím minulosti** (jedna hra nové generace a jedna repríza);
- 5. ostatní** (tři hry nové generace).

Dále uvádím charakteristické rysy her nové generace:

- Témata a prostředí: Většina her patří k jednomu ze dvou extrémních pólů – buď se zaměřují na **komorní rodinná, partnerská a vztahová dramata**, na **problém jedince a identity**, nebo se naopak zabývají tzv. “**velkými**” **společenskými tématy** a zobrazují **apokalyptické vize**.

Komorní dramata jsou uzavřena do jednoho bytu či pokoje, mezi milenecký pár nebo nejužší rodinu, někdy dokonce do nitra a vzpomínek jedné ženy (*Něha ve skříni*), vnější svět jako by neexistoval. Náměty jsou často **autobiografické** a píše je většinou ženy (výjimkou je Vladimír Fekar), které patří spíše k začínajícím tvůrkyním. Vymezují se vůči tradiční roli ženy v rodině, ve společnosti i v literatuře, vůči jejímu mediálnímu obrazu, a do textů tak pronikají **genderové a feministické prvky**. Autorky také zkoumají, co je a co není považováno za **banální**, někdy explicitně v textu hry (*Niekur, Vítej mezi námi*).

Na druhé straně apokalyptické vize se odehrávají nejvíce v otevřeném prostoru, v exteriérech, na pustých pláních a v nebezpečných “zónách”; jejich autory jsou především muži – “zavedení” autoři. Vyjadřují se **k současným společenským otázkám, k politice, komunismu, globalizaci, xenofobii, válkám**. Je pro ně charakteristická aktuální společenská angažovanost a sklon k tezovitosti.

Oba póly spojuje pouze hra *Knock-out*, jejíž autorka Katharina Schmitt se zabývá aktuální celosvětovou hrozbou (**terorismem**) a zobrazuje ji na krátkých výsecích ze života lidí, jež přímo zasáhla.

Podobně jako Schmitt k tématům přistupují také autoři her o **vyrovnávání se s dědictvím minulosti**, kteří ukazují, jak velké společenské události zasáhly do malých příběhů obyčejných lidí, příp. jak dodnes ovlivňují jejich potomky. Odehrávají se mezi dvěma lidmi, v uzavřeném prostředí nemocničního pokoje nebo převážně v telefonickém rozhovoru. Nedávná historie oslovuje ženy i muže, začínající i zavedené autory – v cyklu se jí zabývala Magda Wdowyczynová a Miroslav Bambušek.

Příběhy ze sportovišť jsou situovány na lyžařský závod, do fitness centra či na fotbalový stadion a zpracovávají témata, která se **sportu** týkají: **ambice, hrdinové dneška, korupce, boj o vítězství, důležitost a vliv fyzické krásy**. Autory těchto textů jsou mladí muži.

V cyklu se ještě objevilo téma **slepá víra, resp. pověrčivost**, a dále **dva texty, které nemají jasné téma** (*Rozcvička a Život nedoceniš aneb Měl byste dvacet minut?*).

Dva texty (*Niekur, Příběhy z Muskulatoria*) reflektují **autorskou tvorbu** – jejich hlavními postavami jsou dramatici, kteří se snaží napsat hru.

Hry nové generace navíc vnesly do rozhlasu téma, které tam dříve bylo tabu – **erotiku** (především *Niekur*).

Téměř všechny hry se odehrávají v současnosti, příp. v blíže neurčeném bezčasní, jen některé apokalyptické vize jsou zasazeny do blízké budoucnosti.

U autorů nové generace (a zvláště u těch začínajících) převažuje zájem o subjekt a jeho nejbližší okolí. Komorním dramátům se v rozhlase vždy dařilo – charakteristická jsou např. pro 60. léta.

Aktuálním společenským problémům se autoři často věnují příliš obecně, neadresně. Zcela chybí například ekologie (Jáchym Topol se jí v *Cestě do Bugulmy* dotýká jen okrajově), schází také hlubší kritika konkrétních sociálních a politických problémů, např. nezaměstnanosti a extremismu, církve, náboženství a filozofie.

- Forma a struktura: Všechny texty mají promyšlenou formu, která nezřídka převyšuje kvalitu obsahu. Na nejvýraznějším formálním nápadu jsou založeny hry *Soumrak bodů* a *Niekur: Soumrak bodů* je napsán na půdorysu antické tragédie, v blankversu a v hexametru, osobitý humor je založen na kontrastu mezi vysokou formou a banálním obsahem. V *Niekuru* se postavy vzájemně oslovují ve třetí osobě.

(Oba autoři byli za zvolené formální zpracování oceněni, přestože není originální – obě jsou známá z moderní evropské i české literatury a divadla.)

Na základě klasifikace Rudolfa Lesňáka je texty možné rozdělit na **hry s čistě dramatickou strukturou, hry s dramaticko-epickou strukturou a hry s dramaticko-lyrickou strukturou** [srov. Lesňák, 1980: 245], a navíc k nim připojit **mezní tvary**, což jsou dle Přemysla Ruta texty, které zůstaly “na pomezí” literárních druhů.

Uvedená klasifikace nesouvisí s jednotlivými tématy, nelze tedy říci, že pro určité téma je typická určitá forma. Lze jen konstatovat, že mezi komorními dramaty se nevyskytují hry s čistě dramatickou strukturou a mezi apokalyptickými vizemi nenajdeme hry s dramaticko-lyrickou strukturou.

Her s čistě dramatickou strukturou je nejméně, žádná z her uvedených v cyklu by tak nemohla být označena bez výhrad. Částečně sem patří např. *Knock-out, Soumrak bodů, Plyš, Zóna a Pryč!*. Tyto texty původně vznikly jako divadelní (tři z nich pocházejí od zavedených autorů, z toho dva byly v cyklu uvedeny jako reprízy).

Četné jsou hry s dramaticko-epickou strukturou, pro něž je typické vyprávění. Postava Vypravěče se objevuje pouze v *Příbězích z Muskulatoria*, v některých hrách je přítomen jako neosobní “hlas” (Bambuškovy texty *Zóna, Pryč!*). Převaha textů je založena na vyprávění postav, např. *Vítej mezi námi, Františka, Odpoledne s liliputem, Cesta do Bugulmy, Dědictví Erika Mollarda*.

Hry s dramaticko-lyrickou strukturou (*Niekur, Něha ve skříni, Hřiště, Traťoliště*) mají často básnické kvality (*Niekur* – básně v tajemně znějící litevštině jsou přímo součástí textu) a vyznačují se silnou atmosférou (*Hřiště, Traťoliště*).

Mezní tvary jsou zastoupeny povídkou s dialogizovanými situacemi (*Františka*) a inscenacemi, které připomínají zvukový záznam scénického čtení (*Sestra* – herci čtou scénické poznámky, jež nejsou popisné, ale vyjadřují myšlenky postav a blíží se tak k vnitřním monologům; srov. též *Knock-out*, jehož jednotlivé části-obrazy uvádí autorka).

Ojediněle se vyskytují **další rozhlasové žánry**, např. **publicistické – anketa a reklama** v *Příbězích z Muskulatoria*, **talk-show, dopisy, recepty** ve *Vítej mezi námi*, **dokumentaristické postupy** v *Pryč!* aj.

Autoři neusilují o vytvoření příběhu, který by posluchače udržoval v napětí, “jak to dopadne”; vždy však sledují ucelenou dějovou linii, lze tedy zrekonstruovat fabuli. Tomu se vymyká pouze *Knock-out*.

Ve většině textů se střídají dvě dějové linie ve stejné realitě; jen ve hře *Sestra* se linie skutečná prolíná se snovou. Do hry *Niekur* je zakomponována “hra ve hře”, která tvoří symbolickou paralelu k reálnému ději.

Autoři často pracují se **zcizovacími efekty**.

Kompozice her je přehledná a logická (s výjimkou roztržité, mozaikovitě kompozice *Zóny*), nedochází k rozbití dramatické struktury.

Texty jsou psány jako dramata; dialogy, monology a scénické poznámky jsou jasně označeny. Forma tedy není experimentální, “*hry absolutních hlasů*”, “*čistých myšlenek*”, “*poetické reality*” či tzv. “*totální zvukovou hru*” [srov. Lesňák, 1980: 248] v cyklu nenajdeme.

Potvrzuje se skutečnost, že v rozhlase se daří především hrát s dramaticko-epickou strukturou, specificky rozhlasovým hrát s dramaticko-lyrickou strukturou a mezním tvarům.

- Žánry: Většina textů jsou autorské výpovědi, které nelze jednoznačně zařadit podle tradiční žánrové klasifikace – tvůrci mísí prvky různých žánrů.

Pět her je možné označit jako **komedie** (*Vítej mezi námi*, *Léto v Laponsku*, *Soumrak bodů*, *Příběhy z Muskulatoria*, *Ave Maria*), jednu jako **tragikomedii** (*Hřiště*). Tragédie nebyla v cyklu dosud žádná.

Hry o partnerských a rodinných vztazích mají nejbližší k **psychologickým dramatům**.

Apokalyptické vize obsahují **prvky sci-fi, fantasy, requiem, absurdní černé grotesky, thrilleru a hororu**. Několik her z oblasti příběhů ze sportovišť a ostatních je možné označit jako **anekdoty** (např. *Příběhy z Muskulatoria*, *Ave Maria*), dva texty jako **mezní tvary** (*Františka*, *Sestra*). Součástí cyklu je rovněž **moralita či modelové drama à la these** (*Dědictví Erika Mollarda*, popř. apokalyptické vize), **dramatická báseň** (*Niekur*), **parodie na antické drama** (*Soumrak bodů*).

Autoři nové generace se nesnaží naplnit žánrová očekávání. V cyklu zcela chybí např. detektivka, moderní pohádka nebo historická hra.

- Postavy: Hry mají předepsány **konkrétní lidské postavy**, dokonce se jmény. Liší se *Knock-out*, kde není určen počet postav ani to, zda to jsou ženy nebo muži.

V autobiografických hrách se autorka často ztotožňuje s hlavní ženskou postavou a vykresluje ji jako **normální, jen někdy trochu bezradnou, správnou ženu**. Ve hrách

s rodinnými tématy se opakuje **postava dospívajícího chlapce**, který řeší problém identity. Autoři usilují o psychologickou propracovanost postav.

V apokalyptických vizích, historických hrách i anekdotách jsou postavy většinou **typy, které reprezentují určitou stranu konfliktu či pohled na svět (cynický manažer, matka, emancipovaná žena, otcové, kteří se provinili, potomci, kteří za to pykají, fanatická katolička, ziskuchtivá manažerka ad.)**. Psychologie postav zde není důležitá.

Autoři nevyužívají možnosti zapojit do děje nadpřirozené motivy a postavy, s nimiž lze v rozhlase pracovat snáze než v jiném médiu – ty se ve hrách neobjevují (snad jen robot a duch v *Zóně*, kteří ale mají lidskou podobu; z *Cesty do Bugulmy* byla při rozhlasové úpravě většina tajemných bytostí vyškrtána), ani např. mluvící zvířata nebo personifikované věci.

Většina postav jsou **spořádaní měšťané, příslušníci střední třídy, studenti, umělci, akademici i pracující**. Kromě katů a narkomana v *Cestě do Bugulmy* a teroristů v *Knock-outu* se nevyskytují lidé z okraje společnosti. Zcela chybí příslušníci menšin (národnostních, rasových i sexuálních).

Neexistují hrdinové ani zcela negativní postavy. Kladnou roli mívají ženy-matky a mladí lidé.

- Jazyk: Pro autory nové generace je charakteristické, že **mísí prvky různých, většinou zcela kontrastních jazykových stylů – stylizované, básnické vyjadřování s obecnou češtinou a vulgarismy**. Je to patrné zejména v *Soumraku bodů* a v *Niekuru*, ale i v *Cestě do Bugulmy* ad.

Autorky komorních a autobiografických dramát mají jemnější a básnivější jazyk, tvůrci apokalyptických vizí se vyjadřují drsněji; nikdo nepoužívá homogenní vyjadřovací prostředky jednoho stylu.

Jazyk slouží jako **charakterizační prvek postav** (výrazně např. ve hrách *Něha ve skříni* nebo *Zóna*). Je zřejmý **zájem tvůrců o jazyk, jazykovou hru, rytmus, rozbíjení frází a hledání neotřelého vyjádření** (viz sbírání **“podivných slov”** ve *Vítej mezi námi*; v hrách *Sestra*, *Hřiště* a *Zóna* je nejvíce patrná snaha o **minimalizaci výrazu**, někdy zůstávají jen **jednoduché věty, infinitivy, mizí interpunkce**).

S **archaismy** a **neologismy** pracuje výrazněji pouze Jáchym Topol. Nářeční prvky zcela chybějí.

- Intertextualita: Z odkazů na jiná literární díla vyplývá, že tvůrci jsou ovlivněni především **rozhlasovými hrami 60. let** (Ludvík Aškenazy – *Bylo to na váš účet*), **současnou německy mluvící dramatikou** (Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Bertolt Brecht a jeho epické divadlo), **Biblií** (citáty i odkazy např. ve jménech postav), výjimečně **výtvarným uměním** (Gerhard Richter). U apokalyptických vizí je zřejmý vliv **počítačových her**.

Texty neodkazují k dalším směrům současné evropské dramatiky, jako např. coolness, a nelze je tedy začlenit do jejich kontextu. Vliv filmu je patrný pouze z několika odkazů ke klasickým dílům světové kinematografie v rovině tematické; vývoj současného filmu (snad až na akční scény v *Zóně*, které mohou být inspirovány americkými filmy) hry nové generace neovlivňuje.

- **Režijní přístupy aneb Co je “nový sound”?**

Cyklus *HDNG* nese znaky režisérismu – **u všech inscenací je nejdůležitější text**, jemuž se režisér snažil vyjít vstříc a přiblížit ho posluchačům. Je třeba ocenit, že režiséři neměli potřebu texty “dovysvětlovat”, a zachovali tak jejich **mnohoznačnost**.

Hlavní důraz je vždy kladen na interpretaci textu, na jazyk, dialogy a monology; hudba a zvukové efekty jsou používány **minimalisticky**. Práce s ostatními složkami není ilustrativní, režiséři usilují o vytvoření **symbolického zvukového plánu**. Hana Mikolášková (jako jediná) pracuje v *Dědictví Erika Mollarda* se **subjektivním zvukem**.

Stejně jako autoři, také režiséři využívají **zcizovací efekty**. Většina inscenací je vysoce **stylizovaná** (tak jako hry) a vyvolávají dojem, že situace v nich zobrazená **není zcela reálná**. Režiséři pracují s **nadsázkou** a předkládají posluchačům často **panoptikální, nepřirozený, odlidštěný svět**.

Herci přistupovali k textům citlivě, snažili se o civilní a přirozený projev, což je zvláště obtížné při ztvárnění typizovaných, někdy až vykonstruovaných postav, které se vyjadřují stylizovaným, rytmizovaným jazykem a jejichž motivace často nejsou jasně patrné.

Při úpravách divadelních her do rozhlasové podoby se podařilo vytvořit svébytné rozhlasové tvary. Několikrát byla hra inscenována jako “zvukový záznam scénického čtení”, scénické poznámky však měly ne informativní, ale estetickou funkci, proto lze tyto inscenace označit jako mezní tvary (*Sestra, Knock-out*).

- **Otázky a pochybnosti**

Z dotazníků vyplynulo, že tvůrci jsou většinou nespokojeni s nedostatečnou propagací celého cyklu i jednotlivých pořadů. Souvisí to s celkově špatnou situací propagace rozhlasové tvorby v ČR. To stejné platí o reflexi cyklu a rozhlasové tvorby vůbec, která se pravidelně objevuje jen v *Týdeníku Rozhlas* a málokdy v jiných médiích (*Rozrazil online, A2, IHned.cz*). Při hledání ohlasů na hry nové generace jsem neznárodně nacházela pouze recenze divadelních inscenací.

Další problém je dostupnost pořadů. Cyklus je určen převážně pro mladé posluchače, ti ovšem často nemají čas sledovat pořad v daném vysílacím čase. V zahraničí (Německo, *BBC*) je běžné, že výběr z odvysílaných pořadů je umístěn na internetové stránky stanice zdarma ke stažení (to se týká i dramatické tvorby). U nás to ale zatím není možné kvůli autorským právům (výjimkou je *Pryč!* na webu *ČRo7-Radio Praha* – zde s autorskými právy překvapivě není problém). Někteří autoři však vycítili, že to je jedna z cest, která by mohla rozhlasové umění přiblížit mladé generaci, začlenit ho do kontextu nových médií, a proto své projekty volně dávají k dispozici na osobních webových stránkách (např. *Rozvíčka*) či stránkách školy (projekt *Black Box*, který je však – opět kvůli autorským právům – dostupný pouze z vnitřní sítě JAMU).

Více než polovina her, které byly uvedeny v cyklu, vznikly jako divadelní a byly v divadle inscenovány (s výjimkou *Dědictví Erika Mollarda* a *Traťoliště*). Původní rozhlasové hry jsou většinou intimní a rodinná dramata. Cyklus vyvolává dojem, jako by autoři nové generace neměli dostatek nosných témat, často se zaměřují víc na formu než obsah (mnohé uvedené hry jsou formální hříčky bez vyšších ambicí). Třikrát se vysílala repríza inscenace, která měla premiéru na *ČRo-Vltava* nebo na jiné stanici *ČRo*, vždy se jednalo o práci od zavedeného autora.

Je skutečně nedostatek původních rozhlasových her od mladých/začínajících/debutujících tvůrců (to je názor Marka Horoščáka)?

V jiných cyklech *ČRo* (především v *Klubu rozhlasové hry*) byly uvedeny texty od mladých autorů, které dokazují, že rejstřík jejich témat je širší. (V práci jsem jako příklad zmínila hry *Jako v pytli*, *Pocit nočního vlaku*, *Zázrak a jeho reportér*.) Nehodily by se tyto hry do cyklu lépe než např. reprízy, hry od autorů, kteří jednoznačně nepatří mezi začínající (Jáchym Topol), příp. některé hříčky s malou výpovědní hodnotou (např. *Ave Maria* Pavla Trtílka)?

Čím se hry uvedené v cyklu liší od těch, které bývají uváděny v *Klubu rozhlasové hry*? Dramaturgové se shodují, že tyto hry jsou nové (viz “nový styl psaní”, “nový

sound”). V čem spočívá proklamovaná “novost” odvysílaných her, když z analýz vyplývá, že se v nové generaci spíše potvrzují tradiční názory o rozhlasu jako médiu vhodném pro intimní dramata?

Zčásti na to odpovídá Magdalena Frydrychová v dotazníku:

*“Na přehlídce rozhlasových her Bilance byla inscenace Hřiště přijata rozporuplně. Seděli jsme s režisérem Lukášem Trpišovským a byli podrobeni kritice zkušené (starší) rozhlasové obce... například jsme se dozvěděli, že ne všechny nekonformní a moderní postupy rozhlasové hry svědčí... přitom **my oba jsme byli do té doby přesvědčeni, že děláme tradiční inscenaci a žádných nekonformních metod jsme si nebyli vědomi. Nechtěli jsme dělat ‚buřičskou‘ inscenaci, která bude porušovat zaběhlé rozhlasové normy. Nějak tak to ale v závěru vyznělo. Do teď přesně nevíme proč. Být ‚generačním‘ asi znamená stav sám o sobě”** [Frydrychová – dotazník, uloženo v archivu autorky práce].*

Jak řekl Marek Horoščák, každý cyklus je výběr, který podléhá vkusu dramaturga/dramaturgů, a bylo by nepatřičné domnívat se, že to lze dělat jinak, “objektivně” [srov. archiv autorky práce].

I z výběru však lze usuzovat na tendence v nové generaci. Obecně lze říci, že volnost ve společnosti se projevuje i v tvorbě:

- **Generační výpověď neexistuje**

Inscenace jsou natolik odlišné, že nebylo možné najít generační výpověď, zformulovat na základě textů a inscenací nějaký obecně platný názor, pohled, postoj. Neexistuje základní téma, k němuž by měla většina tvůrců nové generace potřebu se vyjádřit, vymezit se vůči němu.

Podle Marka Horoščáka je mezi dvěma póly textů (intimní a společenské) stále větší propast a pokusy o jejich propojení jsou často kostrbaté (v cyklu se o to pokusily pouze Katharina Schmitt a Magda Wdowczynová).

**Jen jedno spojuje tvůrce nové generace: Obraz světa, který podávají, není příliš optimistický, je to svět, v němž nic nefunguje, ani vztahy, ani společnost.**

Jan Vedral vzpomínal v této souvislosti na setkání s polským hercem a režisérem Jerzym Stuhrem (nar. 1947), který popisoval své zkušenosti s mladými studenty divadla. Podle Vedrala lze jeho poznatky vztáhnout i na situaci v současné české dramatické tvorbě – pro divadlo i pro rozhlas. Autoři nové generace se ptají:

*“Kdo jsem já? Jsem tvůrce, nebo jsem jen konzument? Chci žít, nebo nechci žít? Jsem muž, nebo jsem žena? Jsem schopen žít s druhým člověkem, nebo jsem ochoten žít jenom sám se sebou? – Ti lidé přicházejí na školu, mají talent a přirozené sebevědomí a odcházejí po několika letech studia s velkou pochybností, jestli to, co studovali, chtějí dělat, jestli divadlo má vůbec nějaký elementární smysl, rozhodně si nemyslí, že se divadlem dá něco někde změnit. Jejich základním tématem je **úzkost** [...] a mě děsí, že výsledkem všeho našeho úsilí vybudovat lepší svět je generace, která trpí daleko větší mírou úzkosti a neschopnosti, než jsme měli my. – Jestli*

mají texty, které jsme odvysílali, [...] něco společného, tak je to zejména stav úzkosti, opuštěnosti, obavy z jakýchkoli vztahů ke světu a k okolním lidem, stav nejistoty, neochoty a neschopnosti navázat vůbec nějaké vztahy a je to prostě výraz strašlivé osamělosti” [archiv autorky práce].

Hana Hložková dodává:

“Podle mého názoru tento cyklus skvěle dokumentuje současný společenský stav – prázdnotu, banálnost, individualismus apod. Postavy textů většinou řeší vlastní – navenek nicotné problémy, zabývají se vnímáním sebe sama uvnitř společnosti, ve které hrají role, ale necítí se šťastni, neboť nejsou sami sebou. Hry jsou většinou pochmurné, groteskní, tíhnoucí k negativním koncům, nebo k cynismu, zabývají se převážně vztahy” [archiv autorky práce].

Dramaturgové se opakovaně vyjádřili, že není k dispozici dostatek původních rozhlasových her od mladých autorů, protože často nemají čas nebo zájem pro tvorbu o rozhlas. V dotaznících, které jsem rozeslala autorům a režisérům, jsem se ptala také na jejich vztah k rozhlasu a tvorbě pro toto médium; jejich odpovědi svědčily o opaku. Vybírám nejzajímavější názory (více viz příloha č. 4 Dotazníky; uloženo v archivu autorky práce):

“Rozhlas je pro mě osobně důležitějším sdělovacím prostředkem než televize, ale pro většinu lidí je to jistě naopak. Rozhlasovou dramatickou tvorbu vnímám jako odvětví velmi výlučné, intimní, náročné, ba okrajové, které je sice určeno pro menšinové publikum, ale v jeho specifitě je nenahraditelná hodnota.” Kateřina Rudčenková.

“Specifitě rozhlasové hry, z pozice autora (aspoň tedy mě), tkví především v možnosti hlubšího ponoru do psychologie postav, které toto musí vyjádřit hlasem a slovy. Narozdíl od televize a filmu jsou herci okradeni o mimiku a především oči, které mluví samy za sebe. Tím, že posluchači jsou ‚slepí‘, tedy že ztratí jeden smysl, jsou pak schopni vnímat větší intonační nuance a hlasový výraz. Herci pak slovy vykreslují obraz v představivosti každého posluchače zvlášť. A co je na tom kouzelné je to, že tento obraz je naprosto odlišný od toho autorského. Rozhlasová hra je jako tichá pošta.” Richard Komárek.

“[...] dramatická rozhlasová tvorba má před sebou budoucnost. Pokud se ovšem rozhlas neuzavře novým vlivům, hlavně co se zvukařské a multimediální stránky týče. Ale možná to není tak zlé – viz Hry a dokumenty nové generace, pořad RadioAcustica, anebo i ‚amatérské‘ rozhlasové dramatické umění přicházející ‚zvenku‘, jako například takřka geniální rozhlasově-divadelní improvizací projekt Rádio Ivo.” Jan Frič.

“Jako posluchačka mám ráda rozhlasové hry, protože jejich prostorová realizace zůstává pouze na mně. Na obraz, který si představím, mi nikdo nenavěsí nevkusné kostýmy, hromadu nepotřebných rekvizit, nebo neúčelnou scénu, což se mi v divadle sice nestává vždy, ale přece jenom často.” Magdalena Frydrychová v rozhovoru s Hynkem Pekárkem [2008].

Citáty ukazují, že se dramaturgům podařilo naplnit jeden z nejdůležitějších záměrů, s nimiž cyklus zakládali – přilákat k rozhlasu mladé tvůrce, dát jim prostor k tomu, aby si vyzkoušeli pracovat s rozhlasovými vyjadřovacími prostředky, ukázat jim, že tvorba pro rozhlas je stejně zajímavá, mnohdy i zajímavější, než tvorba pro jiná média.

Cyklus HDNG chce vychovat novou generaci rozhlasových tvůrců a posluchačů. V době, kdy na nás ze všech stran doslova útočí vizuální média, často masová a povrchní, je rozhlas potřebnější než kdy dřív, a je zřejmé, že i v nové generaci vzniká

skupina lidí, kteří si to uvědomují a oceňují rozhlasová specifika. Především díky *HDNG* se tato skupina tvůrců a posluchačů dále rozšiřuje.

Zhodnotit cyklus a zobecnit generační výpověď bude možné až s větším odstupem, patrně až v další generaci, tedy cca za pětadvacet let. Nyní můžeme konstatovat, že se cyklus rozvíjí jako platforma pro tvorbu nové generace, což objektivně potvrzuje skutečnost, že mnohé inscenace byly nominovány na prestižní Cenu Prix Bohemia Radio. Doufejme, že se bude vysílat i nadále, zájem umělců a veřejnosti o rozhlas se bude rozšiřovat, a dramaturgové tak budou mít stále větší výběr kvalitních textů. Česká rozhlasová dramatika se pak vyrovná úspěchům 60. let a začlení se do kontextu evropské dramatické tvorby.

Hry nové generace nejsou řemeslně dokonalá profesionální díla, jsou to debuty, tedy počátky. To, čím se liší (nebo by se měly lišit) od ostatní rozhlasové produkce, je osobní zaujetí, autorská upřímnost, hledání vlastního nového rozhlasového výrazu, toho, čím může být médium rozhlas dnes přitažlivé a inspirativní.

První dva roky vysílání cyklu *Hry a dokumenty nové generace* jsou debutem nové rozhlasové tvorby v *ČRo*, mají tedy právo na začátečnická tápání. Jsou počátkem – inspirativním a slibným.

## Seznam zdrojů

### 1. Primární zdroje:

- ARBES, Jakub: *Newtonův mozek*. Brno: Tribun 2007.
- BAMBUŠEK, Miroslav: *Zóna* [rukopis]. 2006.
- ČAPEK, Karel: *Hry*. Praha: Československý spisovatel 1956.
- EICH, Günter: *Fünfzehn Hörspiele*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1973.
- FEKAR, Vladimír: *Sestra* [rukopis]. 2006.
- FIEDLEROVÁ, Markéta: *Zázrak a jeho reportér* [rukopis]. 2007.
- FRYDRYCHOVÁ, Magda: *Hřiště* [rukopis]. 2007.
- HAŠEK, Jaroslav: *Velitelem města Bugulmy*. Praha: Československý spisovatel 1966.
- HIME, Ed: *The Incomplete Recorded Works of a Dead Body* [rukopis]. 2007.
- HVORECKÝ, Michal: *Plyš*. Praha: Labyrint 2006.
- HVORECKÝ, Michal: *Plyš (divadelní hra)*. Brno: Větrné mlýny 2005.
- KOLEČKO, Petr: *Soumrak bodů* [rukopis]. 2006.
- KOLEČKO, Petr: *Tři hry*. Praha: Prostor 2008.
- MALÝ, Radek: *Pocit nočního vlaku* [rukopis]. 2007.
- MALÝ, Radek: *Pocit nočního vlaku*. Brno: Větrné mlýny 2008.
- MAŠKA, Petr: *Traťoliště* [rukopis]. 2008.
- MAYENBURG, Marius von: *Ošklivec* [rukopis]. 2008. (Překlad Kateřiny Bohadlové.)
- MYŠKOVÁ, Ivana: *Odpoledne s liliputem* [rukopis]. 2007.
- NEJEDLÝ, Radim: *Příběhy z Muskulatoria* [rukopis]. 2007.
- POLÁČEK, Karel: *Hostinec U Kamenného stolu*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky 1998.
- PŘIDAL, Antonín: *Všechny moje hlasy a jiné hry*. Praha: I. Železný 1994.
- PÝCHA, Petr & RUDIŠ, Jaroslav: *Léto v Laponsku*. Praha: Labyrint 2006.
- Rozhlasové hry*. Praha 1965.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Čas třešňového dýmu* [rukopis]. 2008.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Niekur* [rukopis]. 2006.
- RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Niekur*. Brno: Větrné mlýny 2007.
- SEMOTAMOVÁ, Tereza: *Vítej mezi námi* [rukopis]. 2007.
- SCHMITT, Katharina: *Knock-out* [rukopis]. 2008 (Překlad Petra Štědroneš.)
- ŠTĚTINA, Roman & PĚCHOUČEK, Michal: *Rozcvička* [rukopis]. 2008.
- TILLICHOVÁ, Lenka: *Něha ve skříni* [rukopis]. 2007.

- TOPOL, Jáchym: *Cesta do Bugulmy* [rukopis]. 2007.
- TOPOL, Jáchym: *Supermarket sovětských hrdinů*. Praha: Torst 2007.
- TRTÍLEK, Pavel: *Ave Maria* [rukopis]. 2007.
- UHDE, Milan: *Desítka her*. Brno: Atlantis 1995.
- VILÍMEK, Jiří: *Neodvratný skon maratonského běžce* [rukopis]. 1968.
- WDOWYCZYNOVÁ, Magda: *Dědictví Erika Mollarda* [rukopis]. 2007.

## 2. Sekundární zdroje:

### a) Literatura:

- JEŠUTOVÁ, Eva (ed.): *99 významných uměleckých osobností rozhlasu. Čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu 2008.
- JEŠUTOVÁ, Eva (ed.): *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas 2003.
- JURMAN, Michal: *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání*. Brno: DIFA JAMU, ateliér RTDS 2008.
- LESŇÁK, Rudolf: *Umenie živého slova*. Bratislava: SAV 1980.
- MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu 1999.
- MÜLLER, Helmut (ed.): *Dějiny Německa*. Praha: Lidové noviny 2004.
- PETRÁČKOVÁ, Věra & KRAUS, Jiří (eds.): *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 2001.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1995.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlas a slovesné umění II*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1991.
- VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel 1977.

### b) Tištěná a elektronická periodika:

- ADÁMEK, Jiří: Naděje na jiný rozhlas. A2, č. 43, 2007 [cit. 2009-01-27].  
Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/43/nadeje-na-jiny-rozhlas>>.
- BOHUTÍNSKÁ, Jana: Poslední apokalypsa v tovární hale. A2, č. 24, 2006 [cit. 2009-03-06]. Dostupné z: <<http://www.tydenika2.cz/archiv/2006/24/posledni-apokalypsa-v-tovarni-hale>>.
- BOKOVÁ, Marie: Rozhlasová klasika, její mistři a současnost. *Týdeník rozhlas*, č. 13, 2007, s. 5 [cit. 2009-04-10]. Dostupné z: <[http://www.radioservis-as.cz/archiv07/13\\_07/13slysi.htm](http://www.radioservis-as.cz/archiv07/13_07/13slysi.htm)>.
- CERNY, Karin: Liebe ist wir Banküberfall. *Falter*, č. 18, 2003 [cit. 2009-05-09]. Dostupné z: <[http://www.falter.at/print/F2003\\_18\\_2.php](http://www.falter.at/print/F2003_18_2.php)>.
- DĚDEK, Honza: O Kolečko víc. *Reflex*, č. 44, 2008 [cit. 2009-04-10].

Dostupné z: <<http://www.reflex.cz/Clanek34094.html>>.

DOLNÍČKOVÁ, Markéta: Cesta do Bugulmy – Divadlo v Dlouhé Praha. Fantasmagorie o zemi soudruhů. *divadlo.cz* [online]. 2007, č. 5, 2007-3-20 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=13072>>.

DRESLER, Radek: Radio Student se o půlnoci změnil na Free Radio. *Radiotv.cz* [online]. Poslední revize 14.9.2007 [cit. 10-12-2008]. Dostupné z: <<http://www.radiotv.cz/radio-clanky/4735/radio-student-se-o-pulnoci-zmeni-na-free-radio.html>>.

FALTÝNEK, Vilém: Miroslav Bambušek: Pryč!. *ČRo7-Praha* [online]. 28.9.2006 [cit. 2009-04-11]. Dostupné z: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/98229>>.

FIEDLEROVÁ, Markéta: Co se našlo ve skříni. *Rozrazil online* [online]. 2007 [cit. 28-01-2009]. Dostupné z: <[http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/clanek.php?clanek\\_id=155](http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/online/clanek.php?clanek_id=155)>.

FIEDLEROVÁ, Markéta: Kýč a náboženské umění. *těžkořict*, č. 5, 2005 [cit. 2009-05-01]. Dostupné z: <<http://tezkoricet.webz.cz/clanek.php?tid=kyc-a-nabozenske-umeni>>.

GERLAND, Barbara: Wer wagt, gewinnt. *Visitenkarte*, č. 6, 2008, s. 80.

HEIN, Milan: Kateřina Rudčenkova Niekur/Nikde. *Divadlo Ungelt* [online]. 2008, poslední revize 13.5.2009 [cit. 2009-05-13]. Dostupné z: <<http://www.divadlounge.cz/niekur.html>>.

HORKÝ, Petr: Michal Hvorecký – Plyš. *Tiscali* [online]. 19.3.2007 [cit. 2009-03-18]. Dostupné z: <[http://www.tiscali.cz/ente/ente\\_center\\_070320.982527.html](http://www.tiscali.cz/ente/ente_center_070320.982527.html)>.

HOUSKOVÁ, Lenka: Jáchym Topol napsal drama – pro Němce. *iLiteratura* [online]. c2005, 26.6.2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=19373>>.

HRDINOVÁ, Radmila: Hra Niekur/Nikde Kateřiny Rudčenkové debutuje v Divadle Ungelt. *Právo*, 16.12.2008 [cit. 2009-01-30]. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/kultura/156846-hra-niekur-nikde-kateriny-rudcenkove-debutuje-v-divadle-ungelt.html>>.

JŮZOVÁ, Markéta: S Jáchymem Topolem o knize Cesta do Bugulmy a Supermarket sovětských hrdinů. *IHNed.cz* [online]. c1996, 7.6.2008 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <[http://kultura.ihned.cz/c3-21560780-005000\\_d-s-jachymem-topolem-o-hre-cesta-do-bugulmy-a-knize-supermarket-sovetskych-hrdinu](http://kultura.ihned.cz/c3-21560780-005000_d-s-jachymem-topolem-o-hre-cesta-do-bugulmy-a-knize-supermarket-sovetskych-hrdinu)>.

KAMBERSKÝ, Jakub: *Magdalena Frydrychová v rozhovoru s Jakubem Kamberským* [online]. 2008 [cit. 2009-01-27]. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com/rozhovory/10038-magdalena-frydrychova-v-rozhovoru-s-jaku.html>>.

KAMBERSKÝ, Jakub: *Na téma rozhlasových road movies* [online]. 2009 [cit. 2010-10-15]. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com/nazory-a-komentare/24907-na-tema-rozhlasovych-road-movies.html>>.

KERBR, Jan: Kdesi nikde v Německu. *Divadelní noviny*, č. 1, 2009, s. 4.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina: Jáchym Topol. Pohled do zapomenutého gulagu. *Mladá fronta DNES*, 27.1.2007, s. 20.

KOUŘIL, Vít: Žhaví Student, žhaví drát.... *Sedmá generace*, č. 3, 2007 [cit. 2008-11-12]. Dostupné z: <<http://www.sedmagenerace.cz/index.php?art=clanek&id=289>>.

KŮS, Tomáš: Místa, na která chceme zapomenout, nemají jméno. *Kultura (Český rozhlas)* [online]. c2000, 24.2.2009 [cit. 2009-01-26]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/kultura/divadlo/zprava/550559#>>.

MATYS, Rudolf: Potěšující bilance. *Týdeník Rozhlas*, č. 40, 2008, s. 5 [cit. 2009-05-08]. Dostupné z: <[http://www.radioservis-as.cz/archiv08/40\\_08/40\\_slysi.htm](http://www.radioservis-as.cz/archiv08/40_08/40_slysi.htm)>.

MUSILOVÁ, Martina: Cesta do Bugulmy. *Mozaika, spektrum (Český rozhlas)* [online]. c2000, 20.6.2007 [cit. 2009-03-12].

NĚMEC, Ivan: O zázraku, který se nekonal. *Týdeník Rozhlas*, č. 17, 2008, s. 5 [cit. 2009-05-01]. Dostupné z: <[http://www.radioservis-as.cz/archiv08/17\\_08/17\\_slysi.htm](http://www.radioservis-as.cz/archiv08/17_08/17_slysi.htm)>.

NOZAR, Lukáš: Zóna. *Britské listy* [online]. 9.5.2006 [cit. 2009-03-16]. Dostupné z: <<http://www.blisty.cz/2006/5/9/art28308.html>>.

PATEROVÁ, Jana: Když se intelektuálka zamiluje. *Lidové noviny*, 22.12.2008 [cit. 2009-01-28]. Dostupné z: <[http://www.lidovky.cz/kdyz-se-intelektualka-zamiluje-d31-/ln\\_noviny.asp?c=A081222\\_000064\\_ln\\_noviny\\_sko&klic=229193&mes=081222\\_0](http://www.lidovky.cz/kdyz-se-intelektualka-zamiluje-d31-/ln_noviny.asp?c=A081222_000064_ln_noviny_sko&klic=229193&mes=081222_0)>.

PAVLOVSKÝ, Petr: Fotbal zahraniý jako náboženství. *IHNed.cz* [online]. c1996, 23.2.2007 [cit. 2009-04-10]. Dostupné z: <[http://kultura.ihned.cz/c4-10104250-20507050-J00000\\_d-fotbal-zahrany-jako-nabozenstvi](http://kultura.ihned.cz/c4-10104250-20507050-J00000_d-fotbal-zahrany-jako-nabozenstvi)>.

PEKÁREK, Hynek: *Píšu hry o naději. Rozhovor s Magdalenou Frydrychovou* [online]. 4.3.2008 [cit. 2009-30-01]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/vltava/drama/zprava/429828>>.

PODLUCKÁ, Alena: Český rozhlas se otevírá mladým tvůrcům. *Inform* [online]. 25.1.2007 [cit. 2009-30-01]. Dostupné z: <<http://www.informacezbrna.cz/clanek.php?id=2867>>.

SCHUBERT, Gerald: Radio Prag – Nachrichten. *Český rozhlas 7 – Radio Praha* [online]. 2006-2-20. c1996 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://www.radio.cz/de/nachrichten/76059#6>>.

SIKORA, Roman: Zbloudilá cesta na sever. *Literární noviny*, č. 23, 2006 s. 12 [cit. 31.1.2009]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/?p=clanek&id=2243>>.

SLAVÍKOVÁ, Hana: Tajemství černé skříňky aneb Co se skrývá pod zkratkou BB. *Občasník JAMU I*, 2006, s. 7 [cit. 2008-11-12]. Dostupné z: <<http://www.jamu.cz/documents/obcasnik/OBCASNIK-01-06.pdf>>.

ZAJÍČKOVÁ, Eva: Michal Pěchouček: Všichni mi historky nosí sami – aniž by chtěli. *Novinky.cz* [online]. c2003, 2.12.2003 [cit. 2009-13-04]. Dostupné z.: <<http://www.novinky.cz/kultura/21013-michal-pechoucek-vsichni-mi-historky-nosi-sami-aniz-by-chteli.html>>.

### 3. Další využití zdroje:

#### a) Webové stránky:

Domovská stránka stanice *Bayrischer Rundfunk: BR-online* [online]. Dostupné z: <<http://www.br-online.de/>>.

*Little White Lies*. 2008 [cit. 2009-05-10]. Dostupné z: <<http://www.br-online.de/content/cms/Universalseite/2008/03/06/cumulus/BR-online-Publikation--95295.pdf>>.

Domovská stránka *BBC*: *BBC – Homepage* [online]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/>>.

*Writersroom* [online]. [cit. 2009-05-10]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/writersroom>>.

*The Verb* [online]. [cit. 2009-05-10]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/radio3/theverb/>>.

*The Wire* [online]. [cit. 2009-05-10]. Dostupné z: <<http://www.bbc.co.uk/radio3/thewire/>>.

Radio 3 showcases new writing talent in *The Wire*. *Press Office* [online]. 14.3.2007 [cit. 2009-05-10]. Dostupné z: <[http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/03\\_march/14/wire.shtml](http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2007/03_march/14/wire.shtml)>.

Domovská stránka *Českého rozhlasu*: *Český rozhlas* [online]. c2000. <[www.rozhlas.cz](http://www.rozhlas.cz)>.

*AB2007\_onSite\_CZ – Art's Birthday (Český rozhlas)* [online]. 2007 [cit. 2009-04-14]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/artsbirthday/2007/\\_zprava/303228](http://www.rozhlas.cz/artsbirthday/2007/_zprava/303228)>.

*Barbora Vaculová: Kočičí jazýčky – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/596070](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/596070)>.

*Hra na čas aneb V roce kočky – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2010 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/737700](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/737700)>.

*Hry nové generace: Magdalena Frydrychová – Hřiště – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2007 [cit. 2009-01-30]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/341214](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/341214)>.

*Hry nové generace: Tereza Semotamová – Vítej mezi námi – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2007 [cit. 2009-01-28]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/380247](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/380247)>.

*Jáchym Topol: Cesta do Bugulmy – Český rozhlas 3 – Vltava* [online]. 2007 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/\\_zprava/409591](http://www.rozhlas.cz/vltava/dokument/_zprava/409591)>.

*O pořadu – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. [cit. 2008-12-10]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/about/>>.

*Jako za živa – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/jako-za-ziva--561264](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/jako-za-ziva--561264)>.

*Kateřina Jonášová: Kopule – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2010 [cit. 2010-10-16]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/katerina-jonasova-kopule--686906](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/katerina-jonasova-kopule--686906)>.

*Kateřina Rudčenková: Čas třešňového dýmu – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2009 [cit. 2010-10-15]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/537933](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/537933)>.

*“Všechno, po čem toužíš, je vždycky strašně daleko” (Český rozhlas)* [online]. 2008 [cit. 2009-01-30]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/526799](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/526799)>.

*Nechte se konkautovat! – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2008 [cit. 2009-04-02]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/\\_zprava/445213](http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/_zprava/445213)>.

*Soumrak bodů v Čajovně – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2007 [cit. 2009-04-10]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/321046>>.

Zásah do životů obyčejných lidí. *Aktuálně – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2008 [cit. 2009-04-25]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/archiv?mode=20&pos=77>>.

*Zóna Miroslava Bambuška – Čajovna (Český rozhlas)* [online]. 2008 [cit. 2009-03-16]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/aktualne/zprava/464769>>.

Domovská stránka Českého rozhlasu Olomouc: *Český rozhlas Olomouc* [online]. c2000. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/olomouc>>.

*Počteníčko – Olomouc (Český rozhlas)* [online]. [cit. 2008-10-12]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/olomouc/porady/zprava/223964>>.

Domovská stránka Českého rozhlasu Brno: *Český rozhlas Brno* [online]. c2000. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/brno>>.

*Zelný rynek – Brno (Český rozhlas)* [online]. [cit. 2008-10-12]. Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/brno/porady/zprava/49693>>.

Domovská stránka Divadla Dagmar: *Divadlo Dagmar* [online]. Dostupné z: <<http://www.divadlodagmar.cz/>>.

*Sbal psa a vypadni* [online]. [cit. 2010-13-10]. Dostupné z: <<http://www.divadlodagmar.cz/?p=375>>.

Domovská stránka Divadla DISK: *Divadlo DISK* [online]. Dostupné z: <<http://www.divadlodisk.cz/>>.

*Mužské záležitosti* [online]. [cit. 2009-04-10]. Dostupné z: <<http://www.divadlodisk.cz/repertoar-detail.php?id=176>>.

Osobní stránka Kateřiny Rudčenkové: *Kateřina Rudčenková – básnířka a prozaička* [online]. Poslední revize 5.5.2009 [cit. 2009-01-29]. Dostupné z: <<http://rudcenkova.freehostia.com/index.html>>.

Domovská stránka *Mluveného panáčka: Mluvený panáček* [online]. c2007. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com>>.

*Cesta do Bugulmy (2007)* [online]. 2008-1-2 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/9348-cesta-do-bugulmy-2007.html>>.

Domovská stránka projektu *Perzekuce.cz: Perzekuce.cz* [online]. [cit. 2009-03-12]. Dostupné z: <<http://www.perzekuce.cz/>>.

Osobní stránka Kathariny Schmitt: *Katharina Schmitt* [online]. [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://www.katharinaschmitt.net>>.

Osobní stránka Moniky Šonkové: *Monika Šonková* [online]. [cit. 2009-01-22]. Dostupné z: <<http://monikasonka.wz.cz/>>.

Osobní stránka Romana Štětiny: *Roman Štětina – online portfolio* [online]. [cit. 2009-04-10]. Dostupné z: <<http://www.romanstetina.com/>>..

Osobní stránka Pavla Trtílka: *Pavel Trtílek* [online]. [cit. 2009-04-12]. Dostupné z: <<http://paveltrtilek.czweb.org/>>.

Die schrecklichen Kinder – Erika und Klaus Mann. *Theaterlust* 2005/2006 [cit. 24.4.2009]. Dostupné z: <<http://theaterlust.de/nw/ul/downloads/THEATERLUST-Programm%20und%20Preise.pdf>>.

Freispiel. *Sendungen A-Z – Deutschlandradio Kultur* [online]. [cit. 2009-05-08]. Dostupné z: <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/?select=f-j&>>.

*Jáchym Topol: Cesta do Bugulmy* [online]. c2007 [cit. 2009-03-10]. Dostupné z: <<http://www.nazabradli.cz/repertoar/repertoar/jachym-topol-cesta-do-bugulmy/>>.

Knock-out. Theater im ZDFtheaterkanal. *ZDFtheaterkanal* [online]. 1.11.2007 [cit. 2009-04-06]. Dostupné z: <<http://www.theaterkanal.de/theater/deutschland/thueringen/jena/670/premierer/129923440>>.

Radek Malý: Pocit nočního vlaku. *Divadlo Tramtarie* [online]. 200 [cit. 2009-04-25]. Dostupné z: <<http://www.divadlotramtarie.cz/inscenace/radek-maly-pocit-nocniho-vlak-67>>.

*Rádio R – studentské rádio Masarykovy univerzity* [online]. c2008 [cit. 2008-11-12]. Dostupné z: <<http://www.rador.cz/>>.

Recenze: Michal Hvorecký – Plyš. *Neviditelný pes* [online]. c1996, 23.5.2007 [cit. 2009-03-16]. Dostupné z: <[http://neviditelnypes.lidovky.cz/recenze-michal-hvorecky-plysdj0/p\\_scifi.asp?c=A070522\\_062230\\_p\\_scifi\\_pag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/recenze-michal-hvorecky-plysdj0/p_scifi.asp?c=A070522_062230_p_scifi_pag)>.

Rozhovor s Kateřinou Rudčenkovou. *Rozrazil online* [online]. 2007/4 [cit. 26-01-2009]. Dostupné z: <<http://www.vetrnemlyny.cz/rozrazil/sch2007-04.html>>.

Soundstories. *1LIVE Plan B* [online]. c2008. [cit. 2009-05-08]. Dostupné z: <[http://www.einslive.de/sendungen/plan\\_b/soundstories/index.jsp](http://www.einslive.de/sendungen/plan_b/soundstories/index.jsp)>.

## **b) E-mail:**

HLOŽKOVÁ, Hana <[hana.hlozkova@bo.rozhlas.cz](mailto:hana.hlozkova@bo.rozhlas.cz)>. 2011-01-11 16:07 [cit. 2011-01-12]. Předmět zprávy: HDNG – otázky. [E-mail adresátce Evě Vojtové <[EvaVojtova@seznam.cz](mailto:EvaVojtova@seznam.cz)>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

HOROŠČÁK, Marek <[marek.horoscak@bo.rozhlas.cz](mailto:marek.horoscak@bo.rozhlas.cz)>. 2008-04-04 16:14 [cit. 2009-01-26]. Předmět zprávy: Re: Prosba. [E-mail adresátce Evě Vojtové <[EvaVojtova@seznam.cz](mailto:EvaVojtova@seznam.cz)>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

MÜLLER-WALLRAF, Martina <[martina.mueller-wallraf@WDR.DE](mailto:martina.mueller-wallraf@WDR.DE)>. 2009-04-08 19:52 [cit. 2009-05-10]. Předmět zprávy: Antw: Bitte – Master-Diplomarbeit. [E-mail adresátce Evě Vojtové <[EvaVojtova@seznam.cz](mailto:EvaVojtova@seznam.cz)>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka <jskapiko@rozhlas.cz>. 2009-04-07 22:27 [cit. 2009-05-11].  
Předmět zprávy: Re: Prosba – diplomka. [E-mail adresátce Evě Vojtové  
<EvaVojtova@seznam.cz>]. Osobní komunikace. Uloženo v archivu autorky práce.

**c) Rozhovory a konzultace s dramaturgy HDNG:**

Marek Horoščák, 15.4.2008. Uloženo v archivu autorky práce.

Kateřina Rathouská, 4.12.2008. Uloženo v archivu autorky práce.

Jan Vedral, 21.1.2009. Uloženo v archivu autorky práce.

Radim Nejedlý, 21.4.2009. Uloženo v archivu autorky práce.

**4. Využité nahrávky:**

ADAMOVI, Radmila: *České kuchty – super buchty*. ČRo 2010.

ANDĚL, Jakub: *Sbal psa a vypadni*. ČRo 2009.

BAMBUŠEK, Miroslav: *Zóna*. ČRo 2008.

DRÁBEK, David: *Vykřičené domy*. ČRo 2007.

ELIÁŠOVÁ, Helena: *Jako zaživa*. ČRo 2009.

ELIÁŠOVÁ, Helena: *Pátek po desáté*. ČRo 2010.

FEKAR, Vladimír: *Sestra*. ČRo 2006.

FRANTIŠÁK, Martin: *Tvůj děda*. ČRo 2009.

FIEDLEROVÁ, Markéta: *Zázrak a jeho reportér*. ČRo 2008.

FRYDRYCHOVÁ, Magdalena: *Hřiště*. ČRo 2007.

HVORECKÝ, Michal: *Plyš*. ČRo 2005.

*Jáchym Topol o hře Cesta do Bugulmy*. ČRo 2008.

JONÁŠOVÁ, Kateřina: *Kopule*. ČRo 2010.

KOLÁŘ, Martin: *Jako v pytli*. ČRo 2007.

KOLEČKO, Petr: *Soumrak bodů*. ČRo 2006.

KOMÁREK, Richard: *Na Západ*. ČRo 2008.

KOMÁREK, Richard: *Zemská jablka*. ČRo 2008.

KOMÁREK, Richard: *Zmrzlina na vlastní triko*. ČRo 2007.

MALEČOVÁ-SUKOVÁ, Kateřina: *Mám říct, že jsem Němka?*. ČRo 2003.

MAŠKA, Petr: *Blbouni*. ČRo 2010.

MAŠKA, Petr: *Traťoliště*. ČRo 2008.

MOLL, Kathrin: *Diskurs Freispiel*. Deutschlandradio Kultur 2008.

MOTAL, Jan: *Má záštita i píseň*. ČRo 2007.

MUSILOVÁ-KYRIANOVA, Veronika & BÁRTA, Vojtěch: *Hra na čas aneb V roce kočky*. ČRo 2010.

MYŠKOVÁ, Ivana: *Odpoledne s liliputem*. ČRo 2007.

NEJEDLÝ, Radim: *Příběhy z Muskulatoria*. ČRo 2007.

NEJEDLÝ, Radim: *Události z let 1986-69 v Brně*. ČRo 2008.

PÝCHA, Petr & RUDIŠ, Jaroslav: *Léto v Laponsku*. ČRo 2006.

RADIO IVO: *Život nedoceniš aneb Měl byste dvacet minut?* ČRo 2008.

RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Čas třešňového dýmu*. ČRo 2009.

RUDČENKOVÁ, Kateřina: *Niekur*. ČRo 2007.

SEMOTAMOVÁ, Tereza: *Vítej mezi námi*. ČRo 2007.

SCHMITT, Katharina: *Knock-out*. ČRo 2008.

SIKORA, Roman: *Smrt talentovaného vepře*. ČRo 2009.

SYROVÁTKA, Tomáš: *Štít*. ČRo 2009.

ŠONKOVÁ, Monika: *Františka*. ČRo 2008.

ŠTĚTINA, Roman & PĚCHOUČEK, Michal: *Rozcvička*. ČRo 2008.

TILICHOVÁ, Lenka: *Něha ve skříni*. ČRo 2007.

TOPOL, Jáchym: *Cesta do Bugulmy*. ČRo 2007.

TRTÍLEK, Pavel: *Ave Maria*. ČRo 2007.

VACULOVÁ, Barbora: *Kočičí jazýčky*. ČRo 2009.

VERECKÁ, Tereza: *V pasti*. ČRo 2009.

VOJTOVÁ, Eva: *Slamující matematik*. ČRo 2007.

WDOWYCZYNOVÁ, Magda: *Baobab*. ČRo 2007.

WDOWYCZYNOVÁ, Magda: *Dědictví Erika Mollarda*. ČRo 2007.

ZÁBRANSKÝ, David: *Hudba, konečně!* ČRo 2010.

##### **5. Zmiňovaná audiovizuální díla:**

*Historky z podsvětí* (Pulp Fiction, Quentin Tarantino, 1994).

*Idioti* (Idioterne, Lars von Trier, 1998).

*Ivetka a hora* (Vít Janeček, ČR, 2008).

*Pramen panny* (Jungfrukällan, Ingmar Bergman, Švédsko, 1961).

*Sbal prachy a vypadni* (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, Guy Ritchie, 1998).

*Sladký život* (Federico Fellini, Itálie/Francie 1960).

*Stalker* (Stalker, Andrej Tarkovskij, SSSR/Západní Německo, 1979).

*Vlak* (Pociąg, Jerzy Kawalerowicz, Polsko, 1959).

*Vlak dětství a naděje* (Karel Kachyňa, ČR, 1985).

*Vlak smrti* (Death Train, David Jackson, Velká Británie/USA/Chorvatsko 1993).

*Vražda v Orient expresu* (Murder on the Orient Express, Sidney Lumet, Velká Británie, 1974).

## Anotace

Vojtová, Eva: Rozhlasové hry nové generace.

Stručná charakteristika:

Publikace je věnována hlavním obsahovým a formálním tendencím v současné rozhlasové hře. Základem je podrobná analýza her (témat, struktury, jazyka, postav, možností interpretace, režijních přístupů) uvedených v cyklu *Hry a dokumenty nové generace* na ČRo3-Vltava v letech 2007 a 2008, tedy v prvních dvou letech vysílání, kdy ho dramaturgicky připravovali jeho zakladatelé Vedral, Rathouská, Horoščák, později také Haladová a Nejedlý. Tento cyklus je jako programová řada určená tvůrcům nové generace zcela ojedinělý, jak v první části práce ukazuje přehled historie ČsRo a ČRo. Součástí práce jsou také informace o autorech a režisérech, kteří se na cyklu podíleli, analýzy tří dalších her nové generace, jež se vysílaly v jiných cyklech ČRo, a srovnání se situací v zahraničí. Práce zdůrazňuje význam cyklu jako inspirativní platformy pro hledání nových výrazových rozhlasových prostředků.

**Klíčová slova:**

**Cyklus Hry a dokumenty nové generace**

**Nová generace**

**Rozhlasové hry**

**Český rozhlas**

**2007-2008**

## **Annotation**

Vojtová, Eva: Das Hörspiel der neuen Generation.

Kurze Charakteristik:

Die Publikation ist wichtigen inhaltlichen und formal-ästhetischen Tendenzen im Hörspiel der Gegenwart gewidmet. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf ausführlichen Analysen von Hörspielen (Thema, Struktur, Sprachstil, Interpretationsmöglichkeiten, Regieauffassungen), die in der Reihe *Hry a dokumenty nové generace (Hörspiele und Features der neuen Generation)* des *Český rozhlas (Tschechisches Radio)* in den Jahren 2007 und 2008, d. h. in den ersten zwei Jahren ihrer Sendung, uraufgeführt wurden. In diesen zwei Jahren wurde die Reihe von ihren Gründern Vedral, Rathouská, Horoščák, später auch Haladová und Nejedlý dramaturgisch betreut. Als Programmreihe, die ausschließlich für Autoren der neuen Generation bestimmt ist, ist sie im tschechischen und auch tschechoslowakischen Radio ganz einzigartig, wie im ersten Teil der Arbeit die geschichtliche Übersicht zeigt. Die Arbeit enthält auch Informationen zu den Autoren und Regisseuren, die sich an der Reihe beteiligt haben, Analysen von drei Hörspielen der neuen Generation, die außerhalb der Programmreihe im *Český rozhlas* gesendet wurden, und einen Vergleich mit der Situation im Ausland. Die Arbeit betont die Bedeutung der Programmreihe als eine inspirative Plattform für neue Radiokunst.

**Schlüsselwörter:**

**Programmreihe Hörspiele und Features der neuen Generation**

**Neue Generation**

**Hörspiele**

**Tschechisches Radio**

**Gegenwärtige Radiokunst**

**2007-2008**

## Seznam příloh

Příloha č. 1: 2 CD s nahrávkami her a dokumentů uvedených v *HDNG* v letech 2007-

2008: Příloha 1a: CD s nahrávkami pořadů *HDNG* v r. 2007

Příloha 1b: CD s nahrávkami pořadů *HDNG* v r. 2008

Příloha č. 2: Seznam her a dokumentů uvedených v *HDNG* v letech 2007-2008

Příloha č. 3: Tabulky s údaji o autorech, režisérech a tvůrcích improvizovaného projektu  
Radio Ivo

Příloha č. 4: Dotazníky

Příloha č. 5: Seznam her a dokumentů uvedených v *HDNG* v letech 2007-2008

## Přílohy

### Příloha č. 2: Seznam her a dokumentů uvedených v *HDNG* v letech 2007-2008

#### 2007

- Leden: 28.1.2007 To nejlepší z BlackBoxu: Magda Wdowyczynová – *Baobab*, Richard Komárek – *Zmrzlina na vlastní triko*, Eva Vojtová – *Slamující matematik*.
- Únor: 25.2.2007 Petr Kolečko – *Soumrak bodů*.
- Březen: 25.3. 2007 Lenka Tillichová – *Něha ve skříni*.
- Duben: 29. 4. 2007 Magdalena Frydrychová – *Hřiště*.
- Květen: 27. 5. 2007 Magda Wdowyczynová – *Dědictví Erika Mollarda*.
- Červen: 24. 6. 2007 Kateřina Rudčenková – *Niekur*.
- Červenec: 27. 7. 2007 Jan Motal – *Má záštita i píseň*.
- Srpen: 26. 8. 2007 Miroslav Bambušek – *Pryč!* (repríza).
- Září: 30.09.2007 Tereza Semotamová – *Vítej mezi námi*.
- Říjen: 28.10.2007 Ivana Myšková – *Odpoledne s liliputem*.
- Listopad: 25.11.2007 Radim Nejedlý – *Příběhy z Muskulatoria*, Pavel Trtílek – *Ave Maria*.
- Prosinec: 30.12.2007 Jáchym Topol – *Cesta do Bugulmy*.

#### 2008

- Leden: 1.1.2008 *Jáchym Topol o hře Cesta do Bugulmy*. Živé vysílání – rozhovor s autorem, odpovědi na otázky moderátorky a posluchačů. Pořad navazuje na nedělní (30. 12. 2007) premiérové vysílání hry (speciální díl cyklu).  
27.1.2008 Michal Hvorecký – *Plyš* (repríza).
- Únor: 24. 2. 2008 Petr Maška – *Traťoliště*.
- Březen: 30. 3. 2008 Gabriela Grmolcová – *Ty dny*, Richard Komárek – *Na Západ*.
- Duben: 27.4.2008 Katharina Schmitt – *Knock-out*.
- Květen: 25.5.2008 Roman Štětina & Michal Pěchouček – *Rozcvička*.
- Červen: 29.6.2008 Miroslav Bambušek: *Zóna*.
- Červenec: 27.7.2008 LÁHOR/Soundsystem uvádí: *Radio Ivo – Život nedoceníš aneb Měl byste dvacet minut? Normální příběh ze života*.

- Srpen: 21.8.2008 Radim Nejedlý – *Události z let 1986-69 v Brně* (speciální díl cyklu).  
31.8.2008 Kateřina Malečová-Suková – *Mám říct, že jsem Němka?*
- Září: 28.9.2008 Monika Šonková: *Františka*.
- Říjen: 26.10.2008 Vladimír Fekar: *Sestra*.
- Listopad: 30.11.2008 Lucie Macháčková – *Ana a Mia*.
- Prosinec: 28.12.2008 Petr Pýcha – Jaroslav Rudiš: *Léto v Laponsku*.

**Příloha č. 3: Tabulky s údaji o autorech, režisérech a tvůrcích improvizovaného projektu *Radio Ivo***

**Tabulka 1: Autoři**

<b>Jméno</b>	<b>Rok narození</b>	<b>Vzdělání</b>	<b>Projekt v cyklu</b>
Miroslav Bambušek	1975	UK Praha Institut základů humanitní vzdělanosti Filozofie a překladatelství (abs.) <sup>1</sup>	<i>Pryč!, Zóna</i>
Vladimír Fekar	1971	JAMU Brno Divadelní fakulta Divadelní dramaturgie (abs.)	<i>Sestra</i>
Magdalena Frydrychová	1982	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Dramaturgie (abs.)	<i>Hřiště</i>
Gabriela Grmolcová	1975	JAMU Brno Divadelní fakulta Dramatická výchova (abs.)	<i>Ty dny</i> (dokument)
Michal Hvorecký	1976	Univerzita Komenského Bratislava Filozofická fakulta Estetika a dějiny umění (abs.)	<i>Plyš</i>
Petr Kolečko	1984	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Režie a dramaturgie	<i>Soumrak bodů</i>
Richard Komárek	1979	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika	<i>Zmrzlina na vlastní triko</i> (dokument), <i>Na Západ</i> (dokument)
Lucie Macháčková	1986 (12.12.)	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika	<i>Ana a Mia</i> (dokument)
Petr Maška	1984	JAMU Brno Divadelní fakulta Divadelní dramaturgie	<i>Traťoliště</i>
Jan Motal	1984	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika	<i>Má zástita i píseň</i> (dokument)

<sup>1</sup> Zkratka pro “absolvoval”.

Ivana Myšková	1981	Literární akademie Josefa Škvoreckého Praha Tvůrčí psaní a mediální komunikace (abs.)	<i>Odpoledne s liliputem</i>
Radim Nejedlý	1975	UK Praha Fakulta sociálních věd Žurnalistika (abs.)	<i>Příběhy z Muskulatoria</i>
Michal Pěchouček	1973	AVU Praha Škola grafiky Jiřího Lindovského a Ateliér vizuální komunikace Jiřího Davida (abs.)	<i>Rozcvička</i> (spolu s R. Štětinou)
Petr Pýcha	1972	Vysoká škola pedagogická Hradec Králové Čeština a společenské vědy (abs.)	<i>Léto v Laponsku</i> (spolu s J. Rudišem)
Kateřina Rudčenková	1976	Konzervatoř Jaroslava Ježka Praha Tvorba písňového textu a scénáře (abs.)	<i>Niekur</i>
Jaroslav Rudiš	1972	Technická univerzita Liberec Pedagogická fakulta Němčina a dějepis (abs.)	<i>Léto v Laponsku</i> (spolu s Petrem Pýchou)
Katharina Schmitt	1979	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Režie (abs.)	<i>Knock-out</i>
Tereza Semotamová	1983	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika (abs.)	<i>Vítej mezi námi</i>
Kateřina Malečová-Suková	1981	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika (abs.)	<i>Mám říct, že jsem Němka?</i> (dokument)
Monika Šonková	1969	DAMU Praha Katedra autorské tvorby a pedagogiky	<i>Františka</i>
Roman Štětina	1986 (21.5.)	Západočeská univerzita v Plzni Ústav umění a designu Multimediální design	<i>Rozcvička</i> (spolu s M. Pěchoučkem)
Lenka Tillichová	1980	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika (abs.)	<i>Něha ve skříni</i>

Jáchym Topol	1962	UK Praha Filozofická fakulta Etnologie (abs.)	<i>Cesta do Bugulmy</i>
Pavel Trtílek	1977	JAMU Brno Divadelní fakulta Divadelní dramaturgie (abs.)	<i>Ave Maria</i>
Eva Vojtová	1985	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika	<i>Slamující matematik</i> (dokument)
Magda Wdowczynová	1981	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika (abs.)	<i>Baobab</i> (dokument), <i>Dědictví Erika</i> <i>Mollarda</i>

**Tabulka 2: Radio Ivo**

<b>Jméno</b>	<b>Rok narození</b>	<b>Vzdělání</b>	<b>Projekt v cyklu</b>
Petr Marek	1974	UK Praha Filozofická fakulta Katedra filmové vědy (abs.)	<i>Život nedoceníš aneb Měl byste dvacet minut? Normální příběh ze života</i>
Johana Švarcová	1983	SŠ (abs.)	
Marian Mošík	1978	VŠ (abs.)	

**Tabulka 3: Režiséři**

<b>Jméno</b>	<b>Rok narození</b>	<b>Vzdělání</b>	<b>Projekt v cyklu</b>
Natália Deáková	1981	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Režie (abs.)	<i>Odpoledne s liliputem</i>
Kateřina Dušková	[Neuvedla.]	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Režie (abs.)	<i>Niekur</i>
Jan Frič	1983	DAMU Praha Katedra činoherního divadla Režie a dramaturgie	<i>Soumrak bodů</i>
Martin Kukučka	1979	DAMU Praha Katedra alternativního a loutkového divadla Režie a dramaturgie	<i>Plyš</i> (spolu s L. Trpišovským jako <i>SKUTR</i> )
Petr Mančal	1973	DAMU Praha Režie a dramaturgie (abs.)	<i>Léto v Laponsku</i>
Petr Marek ( <i>Radio Ivo</i> )	viz Tabulka 2: Radio Ivo	viz Tabulka 2: Radio Ivo	<i>Život nedoceniš aneb Měl byste dvacet minut?</i> <i>Normální příběh ze života</i>
Hana Mikolášková	1980	JAMU Brno Divadelní fakulta Činoherní režie (abs.)	<i>Dědictví Erika Mollarda,</i> <i>Ave Maria, Traťoliště</i>
Jan Mikulášek	1978	JAMU Brno Divadelní fakulta Činoherní režie (abs.)	<i>Sestra</i>
Radim Nejedlý	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři
Julek Neumann	1953	DAMU Herectví (abs.)	<i>Pryč!</i>
Antonín Přidal	1935	MU Brno Filozofická fakulta Angličtina a španělština (abs.)	<i>Něha ve skříni</i>
Katharina Schmitt	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři
Monika Šonková	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři

Roman Štětina	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři	viz Tabulka 1: Autoři
Lukáš Trpišovský	1979	DAMU Praha Katedra alternativního a loutkového divadla Režie a dramaturgie	<i>Hřiště, Plyš</i> (spolu s M. Kukučkou jako <i>SKUTR</i> )
Jakub Vitek	1985	JAMU Brno Divadelní fakulta Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika	<i>Vítej mezi námi</i>
Thomas Zielinski	1972	DAMU Praha Režie (abs.)	<i>Cesta do Bugulmy, Zóna</i>

## **Příloha č. 4: Dotazníky**

**Ukázky dvou vyplněných dotazníků:**

- a) dotazník pro autora/autorku

### **Dotazník pro autora/autorku**

Určeno pro magisterskou diplomovou práci oboru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika Rozhlasová dramatická tvorba nové generace

#### **1. Základní údaje:**

- Jméno: Magda Wdowyczynová
- Rok narození: 1981
- Vzdělání: Rozhlasová a tel. dramaturgie a scenáristika, JAMU
- Současné zaměstnání: Externí spolupracovnice ČRo; překladatelka; lektorka Aj

#### **2. Práce pro rozhlas:**

- Vaše předchozí zkušenosti a spolupráce s rozhlasem (ty, které předcházely Vašemu projektu pro cyklus *Hry a dokumenty nové generace*):

Dokumenty a reportáže pro ČRo Olomouc, cyklus *Psáno životem* –

např. Ukrajinci v Česku, Prodavači Nového prostoru, Mormoni, Odstrčené múzy, Svéráz (o pani Jedličkovi, který prošel nacistickým a komunistickým lágrem), ad.

Příspěvky pro magazín *Zelný rynek*, ČRo Brno, např. literární pásmo o básníku Theofilu Halamovi, informativní rozhovory – pěvecký sbor Sborissimo, kapela Kusumam, divadelní festival *Setkání - Encounter*

Další literárně-publicistické pořady pro Blackbox JAMU

- Váš projekt v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*:
  - Název: Dědictví Erika Mollarda
  - Byl text, který jste připravil/a pro cyklus, určen primárně pro rozhlas?

Ne.

- Pokud text nebyl určen pro rozhlas:
  - Pro jaké médium jste ho psal/a? Pro divadlo

- Byl text v tomto médiu realizován? (Pokud ano, uveďte prosím instituci/soubor, režiséra, rok premiéry.) Nebyl realizován.
- Jak bylo třeba text upravit pro rozhlasovou inscenaci?

Minimálně. Odstranila jsem pouze mezihry, v nichž vystupovaly personifikované části srdce (dvě Komory a dvě Síně).

- Jak hodnotíte tyto změny?

Změny byly přínosné, ukázalo se, že text, jenž byl původně zamýšlen jako divadelní, je ve své podstatě od začátku rozhlasový. Mezihry s částmi srdce byly pro děj zavádějící a z hlediska rozhlasovosti nevhodné (čtyři další hlasy by navíc posluchače značně mátlly, důležité též bylo barevné rozlišení Levé Komory a Levé Síně od Pravé Komory a Pravé Síně, v původním textu hrála významnou roli vizuální stránka).

- Jaké nové poznatky a zkušenosti Vám přinesla spolupráce s cyklem *Hry a dokumenty nové generace*?
  - Co hodnotíte jako největší přínos (pro Vás osobně, pro Vaši další tvorbu...)?

Přítomnost při natáčení, možnost vidět režiséřku v akci, sledovat, jak herci dotvářejí text tím, že mu pomocí různých vyjadřovacích prostředků (např. intonace) dávají významy, které mne samotnou nenapadly. Samotnému natáčení též předcházela rozhovor s režiséřkou o některých sporných pasážích, na základě kterého jsem provedla jednu malou úpravu (vyškrtnutí závěrečné repliky). Vzhledem k tomu, že jsem původní rozhlasový text odevzdala dramaturgovi a dál už na něm nepracovala (neboť neměl připomínky), nejpřínosnější byl proces natáčení.

- Co jste při práci na projektu pro cyklus a při následné realizaci vnímal/a jako negativní/nezdařilé...?

V podstatě jsem při práci na projektu byla se vším spokojena. Lehká nespokojenost přišla až po poslechu nahrávky.

- Jak hodnotíte výslednou inscenaci?

Na prvotinu (tedy realizovanou) solidní. Kdybych hru psala dnes, snad bych se vyhnula přílišné popisnosti. Je totiž pravda, že hra nedává posluchači příliš mnoho prostoru pro samostatné domýšlení motivů a smyslu, svírá jeho fantazii do místy až příliš těsné kazajky. V době vzniku hry jsem to tak nevnímala, s odstupem měsíců (a nyní dokonce

dvou let) cítím jistou bezradnost v projevu Dity Kaplanové coby Sestry, jejíž příčinu nejsem s to přesně odhalit, jelikož se na hru nedokážu dívat nezaujatě. Tápání při interpretaci může být dáno tím, že herečka nenašla k textu cestu; tady je nutno říci, že s podobným hledáním by jí sice měla pomoci režisérka, avšak to lze za předpokladu, že je ona postava dobře napsaná. To bohužel nedokážu posoudit a upřímně řečeno to raději ani posuzovat nechci. Představitel Erika Mollarda, Jiří Vyorálek, ztvárnil protagonistu podle mých představ. Jinak si myslím, že režisérka textu posloužila dobře, a záměrně užívám slovo „posloužila“, protože to souvisí se skutečností, o níž se zmiňuji výše: hra je podle mého názoru natolik sevřená, že nedává příliš mnoho prostoru hercům, režisérce a nakonec ani posluchačům. Obávám se, že „dořečenost“ jednotlivých motivů za mohutné podpory písně „Když máš v chalupě orchestrion“ zadusila tajemství. A právě ono tajemství, které se v každé šikovně napsané (nejen) rozhlasové hře skrývá, umožňuje realizátorům volně dýchat a inspiruje je při inscenaci textu.

- Jak ovlivnila spolupráce s cyklem *Hry a dokumenty nové generace* Váš vztah k médiu rozhlas, příp. Vaši další práci pro rozhlas?

Jak vyplývá z výše uvedeného, přiměla mě ona zkušenost (jako ostatně každý tvůrčí počin) k sebereflexi, která se, jak doufám, odrazí v budoucí tvorbě. Ve vztahu k rozhlasu bylo skutečně nejvíc obohacující vidět práci s herci, a tak si uvědomit různé aspekty rozhlasového vyjádření a vztahy mezi psaným textem a jeho realizací, tedy mezi slovem na papíře a slovem v ústech herců.

- Plánujete další spolupráci s rozhlasem?

Ano. Momentálně s rozhlasem spolupracuji.

- Pokud ano – jakou?

Připravuji literární pořady pro Schůzky s literaturou, Svět poezie, provádím též rozhlasové úpravy próz a konečně píšu vlastní texty, beletristické i dramatické.

- Pokud ne – proč?

- Jak vnímáte postavení rozhlasu a rozhlasové dramatické tvorby v současnosti?

Rozhlas v současnosti není v pravém slova smyslu masovým médiem (televizní a rozhlasová masa se od sebe povážlivě liší...), leč útočištěm nemnohých, kteří se ještě jsou schopni zkoncentrovat (a i ti si většinou, alespoň dle mých zkušeností, pouštějí rozhlas jako kulisu). Má své kouzlo, pro které jen tak nezanikne. Jeho prostřednictvím lze s posluchačem navázat intimní vztah, neboť vlastností rozhlasu je, že působí na to

nejniternější v nás. V tom má velikou výhodu i nevýhodu oproti televizi. Dokud budou mít lidé potřebu nechat se tu a tam vnitřně rozechvívat, rozhlas tu bude stejně jako knihy, již samou svou „introvertní“ podstatou však není určen pro většinu.

Rozhlasová dramatická tvorba kromě kreativního autora také předpokládá v jistém slova smyslu tvůrčího posluchače, jelikož recepce rozhlasového díla není čistě pasivní proces, vyžaduje jistou dávku fantazie, kterou každý z nás má, jejímuž rezervoáru však nejsme vždy připraveni pustit stavidla. Míra pasivity je v porovnání s pasivitou při sledování televize mnohem nižší, proto se posluchači musí vyzbrojit velkou dávkou trpělivosti, soustředěnosti a ochoty přemýšlet a prožívat. Těm, kdo hledají alternativu k pasivní zábavě a kdo jsou ochotni otevřít se dílu a nechat ho v sobě působit, může rozhlas ve vzácných chvílích poskytnout velice intenzivní zážitek.

➤ Čím podle Vás může dnes rozhlas zaujmout?

Může zaujmout vším, co je bytostně rozhlasové, tedy tím, co nelze najít v jiném médiu. Obzvláště v době finanční krize nás může rozhlasová hra lusknutím imaginárních rozhlasových prstů přenést do krajin, kam bychom se ve filmu za vydatné pomoci filmových producentů a mnohých finančních injekcí dostávali jen s obtížemi. Kromě vnějších krajin se navíc díky jednomu zvuku, hlasu či dokonce okamžiku ticha lehce můžeme ocitnout v krajinách vnitřních, které nám mnohdy film vůbec přiblížit nemůže a do nichž lze obdobně proniknout pouze v knize. Je to ovšem dvojsečná zbraň, protože tytéž vlastnosti rozhlasu můžou leckoho i odradit. K návštěvě „jiného prostoru“ je zapotřebí vůle přeladit se z každodennosti, energie a klid, jehož se nám uprostřed všech rušivých faktorů často pohříchu nedostává.

Velkou výzvou pro autory rozhlasových her je skloubení určité intimity a niternosti příběhu s takovou dějovou kostrou, která by upoutala pozornost i méně disciplinovaných posluchačů – tedy těch, kteří při poslechu žehlí (či při žehlení poslouchají?). Vystavět složitý, křehký syžet, využívat všech zvukových a jazykových nuancí a zároveň oslovit i ty, kdo poslouchají jen na půl ucha, je kousek skutečně mistrovský. Avšak s tím, jak nás obklopuje stále více rozličných vjemů, kterým se stále méně jsme schopni bránit a jimiž začínáme být zahlceni, bude tato schopnost víc než namístě. ( Například ve Velké Británii se podle mých poznatků už dnes při psaní rozhlasové hry vůbec nepočítá s tím, že by ji někdo soustředěně poslouchal – její poslech je vždy spojen s tuctem nejrůznějších činností, které nutně odvádějí pozornost posluchačů, a autoři už při psaní tuto skutečnost zohledňují!!!).

Výše uvedená slova o přizpůsobení hry nesoustředěným posluchačům jsou však míněna spíše žertovně, neboť doufám, že se ještě najde několik jedinců, kteří budou rozhlas poslouchat i tehdy, když domácí či jiné činnosti nevykonávají.

➤ Čím je pro Vás osobně zajímavý?

Poskytuje ohromný prostor, autora v podstatě nic nesvazuje, stejně tak jako nic nesvazuje posluchače při výkladu slyšeného (snad jen autor, který mu onen prostor špatně napsanou hrou oklestí).

### **3. Další poznámky**

Prosím Vás, abyste napsal/a cokoli, na co jsem se nezeptala, a co je pro Vás důležité, ať už ve vztahu k cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, nebo ve vztahu k rozhlasu jako médiu či k rozhlasové dramatické tvorbě a Vaší další tvorbě pro rozhlas.

b) dotazník pro režiséra/režisérku

### **Dotazník pro režiséra/režisérku**

Určeno pro magisterskou diplomovou práci oboru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika Rozhlasová dramatická tvorba nové generace

#### **1. Základní údaje:**

- Jméno: Jan Frič
- Rok narození: 1983
- Studovaná/absolvovaná škola: DAMU
- Současné zaměstnání: ochotník

#### **2. Práce pro rozhlas:**

- Vaše předchozí zkušenosti a spolupráce s rozhlasem (autorské, režijní, příp. dramaturgické, které předcházely Vašemu projektu pro cyklus *Hry a dokumenty nové generace*):

moderování dětského pořadu na radiu Echo :), spoluzaložení prvního českého internetového radia s pravidelným živým programem (Radio 16), občasné moderování na Radiu 1 během noci :)

- Pokud jste měl/a předchozí zkušenosti – v čem se práce pro cyklus *Hry a dokumenty nové generace* lišila od Vaší předchozí rozhlasové tvorby?

Myslím, že z výše uvedeného je to jasné.

- Váš projekt v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*:

- Název: **Soumrak bodů**
- Byl text, který jste nastudoval/a pro cyklus, určen primárně pro rozhlas?

Ne

- Pokud text nebyl určen pro rozhlas:
  - Jak bylo třeba ho upravit pro rozhlasovou inscenaci?

Bylo potřeba dopsat jednu novou scénu (podepisování smlouvy o odchodu hráče), jelikož tato skutečnost byla v původní předloze sdělena baletní němohrou, která by v rozhlase asi nebyla vidět, protože by ji mikrofony nezachytily.

- Jak probíhala práce s dalšími spoluvůrci projektu (autorem/autorkou, dramaturgem/dramaturgyní, herci apod.)?

Se všemi zúčastněnými herci i s autorem se známe, propili jsme spolu mnoho nocí, takže vcelku bezproblémově. Udělali jsme si to hezké. Výrazně pomohla svou zkušeností čas od času dohlížející Markéta Jahodová.

- Jaké nové poznatky a zkušenosti Vám přinesla spolupráce s cyklem *Hry a dokumenty nové generace*?

- Co hodnotíte jako největší přínos (pro Vás osobně, pro Vaši další tvorbu...)?

Poznání, jak funguje současný rozhlasový provoz. (Nikdy předtím jsem se nahrávání rozhlasové dramatické tvorby neúčastnil.)

- Co jste při práci na projektu pro cyklus vnímal/a jako negativní/nezdařilé...?

Naprostou neschopnost rozhlasáckých zvukařů být zadobře s počítačem. Jakožto příležitostný tvůrce elektronické hudby moc dobře vím, co nejde, a co jde, a jak je to složité...

- Jak hodnotíte výslednou inscenaci?

Jsou tam mraky školáckých chyb a naivit a má totálně příšerný zvuk (nejen skákající panorama). I přesto doufám, že to není úplně zbytečná ztráta času - si to poslechnout.

- Jak ovlivnila spolupráce s cyklem *Hry a dokumenty nové generace* Váš vztah k médiu rozhlas, příp. Vaši další práci pro rozhlas?

Již dříve mě rozhlas fascinoval, toto byla možnost se dostat mu „pod kůži“. Na základě této mé práce jsem byl českým rozhlasem již několikrát osloven pro vytváření menších pořadů jako *Sladké je žít* atp. Mým cílem je někdy natočit celovečerní rozhlasovou hru. Vedle toho bych se rád věnoval audioakustickým dramatickým experimentům, ale nezbývá mi zatím na to čas a hledám patřičně schopného zvukaře nebo možnost zapůjčení studiového vybavení.

- Jak vnímáte postavení rozhlasu a rozhlasové dramatické tvorby v současnosti?

- Čím podle Vás může dnes rozhlas zaujmout?

Myslím, že v době přenosných empéetrojek a zahlcenosti povrchním vnímáním současné populární „hudby“, se i spousta mých vrstevníků začíná vracet k mluvenému slovu. Pokud rozhlas nezaspí a probere se a zjistí, že i mp3 je důležitý kanál k šíření, vidím město veliké, jehož sláva.... :)

- Čím je pro Vás osobně zajímavý?

Na rozhlasových hrách jsem vyrostl. Médium zvuku mě fascinuje od dětství. Pravděpodobně víc než vizualita. A to i přesto, že nemám vůbec žádný hudební sluch a horkotěžko jsem se naučil aspoň anglicky.

### **3. Další poznámky**

Prosím Vás, abyste napsal/a cokoli, na co jsem se nezeptala, a co je pro Vás důležité, ať už ve vztahu k cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, nebo ve vztahu k rozhlasu jako médiu či k rozhlasové dramatické tvorbě a Vaší další tvorbě pro rozhlas.

Jako základní problém českého rozhlasu vidím jeho totální zkostnatělost. Je to zahnívajícím socialistický státní podnik, kde si neschopní a omezení lidé hlídají svá teplá místa a zuby nehty se jich drží a brání se před vším novým a cizím. (Nejen causa Radia Wave.) To je jedno z mých nejzásadnějších a nejsmutnějších poznání ve vztahu k rozhlasu. A přitom, jak jsem psal výše, dramatická rozhlasová tvorba má před sebou budoucnost. Pokud se ovšem rozhlas neuzavře novým vlivům, hlavně co se zvukařské a multimediální stránky týče. Ale možná to není tak zlé – viz *Hry a dokumenty nové generace*, pořad RadioAcustica, anebo i „amatérské“ rozhlasové dramatické umění přicházející „zvenku“, jako například takřka geniální rozhlasově-divadelní improvizací projekt Rádio Ivo.

### Výběr nejzajímavějších odpovědí z dalších dotazníků:

- Co hodnotíte jako největší přínos (pro Vás osobně, pro Vaši další tvorbu...)?

*“Zcela nový přístup k práci s hercem a celkově s jinými výrazovými prostředky, rozšíření možností tvůrčí realizace. Rozhlas jako médium pro mě odkryl svá nenahraditelná kouzla. Navíc jsem si zcela svobodně mohla obsadit herce aniž bych musela vybírat z jednoho konkrétního souboru - to je pro divadelního režiséra opravdu vítaná výhoda.”* Natália Deáková.

*“Mě osobně nejvíce potěšilo přátelské setkání s prof. Přidalem. Z pedagoga se stal najednou kolega. Alespoň on mě tak bral a dodal mi velkou sebedůvěru i chuť k další tvorbě.”* Lenka Tillichová.

- Co jste při práci na projektu pro cyklus a při následné realizaci vnímal/a jako negativní/nezdařilé...?

*“Že se některé významy ztratí, že dramaturg vede ke zjednodušení a škrtnutí, že se nemluví o rozšířeném významu, ale o zdvojené informaci, že na interpretaci nezbyvá čas. Cokoliv se nezdařilo bylo zaviněno právě nedostatkem času, ale i financí. Nepříjemně mě překvapilo, že průběh práce ovlivní to, nakolik je známo vaše jméno, nakolik jste pro herce a spolupracovníky autoritou. Text je vedlejší.”* Ivana Myšková.

*“chování zázemí redakce, ve které hra vznikla.”* Tereza Semotamová.

*“- nedostatečná propagace rozhlasových inscenací tohoto cyklu.”* Pavel Trtílek.

*“Malo casu a penez na realizaci, coz je bohužel slyset!”* Thomas Zielinski.

- Jak hodnotíte výslednou inscenaci?

*“Jako povedenou, na to, v jaké rychlosti vznikala. Jako trošku odbytou na to, jak dlouho a zodpovědně byla psána. Měla jsem radost z obsazení – Wanda Hybnerová, Martin Finger, paní Lekiová – úžasná práce s hlasem! I po několikerém poslechu mě ještě teď zasáhne*

práce režisérky s hudbou a velmi dobrá gradace děje až k závěrečnému finále, které prožívám coby katarzi. S vyzněním inscenace jsem naprosto spokojená. Zpětně bych opravila jen některá herecky nedotažená místa nebo pasáže, které nedodržují rytmus. Práce s rytmem a představa celku u každé dílčí jednotlivosti je zásadní, pro autora, režiséra i herce. A to vyžaduje větší zkušenosti, než jsme, kromě Wandy Hybnerové, měli. Další autorskou chybou bylo, že jsem hru kromě replik ve svých představách téměř neslyšela. Hra musí předem počítat se zvuky, které do ní budou vkomponovány, ne aby se zvukové prvky domýšlely nakonec. Tak to totiž, mojí vinou, bylo. A mělo tam být víc zvrhlosti a humoru. Chtěla jsem, aby to herci přeháněli, aby se více vyhranili, aby byli nesnesitelní a ubozí tak, až se začnou posluchači od srdce smát. To nevím, jestli se povedlo. Spíš ne. Režisérka postavy hodně psychologizovala, ale jim by zřejmě více slušelo být spíše ‚autorskými koncepty‘.“ Ivana Myšková.

- Jak ovlivnila spolupráce s cyklem *Hry a dokumenty nové generace* Váš vztah k médiu rozhlas, příp. Vaši další práci pro rozhlas?

“Zásadně, v tom pozitivním smyslu. Přes některá malá rozčarování převládá úžas a radost. Být přítomen ‚zhmotňování textu‘ je fascinující. Uvědomila jsem si nekonečné možnosti a činky lidského hlasu, zvuku, hudby a rozhlasového média obecně. A přesvědčila jsem se, že v tom chci pokračovat, protože to vnímám jako smysluplné.” Ivana Myšková.

“Stala jsem se nadšenou posluchačkou rozhlasových her zejména mých vrstevníků a současníků.” Kateřina Rudčenková.

“Cyklus *Hry a dokumenty* je dobrá platforma například pro to získat mladé tvůrce a přilákat mladé posluchače. Z toho důvodu jsem ovšem trval na tom, aby bylo možné hru zdarma stáhnout z webu ČRo. Mrzelo mě, že to bylo možné jen přes službu Rádio na přání a na webu Čajovny nebyl odkaz na stažení. Myslím si, že by tomuto cyklu velmi prospěl samostatný portál, s databází tvůrců a s možností stažení všech odvysílaných premiér. Podle diskuse s dramaturgem Zdeňkem Velíškem by zde po souhlasu všech tvůrců a účinkujících neměl být ani konflikt s autorským zákonem. Ani já nestíhám poslouchat rozhlas v určený čas a veškeré hry jsem nucený obstarávat si v podstatě nelegálně pokud nejsou přístupné přes podcast.” Roman Štětina.

“Upřímně mě zděsil rozhovor s tvůrci první odvysílané hry. Jako by ‚nová generace‘ musela být prostě nevázaná a nevázná. Ale přiznám se, že jsem další hry a rozhovory neposlouchala, neboť mi nevyhovoval čas kryjící se s časem vhodným kukládání dítěte k spánku :-). Když jsem namátkou vyslechla začátek dokumentu nové generace o menstruaci, znechuceně jsem pokračování vypnula. Jsem konzervativní. Jsem ráda, že jsem dostala prostor k uveřejnění své hry. Ale ten kontext... Možná jsem konzervativnější než Vltava. ?” Lenka Tillichová.

- Jak vnímáte postavení rozhlasu a rozhlasové dramatické tvorby v současnosti?

“Rozhlasová dramatická tvorba je a bude určitě věc okrajová – ale o to potřebnější. Sílí potřeba aktuálního, pohotového zpravodajství a pružnosti.” Vladimír Fekar.

“Je velice komplikované. Má skoro neprůstřelnou konkurenci. Přesto mu věřím.” Magdalena Frydrychová.

“Rozhlas bohužel stále stojí v pozadí televize. Zvyk poslouchat v rozhlase velké literární pořady, dokumenty nebo hry je zřejmě do jisté míry daný povahou práce (např. výtvarníci nebo překladatelé hodně poslouchají) a třeba i rodinnou tradicí (rozhlas jako součást domácnosti, návyk soustředěně poslouchat). Mnozí posluchači by ale uvítali větší propojení

rozhlasu s internetem. Zájem o to stahovat si pořady mimo vysílací časy je velký. Problém je s autorskými právy. (Včera ale na poradě pan Kasík přislíbil, že na vyřešení bude s odborníky pracovat.) Rozhlasová a rozhlasová dramatická tvorba by si zasloužila větší propagaci, větší veřejnou prestiž a rozhodně lepší finanční ohodnocení. Honoráře, o kterých vím, jsou směšné. Neodpovídají množství času, práce a erudice, které autoři do díla vynakládají. Aktuálně se ale, pokud jde o zájem veřejnosti, situace lepší. Díky nekvalitě některých televizních projektů se lidé možná, alespoň mám ten dojem, k rozhlasu vrací. Zásluhou Čajovny nebo Her a dokumentů nové generace rozhlas přitahuje i mladou generaci posluchačů, se kterou se, obecně vzato, a pokládám to spíš za lenost, příliš nepočítá.” Ivana Myšková.

“Přijde mi, že přestože to tak nevypadá, rozhlasové hry se docela poslouchají, ale kdyby se dělala větší ‚propaganda‘, poslouchaly by se více. K tomu patří také anoncování cyklu či kritika v tisku – ta pokulhává a není podporována.” Tereza Semotamová.

“Myslím si, že největší chyba je, že rozhlasové tvorbě chybí sebereflexe. Kromě týdeníku rozhlas se nikde neobjevují recenze na rozhlasové hry, chybí teoretici rozhlasu. Vznikají hry, které jsou oproti světové produkci o 20 let pozadu. Chybí významné režisérské osobnosti. Na realizaci her je vymezený velmi krátký čas. Pokulhává propagace rozhlasu. Dramaturgie se soustředí na starší posluchače. Co se týče cyklu Hry a dokumenty nové generace, zde chápu jako velký problém ten, že ve spoustě her byla mladá generace zastoupená pouze v námětu či scénáři a samotnou realizaci pak provedl standardní tým literárně-dramatické redakce.” Roman Štětina.

“- značně problematicky, a to i co se týká autorského finančního ohodnocení, jež by bylo zároveň symbolickým ohodnocením vynaloženého času a energie.” Pavel Trtílek.

“Je to menšinový žánr, takže dobře! Svobodná práce, bez ohledu na sledovanost!” Thomas Zielinski.

- Čím podle Vás může dnes rozhlas zaujmout?/Čím je pro Vás osobně zajímavý?

“Podle mě je rozhlas naprosto nenahraditelný, v dnešní převizualizované době nabízí možnost rozvíjet představivost, POSLOUCHAT (slova, myšlenky) a tím pádem i rozvíjet naši už zcela ubohou slovní zásobu. A vůbec, jde o nejintimnější médium, navozuje iluzi, že ten který herec/postava je s náma doma v obýváku, v autě, nebo skrz sluchátka Ipodu téměř kdekoli.” Natália Deáková.

“Otevíráním fantazie posluchačovy.

Otevíráním fantazie inscenátorovy.” Kateřina Dušková.

“Pro mě osobně je nejsilnější v okamžiku, kdy JE INTIMNÍM SPOLEČNÍKEM, probouzejícím imaginaci, (rozhlasové hry, poezie, povídky) nebo přináší nové informace z kultury, historie či z vědy (ranní mozaika na Vltavě), nebo tvořivým způsobem přistupuje k práci se zvukem. Je mi však jasné, že jinou cílovou skupinu musí rozhlas zaujmout jinými prostředky. Za důležité považuji zachování žánrové pestrosti, čili to, aby i menšinové žánry nebyly ekonomickým tlakem nebo kritériem poslouchanosti likvidovány.

Mám rád pomalá rádia, nevnučující se agresivně do přízně, rozhlas klouzavý.” Vladimír Fekar.

“Může uvolnit posluchače ze sevření vizuálně vnímaného světa. Všecko jednou omrzí. Alespoň doufám. Stejně jako na divadle, razím i v této otázce ideu ‚znovunalezení‘ důvěry ve slovo!” Magdalena Frydrychová.

“Bohatou nabídkou obsahově i formálně nosných pořadů a uměleckých tvarů, které nikde jinde nemají konkurenci. Může zaujmout inklinací k mluvenému slovu a jeho kultivaci, nečekaným propojením slova a hudby. Tématy, které jsou jinde vnímány jako okrajové.

Rozhlas dává prostor lidem, kteří by se na obrazovce nikdy neobjevili právě proto, že mají co říct a mluví složitěji a obsáhleji, což by obrazovka nesnesla. V době ‚zvukového znečištění‘ ve městech může být rozhlas blahodárnou, ‚zvukově čistou‘ alternativou.” Ivana Myšková.

“Ve slově sdělovaném bez obrazu, zejména v dramatické tvorbě, je podněcována představivost do netušených, závrtných, ničím limitovaných šíří. To mi připadá krásné.” Kateřina Rudčenkova.

“Rozhlas může zaujmout tím, že je takový, jaký je, a právě proto by si jej lidé měli pustit. Měli by především přestat mít z rozhlasu mít strach. Myslím, že to, že při poslechu neví, kam se dívat a co s rukama nohama, v nich vyvolává úzkost. Lidé by měli přestat bát pouze zvuku, rezignovat na obraz a zaposlouchat se. Možná je překvapí, jak intenzivní zážitek prožijí s obrazy, které si sami vytvoří.” Tereza Semotamová.

“Kvalitou práce.” Katharina Schmitt.

“Pro mne je rozhlas zajímavý prostorem, který poskytuje při poslechu. Nevím, jak to lépe vyjádřit. Neruší obrazem. Nedoslovuje vše. Dovoluje posluchači uplatnit vlastní fantazii, vlastní prostor pro obraz. To je v dnešní, trochu polopatické době, důležité.” Monika Šonková.

“Jsem stydlivý člověk. Když jen poslouchám (mluvím) a nevidím (nejsem vidět), připadám si bezpečněji. V této neomezené době se mi toto omezení jeví vzácné a krásné. Rozhodně tedy nevidím budoucnost rozhlasu v přizvání kamer do studia, abych mohla třeba diskusi současně i sledovat na internetu...” Lenka Tillichová.

“- absenci vizuální složky, jež u posluchače probouzí fantazii  
- jednoznačně rázným získáním mladého publika – jinak je naprosto v koncích” Pavel Trtílek.

- Jaká jsou podle Vás specifika rozhlasového dokumentu?

“Některá citlivá témata, kdy respondent nechce být ukázán na kameru, jsou sdělitelná na mikrofon a je to tudíž cesta, jak téma zpracovat a neopustit úplně.

Je to výzva ve smyslu toho, že na natáčení rozhlasového dokumentu je člověk sám. Nemusí hlídat kameru, kameramana, obraz, zvuk...soustředění se na slovo je mnohem větší. Vztah s respondentem je také mnohem užší. Jste tam sami za sebe, ne za štáb. Větší je potom i zodpovědnost za výsledné dílo.” Richard Komárek

“Jako pro posluchače rozhl. dokumentů jsou pro mě zajímavé příběhy. Také samotný poslech doprovází představy/vlastní fantazie, jak asi mluvící podle hlasu vypadá, jaké je prostředí, hudba vyvolává další představy stejně jako zvuky apod. – to tel. dokument neumožní, protože přináší konkrétní obrazy.” Kateřina Malečová-Suková.

“Právě to, že bylo možno esejistickou strukturu postavit výhradně na slově, nebylo potřeba využívat vizuality a bylo možné se soustředit pouze na nevizuálnost, intimnost a nekonkrétnost rozhlasu jako média. Jestliže Ivo Ducháček charakterizoval rozhlasovou poetiku jako křehkou, právě tato křehkost umožnila obě postavy portrétovat civilně a intimně a vytvořit tak jakési ‚bezčasí‘, v němž se dva životy stýkají, aby se pokusily hledat ztracený řád.” Jan Motal

- Další poznámky

“ [...] z vlastní zkušenosti z výuky na FSS vím, že rozhlas je zvláště v mediální výuce subordinován a v zásadě ani jediný žurnalista, který do mého kurzu chodí (z různých

ročníků) neměl hlubší zkušenost s médiem a neuvědomoval si jej jako umělecké médium s vlastní specifikou. Postupnou prací na vlastních etudách se však pro médium ve velké většině nadchli a naopak si zoufali, že se médiu nevěnuje pozornost. Takže ve vztahu k médiu pro mne platí to, co se snažím uplatňovat na FSS i v Rádiu R – je potřeba budovat rozhlasové projekty i mimo ČRo s pozorností k dramaturgii a náročnějším požadavkům na jejich kvalitu a žánrovou diverzitu.” Jan Motal.

“Taky ses mohla zeptat na spolupráci s dramaturgem, kterou často nelze jen tak opominout. Ta v mém případě byla například zásadní – dramaturgem mé hry byl M. Horoščák. Přestože jsem myslela, že každé naše setkání je poslední, konala se jich velká spousta.

Přestože jsem z počátku nechápala, odkud a kam vítr vane, díky dramaturgovým nepřímým impulsům a podnětům jsem hru obohatila o mnohé. Přestože se jednalo o delší proces, než jsem očekávala, jsem za něj s odstupem vděčná a považuji jej za přínosný.” Tereza Semotamová.

“- pro mě jakožto autora her pro divadlo je rozhlas fascinující médium, které je však stranou zájmu posluchačů, které bych rád vnímal jako cílovou skupinu (mladá generace), tudíž mi nezbývá se zaměřovat na generaci starší

- mladí autoři jsou často upozadováni starší generací tzv. ‚autorských jistot‘
- původním textům je (dle mého mínění) věnováno neskonalé málo prostoru
- autoři nejsou dostatečně motivováni k tvorbě pro rozhlas, a tak se pokoušejí uplatnit jinde, aby se byli schopni uživit (neplatí pouze v případě rozhlasové tvorby, ale i tvorby divadelní)
- rozhlas je (převážně mladou generací) vnímán jako staromódní a přežitě médium, což je ze značné míry zaviněno jednostranně zaměřenou dramaturgií nekomerčních rozhlasových stanic.” Pavel Trtílek.

## **Příloha č. 5: Seznam her a dokumentů uvedených v HDNG v letech 2009-2010**

### **2009:**

- Leden: 25.1.2009 Kateřina Rudčenkova – *Čas třešňového dýmu*.  
Režie: Kateřina Dušková.
- Únor: 22.2.2009 Jiří Slavičinský – *Na kraji světa*. \*
- Březen: 29.3.2009 Helena Eliášová – *Jako zaživa*.  
Režie: Tomáš Svoboda.
- Duben: 18.4.2009 Jakub Anděl – *Sbal psa a vypadni* (speciální díl cyklu).  
Režie: Natálie Deáková.  
26.4.2009 Dagmar Urbánková – *Mami, ten tvůj mikrofon je úplně detektivní*. \*
- Miluš Kotišová – *Otázky jsou naděje (Ticho mlčí, naslouchá)*. \*
- Květen: 31.5.2009 Roman Sikora – *Smrt talentovaného vepře*.  
Režie: Jakub Maceček.
- Červen: 28.6.2009 Barbora Vaculová – *Kočky jazyčky*.  
Režie: Hana Mikolášková.
- Červenec: 26.7.2009 Barbora Kalinová – *Chyť ma, ak to dokážeš!* \*
- Srpen: 30.8.2009 Miroslav Valeš – *Rok skalických orlů*. \*
- Září: 27.9.2009 Tereza Verecká – *V pasti*.  
Režie: Martin Tichý.
- Říjen: 25.10.2009 Martin Františák – *Tvůj děda*.  
Režie: Martin Františák.
- Listopad: 29.11.2009 Kateřina Jonášová & Anna Kotková – *Virtuální sametová revoluce*. \*
- Prosinec: 27.12.2009 Tomáš Syrovátka – *Štít*.  
Režie: Hana Mikolášková.

### **2010:**

- Leden: 31.1.2010 Kateřina Jonášová – *Kopule*.  
Režie: Michal Rataj.
- Únor: 28.2.2010 Vítězslav Jíra – *Hra je radost*. \*
- Březen: 28.3.2010 Helena Eliášová – *Pátek po desáté*.  
Režie: Alexandra Bauerová.

- Duben: 25.4.2010 Tomáš Procházka – *Zmáčkni knoflík*. \*
- Květen: 30.5.2010 Veronika Musilová-Kyrianová & Vojtěch Bárta – *Hra na čas aneb V roce kočky*.  
Režie: Natália Deáková.
- Červen: 27.6.2010 Markéta Císařová – *Tělo – Corpus*. \*
- Červenec: 25.7.2010 Petr Maška – *Blbouni*.  
Režie: Petr Štindl.
- Srpen: 29.8.2010 Hana Malaníková – *Ještě nejsem v kubánském odboji*. \*
- Září: 26.9.2010 David Zábranský – *Hudba! Konečně!*  
Režie: Kateřina Dušková.
- Říjen: 31.10.2010 Radmila Adamová – *České kuchty – super buchty*.  
Režie: Alexandra Bauerová.
- Listopad: 28.11.2010 Dagmar Urbánková – *Chodit po hranici*. \*
- Prosinec: –

\* dokumenty