Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

Adaptace Alfréda Radoka pro princip „laterny magiky“
Alfréd Radok´s Adaptations for the „laterna magika“ Principle

Diplomová práce

Vedoucí práce
prof. Eva Stehlíková

Lenka Šmídtová
Katedra divadelní vědy
2007

Prohlášení:

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

Lenka Šmídtová

Obsah

1. Úvod....2
2. Laterna magika a její výrazové prostředky....5
3. Prameny....7
4. Předchůdci Alfréda Radoka....10
   4.1. Erwin Piscator....12
   4.2. Emil František Burian....16
5. Radokova cesta k Laterně magice....23
6. Mezi dvěma bouřkami....25
   6.1. Mahenova hra Mezi dvěma bouřkami....26
   6.2. Radokova adaptace hry Mezi dvěma bouřkami....28
7. Jedenácté přikázání aneb Velectěný pane Urban....34
   7.1. Šamberkova hra Jedenácté přikázání....35
   7.2. Radokova adaptace hry Jedenácté přikázání....36
8. Poslední....43
   8.1. Gorkého hra Poslední....43
   8.2. Radokova adaptace hry Poslední....50
      8.2.a) Úprava textu....50
      8.2.b) Filmové motivy....53
      8.2.c) Hudební motivy....56
      8.2.d) Obřady....58
      8.2.e) Prostor a čas....60
9. Srovnání....64
   9.1. Radokovy úpravy předloh....64
   9.2. Radokova práce s filmem a dalšími prostředky....67
   9.3. Radok mezi Piscatorem a Burianem:....70
10. Summary....73
11. Použité prameny a literatura:....76
12. Soupis příloh:....78
13. Přílohy....79

1. Úvod

Alfréd Radok (1914-1976) ve své tvorbě směroval k polyscénickému či lépe řečeno k polyfonnímu divadlu, ve kterém by mohl konfrontovat různé perspektivy a vytvářet tak nový, originální jevištní tvar. Z tohoto důvodu experimentoval a hledal způsoby, jak lze tento záměr naplnit pomocí zvuku, světla, scénografie, velmi často i filmové projekce. Z těchto vyjadřovacích prostředků vytvářel různé významové roviny, které dohromady vytvářely celek. Tento způsob práce ho nakonec přivedl k „vynálezu" Laterny magiky, kterým byli všichni ve své době okouzleni.

Celkem běžně se v tisku hovořilo o novém druhu divadla s úžasnými vyjadřovacími možnostmi a ještě skvělejší budoucností. Obecně se nepochybovalo o tom, že Laterna magika se bude věnovat velkým dramatickým dílům a obohacovat činoherní divadlo novými vyjadřovacími možnostmi. Dokonce sám Alfréd Radok plánoval uvedení několika rozsáhlých dramatických děl.[1] Nadšení některých šlo tak daleko, že očekávali dokonce vznik nové dramatické literatury specielně pro Laternu magiku, případně úpravy klasické dramatické literatury. Zábavní počátky tohoto divadla byly zpočátku chápány jakou pouhé dětské krůčky.

Jedním z vizionářů Laterny magiky se stal také Václav Havel: „/.../ u Laterny magiky vidíme všechny předpoklady k tomu, aby se stala samorostlým dramatickým žánrem."[2] nebo „Po druhém programu, opět účelového charakteru, dojde pravděpodobně k inscenaci některé vhodné dramatické předlohy. Dokud nebudou vznikat pro tuto scénu původní texty psané přímo v její řeči, bude asi nutno do její řeči překládat: především celovečerní hry, které svojí výstavbou budou prostředkům scény odpovídat."[3]

Ještě intenzivnější nadšení vyčteme ze článku Jiřího Hájka: „V prostorách tohoto divadla, které nám svět právem závidí, to voní budoucností. Vynořují se tu před tebou jakoby z dálky a ještě nezřetelně obrysy dalších obsahů a útvarů než jen těch, které jsou zde zatím ztvárněny a zachyceny. Rýsuje se tu kus nové divadelní pevniny, již teprve

[1] Podle Jiřího Procházky Alfréd Radok plánoval využít principu laterny magiky při inscenaci dramatických děl Williama Shakespeara, kterého považoval za ideálního autora pro tento typ divadla, uvažoval také o Romainu Rollandovi a námětu, který by pracoval s některými motivy procesu s Eichmanem. (Procházka, Jiří: Budoucnost Laterny magiky. In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 148)
[2] Havel, Václav: O Laterně magice. In: Spisy 3, 1999, 254.
[3] Havel, Václav: O Laterně magice. In: Spisy 3, 1999, 266.

bude třeba objevovat a dobývat. /.../ Jde nyní především o další dramaturgii této experimentální scény. /.../ Rozřešit tento úkol znamená především získat a inspirovat dramatiky. Nebo najít a vychovat nové vlastní autory. Možností, které se jim zde otevírají, je mnoho. Jsou široké a proměnlivé."[4]

Oba tyto články vyšly při příležitosti otevření Laterny magiky v Praze a uvedení upravené verze bruselského programu, tedy rok po úspěšném představení Laterny magiky v Bruselu na Expu 58. Tyto velkolepé vize se však nenaplnily. Ve sborníku Laterna magika vydaném k desetiletému výročí divadla se můžeme dočíst podobné prohlášení a stesky nad tím, že Laterna stále produkuje sice vtipné a vkusné show, ale závažnějším uměleckým úkolům se zatím více nevěnovala, přestože k tomu má všechny předpoklady. Po dobu těchto deseti let Laterna magika uvedla jen dvě produkce s vážnějšími uměleckými ambicemi: tanečně-pantomimickou skladbu Otvírání studánek (1960) v režii Alfréda Radoka (která byla zakázána a svojí veřejné premiéry se dočkala až v roce 1966)[5] a operu Hoffmanovy povídky (1962) v režii Václava Kašlíka, jejíž ohlas ale nebyl příliš kladný[6]. Předlohami obou inscenací se stala hudební díla, činoherní text Laterna magika do té doby neinscenovala ani jeden. Dr. Bohumil Svoboda, který sborník k desátému výročí sestavil, přesto doufal, že Laterna k činoherním inscenacím také dospěje.[7]

Avšak ani v dalších obdobích svého vývoje se Laterna magika uvádění dramatických textů příliš nevěnovala. Výjimku představují pouze tři činoherní inscenace Evalda Schorma.[8] Historii Laterny magiky vytvářejí především inscenace postavené na hudbě či tanečně- pantomimickém tvaru.

---

[4] Hájek, Jiří: Laterně magice na cestu. Divadelní noviny 2, 1959, č. 23, s. 1.

[5] Viz například Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994 nebo Stehlíková, Eva: Radokovo Otvírání studánek, Divadelní revue, 2006, č. 2, s. 21 – 33.

[6] Procházka, Jiří: Budoucnost Laterny magiky. In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 149.

[7] „Není pochyb, že tento problém /důraz na mezinárodní srozumitelnost programů LM/ bude ještě dlouho jádrem sporů, i to, že by dialog v rozsahu dialogu činoherního skutečně znamenal podstatné omezení dosahu činnosti dnešní Laterny. Nutno ovšem zdůraznit slovo „dnešní". Ale není pochyb, že i touto cestou – jako jednou z několika možných – bude Laterna muset jednoho dne vykročit." (In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 7)

[8] Noční zkouška (1981), Černý mnich (1983) a Vivisekce (1987). Těmto, v kontextu Laterny magiky výjimečným inscenacím, se ve své diplomové práci věnovala Kateřina Sekyrová. (Sekyrová, Kateřina: Činoherní inscenace v Laterně magice, diplomová práce, 2005, Katedra divadelní vědy, FFUK.)

Taktéž v činoherním divadle nezakořenil tento princip na stálo. V 60. letech byli sice laternou magikou[9] a polyekránem všichni okouzleni a zapojení filmové projekce do divadelní inscenace si vyzkoušelo mnoho tvůrců, ale postupem času tyto principy zase všichni opouštěli. Filmová projekce sice z divadla již nikdy nezmizela a i dnes nalezneme velké množství inscenací, kde se používá. Avšak většina těchto inscenací pracuje s filmem jako se zajímavým a ozvláštňujícím prvkem, nikoli jako se samostatnou významovou rovinou, která se má stát integrální součástí celku.

Důvod je logický: inscenační projekty tohoto typu jsou velmi náročné po finanční i provozní stránce. Dokladem je také historie Laterny magiky, která je po celou dobu své existence závislá na zahraničních divácích. Jedním z důvodu je vysoké vstupné, které musí pokrýt náklady. Druhým pak asi to, že toto divadlo vzhledem k velmi náročné přípravě inscenací není schopné rychle nabízet novinky.

Nicméně otázka činoherních inscenací, postavených na spojení scény a filmu zůstává velmi zajímavá. Co znamená záměr použít v inscenaci filmovou projekci pro dramatický text? Ovlivňuje nějak jeho podobu? A jak ovlivňuje ostatní vyjadřovací prostředky? Jaká dramata či literární předlohy jsou pro tento inscenační princip vhodná?

Alfréd Radok neměl možnost své plány plně realizovat. V jeho pozůstalosti se však dochovaly scénáře (Mezi dvěma bouřkami, Jedenácté přikázání a Poslední), které se staly nebo měly stát podkladem pro inscenace postavené na práci s filmem. Rozbory těchto scénářů mohou odpovědět alespoň částečně na uvedené otázky. Představí Radokovy adaptační metody a možnosti, které v tomto principu nacházel.

[9] Laterna magika je v práci uváděna s malým i velkým písmenem v závislosti na tom, zda se jedná o pojmenování inscenačního principu, který Radok přenesl i do jiných divadel, nebo označení pražského divadla, které je postaveno výhradně na kombinaci divadla a filmu.

2. Laterna magika a její výrazové prostředky

Jednu z definic Laterny magiky vytvořil v 60. letech Jan Grossman: „Laternu magiku můžeme označit za scénickou formu, principiálně založenou na kombinaci divadla (činoherního, zpívaného, baletu i pantomimy) s filmem (střídavě klasického i širokého formátu, černobílého i barevného). Oba druhy nestojí přitom vedle sebe v mechanickém střídání, ani neslouží jeden jako pouhý doplněk nebo ilustrace druhého; jsou to v podstatě rovnocenní partneři, kteří navazují rozmanité vztahy a vytvářejí tak organický celek."[10]

Z definice vyplývá, že se jedná o kombinaci dvou uměleckých druhů, divadla a filmu. Nicméně laternu magiku jako inscenační princip můžeme chápat mnohem šířeji, především jako princip pracující s různými typy projekcí, nikoli jen s filmem.

Definici podobného postupu pracujícího s projekcí uveřejnil v souvislosti s tvorbou E. F. Buriana také Bořivoj Srba. Jeho vysvětlení pojmu „světelné divadlo" bychom mohli považovat za obecnější definici, do které by spadaly principy pracující s nějakým typem projekce, včetně principu laterny magiky. Základem „světelného divadla", jak už název napovídá, je světlo a různé způsoby jeho využití, které zahrnují „dynamické aranžmá osvětlování scény", „světelné projekce typu stínohry" a „pozitivní i negativní světelné obrazy", tedy projekci. Současně jsou tyto vyjadřovací prostředky kombinovány „se zákulisní, zpoza scény zpravidla elektronicky zprostředkovanou rozhlasovou zvukohrou" a samozřejmě s „dramatickými modelovacími akcemi rozvíjenými tradičními prostředky scénického vyjadřování".[11] Stejně jako Grossman také Bořivoj Srba upozorňuje na fakt, že jednotlivé výrazové prostředky musí být propojeny a vytvářet organický celek.[12]

---

[10] Jan Grossman: O kombinaci divadla a filmu. In: Laterna magika. Sborník statí, Praha 1968, s. 74.

[11] Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 15.

[12] „Při tomto vztahování pojmu „světelné divadlo" k takto vymezovanému předmětu hrají ovšem důležitou roli i poznatky o rozsahu a hodnotě účasti stínových a světelných obrazů v díle /.../. Jen s jistou licencí lze za „světelné divadlo" označovat inscenace, v nichž hrají světelné obrazy jen doplňkovou roli v rovině složek scénografických. Na druhé straně předváděcí produkce, v nichž rozsah účasti světelných obrazů a způsob jejich funkčního využití zatlačují do podřadného postavení většinu vyjadřovacích prostředků scénického druhu, mají blíže k produkcím kinematografickým než divadelním. Pojem „světelné divadlo" se v těchto souvislostech jeví jako kompetentní označení pro ty divadelní produkce, které představují svébytný artefakt, v němž dochází k více méně rovnoměrnému nasazení těch i oněch prostředků /.../." (Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 15.)

Srbovo pojetí „světelného divadla“ je pro nás zajímavé především tím, že rozkládá tento typ jevištního díla na jednotlivé vyjadřovací prostředky a vedle filmu a různé projekce tak zdůrazňuje také například hudbu nebo zvuk. Obojí znamenalo pro Radoka velmi mnoho. V adaptacích vytvářel ze zvukové složky samostatnou významovou rovinu, se kterou zachází podobně jako s filmem, a tudíž ji není možné při analýzách opominout. Neméně důležitou roli zastávala hudební stránka.

Z výše uvedených definic je jasné, že v případě inscenačního principu laterny magiky uvažujeme o syntetickém typu divadla, kde je zrušena nadvláda dramatického textu, zatímco tradiční jevištní prostředky jako světlo, světelný obraz, zvuk, scénografie atd. jsou povýšeny do významnější role. Podstatným způsobem se podílejí na tlumočení díla na jevišti, přestávají být toliko pomocnými ilustrativními prostředky. Při analýzách Radokových adaptací je proto nutné pracovat nejen s textem, ale soustředit se také na různé vztahy mezi jednotlivými vyjadřovacími prostředky.

3. Prameny

Jak už bylo úvodem řečeno, hlavním studijním materiálem se pro tuto diplomovou práci staly Radokovy režijní knihy, které jsou součástí rozsáhlé pozůstalosti, uložené v divadelním oddělení Národního muzea. Tyto režijní knihy obsahují nejen upravený text původní hry, ale rovněž základní popis ostatních vyjadřovacích prostředků.

Protože Radokovy režijní knihy tvoří v podstatě jediné primární prameny k danému tématu, je potřeba uvědomovat si jejich možnosti a omezení. Tento druh materiálů v sobě totiž skrývá několik záludností. Jedna z nich spočívá v tom, že režijní kniha obsahuje rozpracování konkrétní inscenace. Přirozeně tedy z režijní knihy vystupuje Alfréd Radok především jako režisér budoucí inscenace a jeho adaptační práce naopak ustupuje do pozadí. Při zkoumání Radokových adaptací, tedy potenciálně samostatných literárně-dramatických útvarů, bylo nutné pracovat s materiálem, jehož hlavním cílem není literární stránka adaptace, ale záznam vize budoucí inscenace. Režijní kniha sice obsahuje většinu úprav, ale je chápána jako jednorázová záležitost pro potřeby inscenace. Literární kvalita je až na posledním místě.

Navíc režijní kniha představuje grafický záznam režisérových představ, které jsou v případě laterny magiky a podobných inscenačních principů využívajících intermedialitu postaveny především na obrazových a akustických vztazích. Význam scén v režijní knize není a nemůže být plně vyjádřený, vyplyne až ze vzájemného propojení všech vyjadřovacích prostředků na scéně. Možné významy, souvislosti a asociace, které jsou vytvářeny těmito kombinacemi, mohou být v režijní knize pouze naznačeny. Některé jsou dokonce z režijní knihy jen obtížně čitelné, protože čtenáři přirozeně schází podstatná „obrazová informace". Jedním z příkladů může být dvojí podání jedné a téže scény s Radokovy inscenace Poslední.

V scénáři, který pro potřeby inscenace vydala divadelní agentura Dilia je jeden z výstupů Ivana Kolomijceva a jeho ženy Soni zaznamenán takto:

> Soňa: Tak poslouchej: celých deset let viděly a slyšely jen tvé policajství...
>
> Ivan: /se ušklíbne/ Jak to myslíš?
>
> Soňa: Ano, policajství a já nechci být ženou muže, který dává rozkazy zatýkat, zabíjet a...

Ivan: /křikne/ Mlč!

Zvuk: zvuk zvonu po celou délku panaromy. Pak zvuk končí.

Film: Zvon. Pak volnou panoramou po zdech. Bez lidí. Kůl bez Sokolova.

Ivan: /jde ke dveřím, které náhle otevře. Stará služka – šička, celá se hrbíc, přichází. Rozhlédne se po místnosti a jde k šicímu stroji/ Což nechápeš, že jsme obklopeni nepřáteli?

Soňa: Ty možná, ty...

Fedosja /tiše zpívá starou baladu/

Šička: /spustí šicí stroj, šlape, bojí se vzhlédnout/

Soňa: Tys chodil v pátek ráno do vězení a s tebou kněz /.../[13]

Alfréd Radok tuto scénu později popsal ve svých poznámkách a ve svém popisu kladl důraz na zachycení herecké akce a jejího vztahu k ostatním vyjadřovacím prostředkům. Z jeho popisu vystupují ještě další významové nuance, které ale ze samotného scénáře nejsou zcela patrné.

„Policejní komisař Ivan Kolomijcev – Rudolf Hrušínský – dostává strach. Předstírá, že naslouchá výčitkám své ženy Soni – Marie Vášová – ale ve skutečnosti poslouchá, zdali někdo nestojí za dveřmi a tajně ho nešpehuje, neposlouchá.

Aranžmá této akce: Policejní komisař přechází zvolna a velkým obloukem přes celou scénu dozadu k filmovému plátnu, ve kterém jsou dole zabudovány maličké dveře z pevných dřevěných trámů. Jeho žena přechází dopředu na rampu, nedívá se na svého muže. Současně na filmovém plátně, které tvoří vlastně horizont scény, zvolna panoramuje kamera po vězeňských zdech a zamřížovaných oknech. Důležitý je zde pohyb filmu.

V další fázi přestává žena mluvit, neboť už ve svém zoufalství nenalézá slov, jimiž by přesvědčila muže, aby nepronásledoval a netýral politické vězně. V zamyšlení se zastavuje na rampě. Současně se policejní komisař zastavuje u dveří a napjatě poslouchá, zda za nimi někdo nestojí. Současně se na filmovém plátně zastavuje panoramování kamery a jsou slyšet těžké kroky, které se přibližují. Několik vteřin napjatého ticha, jež je naplněno různými akcemi, ale všechno zůstává ve zdánlivé nehybnosti.

V další fázi téže akce otevře policejní komisař prudce dveře. Jeho žena se v témže okamžiku obrací k němu. Na filmovém plátně, tedy ve filmu, který je na ně promítán, je v témže okamžiku střih. Vidíme řadu žen, které čekají před mřížemi vězení. Za dveřmi na scéně stojí stará

[13] Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 60 – 61.

služka. Zvolna vchází, prochází jevištěm, zdá se, že nevidí a neslyší. Vykonává svoji každodenní povinnost. Je hluchá a slepá – těch několik kroků, které musí přejít od dveří k místu, kde stojí šicí stroj, trvá věčnost. Stařena usedá a začne šít. Stroj klape.

Další fáze – komisař zavírá dveře. Současně se jeho žena zhroutí na židli a snaží se zakrýt pláč."[14]

Vedle toho, že režisérův popis této scény je samozřejmě bohatší o další vztahy, které tištěný scénář nemůže vystihnout, se na tomto srovnání vyjasňuje další významný problém, který souvisí s tím, že režijní kniha ze své podstaty nesměřuje k žádnému definitivnímu a konečnému tvaru. Oním výsledným tvarem je právě inscenace, zatímco režijní kniha je pouhá režisérova pomůcka při tvorbě tohoto díla. To znamená, že režijní kniha může obsahovat poznámky k různým stádiím přípravy inscenace a není vždy jasné, jaké poznámky zůstaly závazné i pro inscenaci a které nápady se naopak režisér rozhodl nepoužít. Vedle toho režisér nemusí mít potřebu zaznamenávat veškeré změny, v některých případech prostě úpravu do režijní knihy nenapíše. Z toho důvodu je obtížné určitá místa správně interpretovat.

V lepším případě se sice údaje z režijní knihy dají konfrontovat s dalšími materiály (kritikami a analýzami inscenace, s inspicientskými či nápovědními knihami atd.), je však nutné mít na zřeteli, že podoba rekonstruované adaptace může být vždy jen přibližná.

[14] Rukopisná studie Alfréda Radoka o režii a metodice herecké práce, v majetku Marie Radokové. Vybrané pasáže uveřejnil ve své monografii Zdeněk Hedbávný. Viz Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 322-324.

4. Předchůdci Alfréda Radoka

Alfréd Radok se o užití filmové projekce samozřejmě nezajímal sám. Jeho „objev" Laterny magiky předcházela práce jiných divadelních tvůrců, kteří experimentovali s filmem a zapojovali projekci do divadelní inscenace.[15]

Využití projekce na divadle nabývalo různých podob a odlišovala se i míra, s níž byla zapojovaná do celku inscenace. Nejprve se v divadle objevila ve formě „promítaných kulis". V této roli film napomáhal rychlému spádu, elegantně řešil problém přestaveb, zejména u her s mnoha obrazy. Dlouho na sebe nenechal čekat ani o něco intenzivnější způsob zapojení filmu do divadelní inscenace, kdy tvůrci pomocí filmu zobrazovali obtížně inscenovatelné pasáže dramatu. Film nebyl jen zajímavým řešením scény, ale přímo podporoval a dramatizoval akci na jevišti, případně celou dramatickou akci zastupoval. Známými doklady tohoto postupu jsou německé inscenace Wágnerových oper z přelomu 19. a 20. století. Na příklad v opeře Prsten Nibelungův tímto způsobem tvůrci zobrazili Siegfriedův zápas s drakem, požár Walhally v Soumraku bohů nebo závěr Bludného Holanďana (scéna potopení korábu a Sentina vykoupení).

Oba zmíněné postupy však vycházely z původního dramatického díla, inscenátoři žádným způsobem podobu předlohy neovlivňovali, pouze filmovou projekcí dílo podpořili. Brzy ale přišli divadelní tvůrci na to, že pomocí projekce mohou původní dramatické dílo rozšiřovat. Typickým příkladem je další německá inscenace opery. V poslední dějství opery Carmen divák mohl závěrečnou hádku Carmen a Josého sledovat na pozadí filmového obrazu ze skutečné koridy. Film zde zobrazoval scénu, která v předloze není přímo předepsaná, ale mluví se o ní. V tomto případě se již dá hovořit o zásahu filmu do stavby dramatického díla.

V českém prostředí nalezneme nejzajímavější pokusy v produkcích zábavních podniků. Například ve frašce To nejlepší číslo (uvedena ve Švandově Aréně na Smíchově roku 1902) končilo I. dějství bláznivým finále, kdy herci hrající členy divadelní společnosti prchali ve zmatku z divadelní budovy, filmová projekce pak zobrazovala dění před divadlem. Známý je také nástup na scénu Karla Hašlera ve veselohře

[15] Následující výklad vychází z těchto pramenů: Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004. Laterna magika, Sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968. Stehlíková, Eva: Alfréd Radok mezi filmem a divadlem, v tisku.

Pán bez kvartýru. Hašlerovu příchodu předcházela filmová projekce, ze které se divák dozvěděl, že Hašler na výletě zapomněl na večerní představení, a kvůli tomu musel absolvovat bláznivou honičku s časem s několika groteskními situacemi, než se dostal na střechu divadla, odkud se začal spouštět po laně dolů. Film pak přešel do jevištní akce a Hašler se objevil ve stejné dramatické situaci (kterak se spouští na laně) na jevišti.

Počáteční experimenty dále rozvíjela sovětská avantgarda, především Sergej M. Ejzenštejn a Vsjevolod E. Mejerchold. Nejvýraznějších výsledků při zapojování filmu a diaprojekce do divadelní inscenace však před Laternou magikou dosáhli dva tvůrci – německý režisér Erwin Piscator a český režisér Emil František Burian. Radokovi nebyla tvorba těchto dvou umělců neznámá, a jak dokazují vzpomínky Svatopluka Papeže, vyrovnával se s jejich tvorbou již v mládí ještě coby režisér - ochotník: „Ze zahraničních režisérů citoval nejčastěji Erwina Piscatora. Upozornil mě kdysi, že mnohé z prvků, které v českých očích konstituovaly Burianovu režijní originalitu, například bodové svícení, temnosvit, princip simultánního scénování, diaprojekce apod., mají svůj původ v Piscatorově režijní praxi. /.../ Piscator mu ostatně imponoval i svou otevřenou společenskou angažovaností a myslím, že nedošlo jen k náhodné shodě pojmů, když si pro název divadla, které hodlal po válce v Praze otevřít, zvolil titul známé Piscatorovy knihy Politické divadlo.“[16]

Mnohem intenzivněji se ale Radok vyrovnával s vlivem E. F. Buriana, se kterým se na rozdíl od Piscatora mohl setkat přímo. Opět to dokládají vzpomínky Svatopluka Papeže: „Vzpomenu-li si na jeho příležitostné konfese, kdy se svěřoval se svými nejžhavějšími divadelními zážitky, musím říct, že nejjasnější hvězdou na českém divadelním nebi byl pro něj bezesporu E. F. Burian. Když mi líčil své dojmy z Burianových inscenací Žebrácké opera, Vojny nebo Procitnutí jara, měl zvláštní lesk v oku a zdálo, jako by se se mnou dělil o čerstvý, snad včerejší zážitek.“[17]

Burianova tvorba se pro Radoka stala velkým inspiračním zdrojem a ovlivnila jeho chápání divadla. Okouzlení Burianem je patrné i na Radokově debutu ve Valašském

[16] Rozsáhlé pasáže ze vzpomínek Svatopluka Papeže (Vzpomínky na bratry Radoky. Rukopisný sborník Zázrak nad Bečvou) uveřejnil ve své monografii Zdeněk Hedbávný. Viz Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 54 - 55.

[17] Rozsáhlé pasáže ze vzpomínek Svatopluka Papeže (Vzpomínky na bratry Radoky. Rukopisný sborník Zázrak nad Bečvou) uveřejnil ve své monografii Zdeněk Hedbávný. Viz Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 54 - 55.

Meziříčí. Inscenoval tehdy s ochotnickým spolkem Mladá scéna Havlíčkova Krále Lávru a použil filmovou projekci způsobem, který velmi připomínal Burianův.[18] Tato inscenace mu také vynesla první profesionální angažmá, a to právě v Burianově divadle D. Jeho tamní působení nebylo sice nijak dlouhé (do divadla nastoupil v září 1940, v březnu 1941 byl Burian zatčen a divadlo zavřeno), nicméně jeho vliv je podstatný a je možné ho vysledovat v Radokových poválečných režiích.

Radok sám oba tvůrce považoval za své učitele[19] a není bez zajímavosti, že oba jmenovaní byli rovněž známí svojí potřebou zvolené dramatické texty výrazným způsobem adaptovat.

4.1. Erwin Piscator

Podoba a charakter divadelní tvorby Erwina Piscatora (1893 –1966) vyplývá z konceptu tzv. politického divadla. Piscatorovým ideálem bylo angažované divadlo, které se mělo aktivně vyjadřovat k nejaktuálnějším otázkám a přesvědčovat o svých názorech na současnou situaci také svoje diváky. Klíč k pochopení složitého vývoje společnosti ve 20. letech minulého století a jasná východiska nacházel Piscator a jeho spolupracovníci v revolučních myšlenkách komunistické strany. Cílem tvůrců politického divadla se tedy stala propagace komunistických myšlenek a návodů na revoluční řešení současných problémů. Divadlo se mělo stát prostředkem k dosažení vytyčených politických cílů. Erwin Piscator vysvětluje tento záměr takto: „Zde nešlo o divadlo, které by chtělo proletariátu zprostředkovat umění, ale o uvědomělou propagandu /.../. Slovo

[18] „Ve chvíli, kdy chór v pochmurné, jakoby smutečním krokem rytmizované deklamaci popisuje, jak o letnicích příslušníci bradýřského cechu ´smutně los metali, komu padne holit bradu králi – a šibenice´, zjevil se jako bleskem na promítacím plátně celý roj šibenic, všelijak pokroucených a navzájem do sebe vklíněných. V druhém případě šlo o situaci, kde se Kukulín prodírá temným hvozdem k poustevníkově samotě. Nad rozkymáceným shlukem haluzí, zpodobněných vlnícíma se rukama herců, zaplnil promítací prostor neproniknutelný chuchvalec lián, úponků a všelijakých zauzlených čar.“ (Opět citace vzpomínek Svatopluka Papeže uveřejněné v Hedbávného monografii o Alfrédu Radokovi.)

[19] Viz např.: „V tomto smyslu se Laterna magika přiřadila k cestě těch režisérů, kteří prostředky filmu, nebo také bez filmu, hledali nové možnosti, jak vyjádřit vrstevnatě obsah různých scénických akcí (Erwin Piscator, E. F. Burian). Navázali jsme na pokusy těchto režisérů.“ (Radok, Alfréd: Zrod Laterny magiky a její inscenační praxe. In: Laterna magika. Sborník statí., Filmový ústav, Praha 1968, s. 22) nebo „Jeho vliv /Burianův/ je podstatný. Vděčím mu za vše. Ale nejvíce za to, že jsem se naučil poznat obsah“přesnosti“. (Liehm, A. J.: Ostře sledované filmy, Praha 2001, s. 74)

´umění´ jsme radikálně vyškrtli z našeho programu, naše ´hry´ byly výzvy, kterými jsme chtěli zasahovat do aktuálních událostí, jimiž jsme chtěli ´dělat politiku´."[20]

Výše popsanému záměru podřizoval Erwin Piscator celou divadelní tvorbu svého vrcholného období (20. léta 20. století). Sám vysvětluje specifický charakter takto zaměřeného divadla: „Divadlo nemělo už působit jen na divákovy city, nemělo už jen spekulovat s jeho emocionální připraveností – ale obracelo se zcela vědomě k jeho rozumu. Nemělo už jen povznášet, vzbuzovat nadšení, strhávat, ale mělo zprostředkovat vysvětlení, vědění, poznání."[21]

Pro svůj záměr potřeboval náměty, které by zobrazovaly nutnost historického vývoje společnosti, nutnost, která směřuje ke komunistické revoluci. Potřeboval náměty, ve kterých by mohl zdůraznit všechny podstatné souvislosti tohoto historického vývoje. Tehdejší dramatická literatura mu ale podle jeho názoru nenabízela vhodné předlohy. V doslovu ke své knize Polické divadlo pak Piscator přiznává, že jeho představu ideálního dramatu dokázala naplnit až dokumentární dramata německých autorů 60. let 20. století.[22]

Ve 20. letech ale musel takové texty se svými spolupracovníky sám vytvářet. Využíval při tom volných forem, především revue a různých pásem. Tyto formy mu totiž umožňovaly vedle sebe volně komponovat jednotlivá fakta a neomezovaly jeho zamýšlenou epickou šíři, ani kombinaci různých vyjadřovacích prostředků. Politické revue vznikaly montáží odlišných materiálů - autentických projevů, článků, výstřižků z novin, provolání, letáků, fotografií a filmů z různých archivů, případně i filmů, které vznikaly speciálně pro potřeby konkrétní inscenace.

Ve většině případů však Piscator inscenoval již hotová dramatická díla, která nechával upravovat, a to opět do volnější formy pásma. Všechny tyto změny byly z jeho strany motivovány snahou oprostit inscenované hry od přílišného zaměření na individuální osudy postav a potřebou zdůraznit historické pozadí a důležité souvislosti. Tento postup ve své knize vysvětluje: „O co mi jde v celé mé práci? /.../ o důkazy,

[20] Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 37.
[21] Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 40-41.
[22] „Domnívám se, že nezlehčuji spisovatele, kteří se mnou ve dvacátých letech spolupracovali, řeknu-li, že hry, jak jsem si je svého času ideálně představoval, píše teprve dnes Hochhuth, Kipphardt nebo Weiss, hry, které se podřizují dokumentárnímu faktům, přísnosti exaktně historické analýzy, aniž se při tom vzdávají volnosti při ztvárnění." (Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 231.)

že tento světový názor a všechno, co z něho vyplývá, je jediným světovým názorem platným pro naší dobu. Tvrdit se může mnohé, ale ani opakováním se tvrzení nestává pravdivější nebo účinnější. Důkaz, který přesvědčuje, může být postaven jen na vědeckém zvládnutí látky. To dokážu jen tehdy, přeloženo do řeči divadla, odstraním-li ze scény výseky ze soukromého života, pouhou individuálnost postav, náhodný charakter osudu. A toho docílím, když vytvořím spojení mezi dějem na jevišti a velkými historicky působícími silami. Ne náhodou je v každé hře hlavním hrdinou téma. Z něho vyplývá nevyhnutelnost, životní zákonitost, teprve pak dostává soukromý osud vyšší smysl."[23]

Text předlohy byl tedy jen základem – konkrétním individuálním příběhem, který bylo potřeba konfrontovat s rozmanitými historickými fakty a událostmi. Podstatný byl celkový obraz a logika historického vývoje, nikoli „pravda" jednoho konkrétního příběhu.

Většinou pracoval Piscator s různými typy diaprojekcí a filmovou projekcí (ať už autentických archivních záběrů, nebo stylizovaných dotáček). Taktéž neváhal do původní předlohy vkládat nové scény, které ji rozšiřovaly o další dějiště a údaje, zároveň rozvolňovaly její původní stavbu.

Jako konkrétní příklad můžeme použít jeho vrcholnou inscenaci „Rasputin, Romanovci, válka a lid, který proti nim povstal" z roku 1928. Inscenace vznikla na základě stejnojmenné hry Alexeje Tolstého. Pro Piscatora ale původní podoba dramatu byla nepřijatelná. Hra se příliš věnovala postavě Rasputina, zatímco on potřeboval na jevišti zobrazit osud celé Evropy v období 1. světové války. Jeho spolupracovníci nastudovali z odborných pramenů řadu informací, které se pak staly součástí dramatu. Původně hra obsahovalo osm scén, v Piscatorově verzi se rozrostly rozšířeny o dalších devatenáct.[24] Pro představu si můžeme uvést příklad, který uvedl i Piscator v knize Politické divadlo.[25]

První dějství Tolstého dramatu obsahovalo tři scény:

1. scéna: odehrává se v pokoji Vyrubové, carevniny důvěrnice v Carském selu
2. scéna: odehrává se v Rasputinově bytě v Petrohradu

[23] Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 62-63.
[24] Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 148.
[25] Pokud není uvedeno jinak, všechny příklady a přímé citace, týkající se této inscenace, jsou převzaty z Piscatorovy knihy Politické divadlo, konkrétně z 18. kapitoly Výseče glóbu jako jeviště. (Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971, s. 143-164.)

3. scéna: odehrává se v carově hlavním stanu, končí náletem německých zepelínů na carův hlavní stan

Podoba Piscatorovy adaptace:

1. scéna: též v pokoji Vyrubové, ale zkrácena
2. scéna: odehrává se v petrohradské předměstské krčmě
3. scéna: výstup tří císařů
4. scéna: odehrává se v Rasputinově bytě v Petrohradu, tzn. 2. scéna původního dramatu
5. scéna: výstup tří průmyslníků
6. scéna: rozhovor mezi Haigem a Fochem, vrchními veliteli aliance
7. scéna: odehrává se v carově hlavním stanu, tzn. 3. scéna původního dramatu, doplněna monologem dezertéra

První doplněná scéna se odehrávala v petrohradské krčmě a měla samozřejmě za úkol připomenout revoluční naladění ruských dělníků po počátečních vítězstvích německé armády v Rusku. Končila nenávistnými provoláními proti Vilému II. Na toto provolání navazovala bezprostředně scéna, která měla za úkol dokladovat, že nenávist dělníků je oprávněná. Montáží různých historických dokumentů vznikla scéna tří císařů : rakouského Františka Josefa, německého Viléma a ruského cara Mikuláše. Jejich proslovy musel divák v kombinaci s předcházející scénou vnímat jako absurdní a ironické. Dle Piscatora měla scéna ukázat „monarchy Evropy jako nesamostatné nástroje ve službách vládnoucích ekonomických zájmů jejich zemí".

Na tyto autorské „meziobrazy" navazovala druhá scéna původního dramatu, ve které Rasputin naléhá na uzavření míru s Německem. S touto scénou a předcházejícím výstupem tří císařů kontrastuje další „výstup tří průmyslníků" (představitelů těžkého průmyslu reprezentovaného zbrojařskými závody Krupp, Creuzot a Armstrong), jimž válka naopak přináší zisk, a tudíž na jejím ukončení nemají zájem.

V závěru dějství byla zachována původní scéna v carském stanu, která ale byla doplněna krátkým monologem dezertéra, který měl připomenout zoufalou situaci ruských vojáků.

Z uvedeného vyplývá, že Piscatorovi v původní hře chyběla právě ona linka, která by vedla k revoluci a ukázala ji jako pochopitelnou a nevyhnutelnou záležitost, jež znamenala osvobození a nastolení pořádku. Do hry byly doplněny scény, které zobrazovaly zoufalou situaci obyčejných lidí (ruských dělníků a vojáků) za války a v kontrastu s tím také skryté motivace při rozhodování nejvyšších politických a vojenských představitelů.

Stejným způsobem používal také projekce. Široce pojatý historický rámec nebylo možné zvládnout pouze jevištními prostředky. Kdežto film a diaprojekce mohly politické a vojenské události vyjadřovat souběžně s jevištní akcí, a tím vyjádřit určité myšlenky rychleji a důrazněji. Jedním z typů projekce byl tzv. kalendář, což bylo pohyblivé plátno na straně jeviště, které se v případě potřeby vysunulo, a promítaly se na něj poznámky směřované přímo k publiku. Poznámky pak měly doplňovat a komentovat dění na jevišti či momentálně na jevišti promítaný filmový obraz. Například u scény znázorňující bitvu u Sommy se objevil komentář: „Ztráty – půl miliónu mrtvých; zisk – 300 čtverečních kilometrů".

4.2. Emil František Burian

Emil František Burian (1904-1959) byl člověk talentovaný v mnoha směrech a byl schopný rychle si osvojit různorodé umělecké prostředky. Toto jeho všestranné nadání se projevilo také ve směřování k „syntetickému" divadlu, ve kterém mohl využívat všech svých schopností, k jakémusi „gesamtkunstwerku", ve kterém se mohl vyjadřovat nejen skrze slovo, ale současně také skrze pohyb, světlo, výtvarné umění, zvuk, hudbu, tedy pomocí všech prostředků, kterými divadlo vládne nebo se jimi může inspirovat. V Burianově vizi se všechny tyto prostředky měly stát rovnocennými partnery a vzájemným spojením vytvářet originální typ divadla.

Burian pomýšlel na poetické, básnické divadlo a svojí divadelní činnost směřoval k hledání takových postupů, které by mu umožňovaly vyjadřovat se na jevišti stejným způsobem jako lyrický básník v poezii. Jeho cílem bylo divadlo atmosféry, plné básnických metafor a emotivnosti, tedy divadlo, v němž režisér může bez omezení uplatnit svůj subjektivní pohled na svět. Tento rys Burianovy tvorby popisuje Bořivoj

Srba: „/.../ Burian usiloval proměnit divadlo v báseň i tím, že se pokoušel na divadelní artefakt aplikovat nejvlastnější princip básnického vyjadřování skutečnosti – princip lyrické subjektivace obrazu v díle zachycované reality. Na rozdíl od /.../ svých druhů z avantgardy vystupoval ve své inscenační tvorbě především jako lyrik, který svou výpověď o skutečnosti podává formou osobnostní a osobní citově zabarvené výpovědi, ba přímo zpovědi."[26]

Tyto představy se Burianovy nejlépe podařilo realizovat v divadle D v letech 1935 až 1941, kdy se věnoval tzv. „theatregraphu", systému, který se svými spolupracovníky uvedl v život a který ve své době znamenal absolutní vrchol nejen v práci s filmovou projekcí na divadle, ale také v oblasti poetického, lyrického divadla. Základem tohoto systému byla důmyslná kombinace svícení, intenzity světla a různých typů projekce. Jeviště zepředu pokrývala průhledná tylová opona, na kterou se promítalo. Při určitém způsobu nasvícení viděli diváci současně jak promítaný obraz, tak i výstupy herců na jevišti – herci byly „vkopírováni" do promítaného obrazu a stali se jeho součástí.[27] Tylová opona však nebyla jedinou projekční plochou, v zádní části jeviště se nacházela ještě další plátna. Burian často promítal na přední i zadní projekční plochy najednou, čímž dociloval efektu, kdy se oba obrazy jako by prostupovaly.

Tyto způsoby filmové i statické projekce Burian zapojoval do propracované kompozice, kde své důležité místo měla vedle projekce také herecká akce, hudba a zvuková hra. Přitom žádná z těchto složek nebyla odsouzena do role, ve které by jen dotvářela výsledný básnický tvar, ale naopak se všechny stávaly přímými nositeli významu, který byl mezi ně rozdělen. V rámci celku žádná z nich nezískávala vůdčí postavení, u každé byl naopak částečně potlačen její charakter, a to tak, aby se všechny mohly vzájemně kombinovat – prolínat se, odporovat si nebo se podporovat.

Zvolené inscenační postupy a zároveň vyhraněná představa poetického divadla samozřejmě podstatným způsobem ovlivňovaly dramaturgickou stránku Burianovy režijní tvorby. Burian si k inscenování volil hry s volnější kompozicí, které připomínaly spíše sled jednotlivých výstupů volně na sebe navazujících (např. hru Franka Wedekinda

[26] Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 69.

[27] Tento princip nevymyslel Burian a jeho spolupracovníci, tento způsob projekce používal ve svých inscenacích již Erwin Piscator, nicméně Burian z tohoto způsobu učinil velmi podstatný vyjadřovací prostředek svých inscenací a rozvinul ho po technické stránce.

Procitnutí jara). Nejvýrazněji se však věnoval inscenování literárních děl, která původně pro divadlo vůbec nebyla určena. Inscenoval epické a lyrické básně (např. Máchův Máj), menší prozaické útvary (např. Goethova novela Utrpení mladého Werthera) či rozsáhlé romány (např. Puškinův veršovaný román Evžen Oněgin).

Pro tato literární díla pak hledal způsob, kterým by je adekvátně převedl na jeviště. Dramatizace proto nikdy nekoncentroval do podoby uzavřeného (klasického) dramatu, ale naopak zdůrazňoval původní volnou kompozici, kterou ještě dále rozvolňoval do podoby dějového pásma, ve kterém jedna scéna plynule přechází v druhou.

Navíc volná stavba dramatizace umožňovala plné uplatnění všech složek syntetického divadla. Motivy či metafory mohly svobodně přecházet z jevištní akce na filmový obraz doprovázený zvukem a naopak. Jindy bylo zase zobrazení určité dramatické situace svěřeno jen jedné vyjadřovací rovině, která byla doplňována jiným vyjadřovacím prostředkem, který zobrazoval tutéž situaci z jiného pohledu. Například filmový obraz zobrazoval vnitřní představy postavy, zvuk tlumočil myšlenky této postavy, zatímco na jevišti herci situaci představovali tak, jak by se jevila nezúčastněným pozorovatelům. Tuto potřebu volné stavby Burianových děl vyjádřil přesněji Jan Grossman: „Vzájemné navazování, plynulost a nepřetržitý proud hudební melodie jsou rovněž podmínkou základní Burianovy koncepce synthetického umění a říkají nám něco více o jeho konkrétní podobě. Toto umění vyžaduje rozmazání hranic mezi jednotlivými druhy a formami, jejich vzájemné prolínání, stavbu ne pevnou a kauzální, ale asociativní, metaforickou, založenou na volných přechodech. Všechny složky, části a pasáže musí do značné míry ztratit své ohraničení a autonomii, aby se mohly stát znovu prvky, materiálem nového celku, jehož autorství na sebe co nejvíce strhává režisér. Tak získáváme, jak patrno, další pohled na Burianovu tendenci k režisérismu, kterou vystihl přesně Mukařovský: 'Jsou vlastně v Burianově divadle jen dvě strany: on sám a jeho obecenstvo. Všechno ostatní, co je mezi těmito dvěma stranami, je v jeho rukou, jeho nástrojem.'“[28]

Tímto citátem se dostáváme k dalšímu podstatnému rysu Burianových děl, který Bořivoj Srba vyjadřuje termínem „subjektivace“ a který dosti výrazně ovlivňoval

[28] Grossman, Jan: 25 let světelného divadla, knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 323.

Burianovu práci s textem. Tímto termínem je vyjadřována skutečnosti, že Burian jako autor nezůstával mimo jevištní dílo, naopak se stával prostředníkem mezi publikem a zobrazovaným příběhem. Divák tudíž neviděl na jevišti „přímý odraz" skutečnosti, ale skutečnost z pohledu autora, který zprostředkovával to, co sám považoval za důležité. Přítomnost autora proto divák pociťoval velmi silně, přestože Burian ve svých inscenacích nikdy přímo nevystupoval.

Tento postup se odlišuje od koncepce dramatu jako absolutního a objektivního žánru, který se subjekty autora a diváka nepočítá (svého autora zapírá a neoslovuje ani svého diváka). Cílem takovéhoto dramatu je objektivní obraz mezilidských vztahů. Zobrazovaný příběh proto nemá být nikým zprostředkován a je předváděn v přítomném čase jako právě se odehrávající realita. Dramata tak představují do sebe uzavřený fiktivní svět, ve kterém jsou jedinými subjekty dramatické postavy a veškeré repliky jsou směřovány pouze od jedné postavy ke druhé. Divákovi je pak přisouzena role pozorovatele této zobrazované skutečnosti.

Burian naopak roli diváka komplikuje, před diváka staví vlastní vizi skutečnosti, ze které divák musí „realitu" teprve „zrekonstruovat". Divák se tak neustále pohybuje mezi tím, co vnímá jako „fakta" fiktivního světa, a tím, co vnímá jako vyjádření autorova postoje. Bořivoj Srba tuto divákovu roli vysvětluje následovně: „Protože /byl divák/ neustále nucen pozorovat, vnímat a hodnotit onu skutečnost ležící „za" obrazem prostřednictvím tohoto noetického činitele, dělil pochopitelně nakonec ve stejné míře svou pozornost mezi ni a skutečnost, která se nově formovala v obraze samém, mezi nepřímo nazíranou skutečnost a subjekt vnuceného mu zprostředkovatele jeho poznání. Výsledným efektem složitého poznávacího procesu, který tu probíhal, bylo vyvolání dojmu přítomnosti autora zobrazení v díle: divák se mohl domnívat, že rozpoznává v díle přímo jeho individuální podobu. /.../ Ačkoli zůstával Burian ve svých subjektivovaných inscenacích zásadně pouze neviditelným subjektem obrazu, pociťoval zde divák jeho přítomnost nicméně velmi silně. Tak silně, jakoby on - tvůrce díla – sám /.../ stál na scéně a s lehkostí zkušeného vypravěče vyprávěl o jistých událostech, které sám kdysi poznal."[29]

[29] Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 74 – 75.

Proces subjektivace vyžadoval výrazný autorský vklad do původního díla, nicméně nacházel oporu již v originálech samotných. Zvolené předlohy se vyznačují výraznou a otevřenou aktivitou autora: Wedekindova hra se vyznačuje expresionistickým viděním skutečnosti, děj je představován očima hlavních hrdinů, potažmo očima autorovýma; v Evženovi Oněginovi se Puškin stává čtenářovým průvodcem, skrze jeho úvahy, vzpomínky a pocity vnímá čtenář román jako jeho vnitřní zpověď; podobně je tomu u Goethova Werthera, kde Werther vystupuje jako postava, skrze níž autor vyjadřuje své názory a pocity, novela se tedy pro čtenáře stává do jisté míry autobiografickým dílem.

Burian tento charakter původních děl využíval a dále rozvíjel. Do scénických libret přejímal nejen „epická fakta", ale také lyrické pasáže a autorské monology, které dále doplňoval pasážemi převzatými odjinud a citacemi dobové literatury či dokumentů.[30] Tyto „vsuvky" ve většině případů fungovaly jako autorské promluvy a komentáře.

Nejjednodušší způsob použil Burian v Procitnutí jara, kdy znění „potratového" zákona či statistiku o provedených potratech nechal promítat na plátno. Autorský komentář však využíval také scénických metafor, které zobrazovanou skutečnost lyrizovaly a zároveň děj povyšovaly do obecnější roviny poetického znaku. Například výjev, ve kterém Vendla vyprovokuje Melchiora a ten se jí skoro neurvale zmocní, přechází na filmovém plátně v lyrický obraz. Detail dívčího ňadra se „prolne v poupě lilie, to pak v několika vteřinách dozraje, a – rozevírajíc své okvětní listy a přitom rudě krvácejíc – rozkvete v nádherný, celou plochu plátna pokrývající liliový květ."[31]

Burian se tedy nesoustředil jen na převedení děje do jevištní řeči. Současně hojně pracoval se samostatnými motivy, které mu umožňovaly převrátit „objektivní" líčení děje v subjektivní. Jelikož pro diváka tyto samostatné motivy představovaly obrazy jakoby samostatné a vyvázané z děje, spojoval je s autorem.[32]

---

[30] Například pro Procitnutí jara si nechal od Halase napsat Baladu o bezhlavé královně, která se stala jakýmsi rámcem celého děje. Dále se v textu objevila citace z dobové učebnice přírodopisu o rozmnožování rostlin nebo citace zákonu o potratech. Do Evžena Oněgina Burian vložil další Puškinovy básně a citace z Dickensových a Byronových románů. V Utrpení mladého Werthera se objevily kromě dalších Goethových básnických textů také úryvky z Fausta, dobové překlady Homéra a citace Schubertových písní. (Viz Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 212)

[31] Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 237.

[32] Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004, s. 213.

Nedá se ovšem říci, že by autorskému subjektu sloužily k vyjádření pouze samostatně stojící metafory a komentáře. V Burianových vrcholných inscenacích (např. Evžena Oněgina a Utrpení mladého Werthera) zastupovaly autorský subjekt postavy, které Burian obsadil do role „prostředníka" mezi zobrazovanou skutečností a divákem (např. v Evženovi Oněginovi tuto úlohu zastávaly v klíčových scénách postavy, pro které tyto scény znamenaly důležité okamžiky – soubojovou scénu divák vnímal skrze postavu Lenského, seznámení Oněgina s Taťánou skrze postavu Taťány, podstatné lyrické pasáže samozřejmě skrze postavu Oněgina). Tato záměna „vypravěčů" umožňovala Burianovi uvádět na scénu obrazy a metafory, které představovaly vnitřní stavy postav, osvětlovaly jejich skryté motivace, umožňovaly autorovi představit postavy v celé jejich složitosti a rozporuplnosti.

Tato metoda měla rovněž oporu v originálních předlohách. Jan Grossman si povšiml, že Burianův výběr dramat a literárních děl nebyl náhodný a že Burian tíhnul k dílům vysoce emotivním s vyhraněnými postavami, které zobrazované události velmi intenzivně prožívají a většinou se ve svých prožitcích dostávají do rozporu se společností a jejími zaběhanými pravidly. „Hrdinou bývá vystupňovaně individualizovaná postava, která především – a hlavně citově – tíhne k plnému sebeuskutečnění, k životní celistvosti. Mezi Wertherem, Taťánou, Mořicem, Vendlou a některými figurami Mileny Novákové[33] je zřetelné pouto: všechny postavy se dostávají svými vnitřními dimensemi do rozporů s uspořádanou společností; a vzniklé srážky stále znovu a znovu rozněcují jejich city, obrazivost, paměť a vzpomínkové pozadí; postavy mají denní i noční sny, utíkají se do halucinace a budují si neobyčejně složitý život, často na pomezí reality a zdání."[34]

Tento bohatý a komplikovaný vnitřní život hlavních hrdinů vybízel Buriana k hledání způsobů, jak jej představit divákům, a zároveň mu nabízel možnost uplatnit určitý komentář zobrazovaného příběhu. Projekce a všechny její kombinace s jevištní akcí se ukázaly být nanejvýše vhodným prostředkem k vyjádření snů, vizí a tužeb hrdinů. Díky stejným prostředkům však Burian mohl jednání postav nebo jejich prostředí rovněž kritizovat. Takto obžalovával společnost z předsudků, které hlavní hrdiny omezovaly. Přestože se tedy jednalo o díla, ve kterých Burian pracoval především s náladou a lyrickými metaforami, nepostrádaly jeho inscenace kritický společenský osten.

[33] Odkaz na inscenaci Muži nemilují andělů, která vznikla na základě povídkové knížky Mileny Novákové.
[34] Grossman, Jan: 25 let světelného divadla, knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 324.

Z výše napsaného je zřejmé, že všechny Burianovy umělecké záměry (uplatnění různých typů projekce, idea „syntetického" a zároveň poetického divadla, subjektivovaná díla, kde Burian uplatňuje v různých podobách nějaký „noetický subjekt") nasměrovaly Buriana k originálním dramatizacím klasických literárních děl, ale zároveň znamenaly významné zásahy do samotných dramatických předloh. Na úpravách Burian pracoval již s konkrétní představou scénického ztvárnění, proto každá jeho adaptace či dramatizace mají charakter scénáře, režijní knihy, v níž se text stává pouze jednou z rovin složitějšího tvaru, ve kterém se o zobrazení celku dělí další vyjadřovací prostředky. Významy původního textu byly rozděleny mezi hereckou akci předepsanou dialogy, hudbu, zvuk a filmové obrazy. Zároveň byly k původnímu dílu přidány další významy. Na základě původních předloh vytvořil Burian nová autorská díla.

S velkou mírou zjednodušení můžeme říci, že jednání herců na scéně nejčastěji představovalo vnější skutečnost, tedy zobrazovalo děj tak, jak by se jevil ostatním spoluaktérům a nezúčastněním pozorovatelům. Naopak film, hudba a reprodukovaný zvuk ve většině případů tlumočily pocity a myšlenky postav, nebo autorský komentář. Proti tomu ovšem existují příklady, které toto jednoduché pravidlo narušují, kdy se film podílí na představení dramatických scén a naopak akce herců zobrazuje vnitřní prožitky postav atd. Vyjadřovací složky nemají jednoznačně určenou funkci, ta se proměňuje s každou jednotlivou scénou.

5. Radokova cesta k Laterně magice

Alfréd Radok promýšlel zapojení filmové projekce do divadelní inscenace již v začátcích své tvorby, zřejmě také silně ovlivněn E. F. Burinanem. Filmové dotáčky použil ve svých prvních profesionálních inscenacích v Městském divadle v Plzni (Šrámek: Ostrov veliké lásky – 1942, Gerhart Hauptmann: Před západem slunce – 1943). Tehdy zřejmě zacházel s filmovými prostředky jako s dekorací, která pomáhala umocnit atmosféru jevištního díla. Pokusy dále rozvíjel v činohře Divadla 5. května. Filmovou projekci použil v inscenaci svého vlastního dramatického textu Vesnice žen (Malá scéna Divadla 5. května, 1945). Bohužel nedostatek materiálů neumožňuje učinit si bližší představu o tom, jak filmová projekce v této inscenaci fungovala. V autorské úpravě operety Veselá vdova (Divadlo 5. května, 1945) na plátno promítal originální režijní a scénické poznámky, čímž dociloval většího komického efektu.

Vedle filmové projekce experimentoval také s vytvářením a kombinováním různých scénických prostorů, což má pro pozdější zacházení s filmem na jevišti velký význam. Neopominutelným pomocníkem se mu v této oblasti stal architekt Josef Svoboda. Poprvé spolupracovali na inscenaci Offenbachovy opery Hoffmanovy povídky (Velká opera 5. května, 1946). Radok přesunul děj opery z Lutherova sklípku do prostředí divadla, čímž zdůraznil fantasknost příběhu a vytvořil prostředí plné fantazie, kde se hlavní postava mohla plně ponořit do svých vizí a představ. Josef Svoboda vytvořil pro tuto inscenaci scénu, která byla rozdělena na dvě části, představující dva odlišné světy. Toto rozdělení dodržovali podle Hedbávného popisu také herci: „Scéna k Hoffmanovým povídkám /.../ byla rozdělena na dvě části. Blíže k divákovi byl surrealistický interiér Hoffmanových snů, vzadu fosforeskoval svět techniky budoucnosti. /.../ Josef Svoboda postavil na scénu veliký průhledný tubus, v němž se křižovaly blesky a jenž tvořil vertikální dominantu. Byl rovněž jakýmsi hraničním kamenem mezi dvěma světy Hoffmanovy fantazie. /.../Hranice mezi oběma světy byla herci přísně respektována. Pokud odešli z přední části scény do světa techniky, stávaly se z nich mechanické loutky, jejichž pohyby odpovídaly prostředí, v němž hrály.“[35]

[35] Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 129.

Podobnou hru s prostorem si oba tvůrci zopakovali při inscenování Verdiho opery Rigoletto (Velká opera 5. května, 1947). Začátek inscenace se odehrával jako připomínka slavné premiéry tohoto operního díla – před portálem seděli diváci v dobových kostýmech, publikum se ocitlo před kopií Teatro La Fenice, kde se premiéra uskutečnila atd. Po určité době se ale scéna pootočila a divák najednou hleděl do zákulisí, kde kulisáci připravovali proměnu další scény, pěvec koketoval s baletkami atd. Tyto dva prostory pak doplňoval ještě jakýsi třetí časoprostor, který vytvářela reprodukovaná citace z Verdiho dopisů, které skladatel psal v době premiéry.

Technika montáže, díky níž mohl Radok kombinovat a konfrontovat odlišné skutečnosti, se stala rovněž základem Radokova filmového debutu Daleká cesta (premiéra 1949). Film zobrazuje osud jednoho smíšeného manželství za 2. světové války, přičemž tento příběh je kombinován se záběry z dobových německých dokumentů a propagandistických filmů. Jedna rovina střídavě ustupuje druhé, po určitou dobu se však navzájem prolínají. Například německý dokument postupně ustupuje hranému pásmu, zmenšuje se do malého políčka a odhaluje již hraný záběr, po nějakou dobu se oba záběry promítají současně. Dokument tak nepřímo komentuje osud hlavních postav a odhaluje širší souvislosti osobní tragédie hrdinů.

Ve všech zmíněných dílech najdeme zárodky toho, co Radok později naplno rozvine v Laterně magice. Odborná literatura většinou považuje za první přímou předchůdkyni Laterny magiky inscenaci Šamberkovy hry Jedenácté přikázání (Divadlo státního filmu, 1950). A to především proto, že se v této inscenaci Radokovi poprvé podařilo pomocí herecké akce propojit oba prostory fiktivního světa, z nichž jeden vytvářela filmová projekce. Oba prostory se tak stávají prostupnými, děj přechází z jednoho do druhého nebo se dokonce odehrává v obou prostorech souběžně, přičemž teprve kombinace obou rovin vytváří celek.

Nicméně Radok na toto přímé propojení pomýšlel již mnohem dříve - při tvorbě scénáře podle Mahenovy hry Mezi dvěma bouřkami.

6. Mezi dvěma bouřkami

Scénář podle původní Mahelovy hry vznikl za války a Radok ho měl realizovat v roce 1941 v Městském divadle Na Poříčí. Je však možné, že scénář vznikl o něco dříve. Podle vzpomínek Václava Kašlíka měl totiž tento scénář vzniknout ještě za Radokovy působnosti v divadle D a měl být podnětem k Burianově nelibosti a důvodem k následné Radokově výpovědi, protože Burian považoval tento scénář za vykrádání theatregraphu.[36] Podstatnější je však fakt, že Radok tento scénář nikdy plně nerealizoval. V Městském divadle Na Poříčí sice inscenaci připravoval a dokonce vytvořil filmové dotáčky, k premiéře však nedošlo. V září 1941 byla všechna česká divadla zavřena a po zrušení tohoto zákazu se již Radok jako režisér s židovským původem do divadla vrátit nemohl.

Scénář je zajímavý především tím, že se v tomto případě jedná zřejmě o první Radokův plán použít na divadle filmovou projekci ve větší míře. Bohužel se nedochoval v úplnosti. K dispozici máme jen část „literární", která obsahuje kompletní text, základní popis scény a několik poznámek týkajících se filmové projekce, hlavně názvy jednotlivých filmových sekvencí a jejich umístění v ději. Filmový scénář, o kterém se Radok v onom „literárním" zmiňuje, či samotné filmové dotáčky, ze kterých bychom se dověděli, co konkrétně se mělo na filmovém plátně odehrávat, se nezachovaly. Dochované fotografie z natáčení filmových sekvencí jsou materiálem nedostačujícím, umožňují jen velmi nejasnou představu. Většinou není možné zjistit, co přesně se mělo odehrávat na plátně a v jakém vztahu měl být filmový obraz k herecké akci.

Určité informace lze načerpat z Hedbávného monografie, nedají se však nijak ověřit. Hedbávný odkazuje na fotografie z filmování a svitky negativů, které se ale v Radokově pozůstalosti nepodařilo najít. Je dost pravděpodobné, že Hedbávný také čerpal z osobních rozhovorů s Radokem.

[36] Kašlík, Václav: Jak jsem dělal operu, Praha 1987, s. 13.

6.1. Mahenova hra Mezi dvěma bouřkami

Jiří Mahen se ve své společensko-kritické hře věnoval aférám společenské smetánky, inspiraci pro pozadí hry prý čerpal ze článků v soudobém denním tisku. Hra Mezi dvěma bouřkami představuje velmi jednoduchou, až černobílou kritiku zaměřenou na praktiky bohaté společnosti.

Postavy jsou rozdělené do dvou od sebe jasně oddělených a neprostupných táborů – na jedné straně stojí ti dobří, kladní a čestní; jejich protivníci představují naprosté opaky, postavy veskrze negativní, zkažené a cynické. Mahen se v této hře neubránil vyhrocenému moralistnímu tónu a vytvořil postavy příliš jednostranné a schématické, aby čtenáře (diváka) dokázal zaujmout po celá tři dějství. Hra je na své velmi jednoduché téma dosti dlouhá, autor v průběhu hry nepřináší žádný zajímavější pohled, což pro čtenáře v podstatě znamená nekonečné vršení toho, co už bylo řečeno. Navíc drama nemá příliš promyšlenou strukturu. Objevují se v ní epizodní postavy, které mají jen minimální vztah k ději a jejichž zapojení do zápletky není úplně jasné, pro čtenáře se proto stávají nesrozumitelné (např. Hildina sestra Růžena nebo učitelka).

Hra má dvě roviny – kriminální a rodinnou, přičemž kriminální má dvě podoby, které se postupně odhalují. Bohužel obě zápletky se protínají jen málo a okrajově, čtenář může mít chvílemi pocit, že se jedná o dvě menší hry spojené do jedné.

Hlavní zápletku představuje falešné obvinění z krádeže: Láďa, syn bohatého podnikatele Štěrby, obviní Honzu, hotelového pikolíka, z drobné krádeže a nastraží důkazy tak, aby byl Honza skutečně potrestán. Láďovo počínání má ale dva svědky (Jindru, další zaměstnanec hotelu, a jednoho letního hosta). Ti se naopak dožadují pro Honzu spravedlnosti. Jejich svědectví rozehraje hru, ve které Láďa zapírá a dovolává se ochrany svých bohatých rodičů, Láďova matka Hilda nechce jakékoliv pochybení svého syna přiznat a naopak se snaží zdiskreditovat pověst svědků, ostatní movití hosté nechtějí dopustit, aby někdo z nich byl nějak popotahován.

Jedná se v podstatě o malicherný spor, u něhož chtěl autor zřejmě zdůraznit vážné následky. Láďa i Honza jsou dva stejně staří chlapci, z nichž ale každého bere společnost jinak a jimž se dostává odlišného zacházení – pro Honzu stačí jen nařčení, aby byl veřejně potrestán a ponížen, naopak skutečný viník Láďa je v ochraně bohaté společnosti.

Na Láďovi pak má být ilustrováno, že toto zacházení vede u „zlaté mládeže" jen k cynismu a sobeckému chování. Důsledky Mahen zobrazuje v rovině kriminální zápletky, která tuto hlavní zápletku doprovází a rozvíjí. V hotelu se skrývá postava pojmenovaná „Individuum", která špicluje hosty a kterou si Hilda najímá, aby zdiskreditovala svědky. V závěru hry se ukazuje, že tato postava je hledaný kriminálník, který za úplatu poskytuje „zlaté mládeži" falešné alibi.

Druhá zápletka je rodinného charakteru, v jejím centru stojí vztahy mezi doktorem Štěrbou, Fialovými (snad manželé, možná sourozenci, z textu není úplně jasné) a Jindrou. Štěrba byl v mládí milencem Fialové a Jindra je nemanželský syn. Doposud se však k Jindrovi neznal. Z textu vyplývá, že o synovi věděl, ale kvůli výnosné kariéře a bohatému sňatku s Hildou se s Fialovou přestal stýkat. Ve hře prodělává osobní krizi – v obchodech se mu nedaří a hrozí mu bankrot, v manželství s povrchní a zhýralou Hildou není šťastný, stejně nesnáší i svého syna Láďu. V hotelu se zcela nečekaně setkává s Fialovou a se svým druhým synem Jindrou, setkání v něm probouzí výčitky svědomí.

V tomto ohledu se Štěrba jeví jako člověk, který je sice slabý, ale ještě není zkažený a uvědomuje si, mezi jakými lidmi se pohybuje. Hra ho zobrazuje ve chvíli, kdy se snaží něco udělat se svým životem. Postupně se ukazuje, že toho není schopen. V patetickém vystoupení v druhém dějství se distancuje od své rodiny a společnosti, ve které žije, a přihlásí se ke svému nemanželskému, nic netušícímu synovi Jindrovi, se kterým chce začít nový život. Dostává se mu však pochopitelného odmítnutí. Jindra odmítá být náplastí na Štěrbův zpackaný život, který Štěrba neumí vyřešit jinak než útěkem, přitom si sobecky osobuje právo na náhradního syna, který se mu v dané chvíli zamlouvá více.

Hra je rozdělena na tři dějství: v prvním se osvětlí vztah doktora Štěrby k rodině Fialových, Honze je nařčen z krádeže, ale Štěrba se ho zastane; v druhém dějství je odhalena Láďova intrika, především se však dějství soustředí na soukromou krizi doktora Štěrby a uzavírá se další vypjatou scénou, ve které se Štěrba přizná ke svému nemanželskému synovi; třetí dějství pak obě zápletky uzavírá – je odhalen a zatčen zločinec, Jindra odhaluje ve Štěrbovi stejného pokrytce, jako jsou ostatní.

Jedná se o hru s komornějším počtem postav, soustředěnou do krátkého časového úseku. Vše podstatné se odehraje ve dvou dnech, autor potřebuje jen kratičkou odbočku

do minulosti, aby vysvětlil rodinné vazby mezi Jindrou a Štěrbou. Tato prehistorie je zobrazována nepřímo a divák/čtenář ji odvodí z několika náznaků. Děj je koncentrován na jedno místo - do místnosti v provozních prostorách hotelu. Dění mimo toto vymezené místo je divákovi zprostředkováno vyprávěním. Zvolený prostoru odráží nepříliš šťastné oddělení dvou hlavní táborů, hra vlastně zobrazuje invazi bohaté společnosti do světa těch druhých, na což se několikrát výslovně odkazuje. Štěrba pak představuje postavu zdánlivě na pomezí těchto dvou světů.

6.2. Radokova adaptace hry Mezi dvěma bouřkami

Přestože většina textu Radokova scénáře (odhadem asi dvě třetiny) jsou dialogy převzaté z původní Mahenovy hry, nechal se Radok Mahenem jen inspirovat. Nejvíce čerpal z prvního dějství, z dalších dvou převzal jen některé repliky. Celý text zkrátil do podoby aktovky a výrazně zredukoval počet postav. Především sloučil postavu Honzy a Jindry. Do centra hry se dostala zinscenované obvinění, životní krizi doktora Štěrby Radok pouze naznačil. Dále Radok zachoval postavy sourozenců Fialových, Štěrbovu manželku Hildu se synem Láďou, pana vrchního, paní správcovou a ostatní pikolíky. Bohaté letní hosty nahradila skupinka anonymních dam a pánů, jimž není věnována větší pozornost, neboť jsou pouze součástí pozadí.

Přestože v určitém směru ponechal Radok všem hlavním postavám jejich původní, jednoduchou charakteristiku, v rozsahu aktovky nepůsobí tato jednoduchost tolik schématicky. Navíc se Radokovi podařilo drobnými úpravami lépe vystavět a motivovat zápletku, která se stává věrohodnější. Opustil přepjaté scény a vyhrocený konflikt mezi dvěma společenskými vrstvami, zápletku posunul do roviny každodenního života, do podoby drobných situací, kterých se odehrávají desítky.

V Mahenově hře Láďa ubližuje Honzovi jen tak pro zábavu, což působí přemrštěně. Naopak Radok potřebuje Láďův čin nějak motivovat, a proto do adaptace dopisuje scénu, kdy Honza nevydrží Láďovo sekýrování při obsluze a Láďu zesměšní. Láďa se mu pak chce pomstít. Radok se vyhýbá moralistnímu tónu a soustředí se na něco jiného. Společnost hostí odmítá přijmout obvinění, že Láďa krádež nastražil. Stejně jedná i jeho otec, dokonce se snaží podplatit číšníky, aby potvrdili, že Láďa se ničeho

takového nedopustil. Když se ale doví, že obviněným je jeho nevlastní syn Honza, donutí Láďu k přiznání a Honzovi se dostává satisfakce. Hra se uzavírá otázkou, zda by Štěrba jednal stejně, kdyby se to netýkalo jeho syna.

Nejvýraznější změny se dočkala postava Individua. V Mahenově původní verzi to byla postava negativní, pro ostatní neznámá a podezřelá, v hotelu se ve skutečnosti skrývala před policií. V Radokově adaptaci se ale stává postavou pozitivní, u níž Radok zachovává z původního charakteru pouze její tajemnost. V rámci hry se pohybuje téměř nereflektována jako nezávislý pozorovatel a komentátor. Přesto je ale pro zápletku velmi podstatná, protože právě jejím přičiněním se na světlo dostává pravda. Nahrazuje tedy postavu hosta-novináře, který odhalí pozadí a tím uvede dění do pohybu.

Navíc Individuum vytváří rámec celého příběhu – vystupuje v předscéně a oslovuje publikum, stejným způsobem hru uzavírá. Pohybuje se na rozhraní. Patří a nepatří mezi hrdiny hry: sice v příběhu vystupuje a zasahuje do něj, ale ostatní postavy ho vnímají jako někoho neznámého a podivného, kdo nepatří ani do jednoho tábora; zároveň komunikuje přímo s publikem, což ostatní postavy nedělají, naopak zůstávají v rámci fiktivního světa hry. Ironický pohled a komentáře této postavy jsou pro čtenáře/diváka určující.

Protože Radok zkrátil původní hru do formy aktovky, přirozeně děj více koncentroval. Na rozdíl od předlohy však svobodněji zachází s prostorem a časem. Vlastní děj sice zachycuje události několika málo hodin, Radok jej však zajímavým způsobem doplňuje o několik průhledů do minulosti. Retrospektivní náznaky Mahenovy předlohy nahrazuje zvukovým záznamem dialogů, které se kdysi odehrály mezi Fialovou a Štěrbou a později mezi Fialovou a jejím bratrem. Nahrávka je doprovázena přímou hereckou akcí na jevišti, a to současných aktérů. Přítomnost se tak dělí do dvou paralelně působících rovin: audiozáznamu odkazujícího na minulost a herecké akce, které dává záznamu statut nevyřčené vzpomínky.

Čas syžetu je stejně jako u Mahena vymezován obdobím mezi dvěma bouřkami. Radok ale motivu bouřky dodává symboličtější a dramatičtější význam, který rozvíjí především pomocí filmové projekce a zvukových efektů.

Volněji zachází také s dějištěm. Neomezuje se pouze na jedno jediné místo, naopak ve scénáři popisuje jevištní prostor, který se různě mění. Scénu rozděluje na dva

hrací plány, děj přechází z jednoho do druhého nebo jsou využívány obě části současně. Přesná lokalizace není důležitá, změny místa stačí jen naznačit zvukem, světlem nebo filmem.

Variabilní scéna rovněž odpovídá stavbě celé aktovky. Jednotlivé výstupy do sebe plynule, jakoby filmovým střihem přecházejí, případně se rozvíjejí paralelně vedle sebe. K oddělení výstupů Radok používá světlo nebo prostý odchod postav, zatímco se začíná rozvíjet děj v jiném plánu scény. Současně se odehrávají situace, které Mahen v originále musel představit postupně.

V řazení scén je skryta určitá konfrontace dvou světů, dvou skupin lidí. Na plátně je například promítán obraz noblesní společnosti při hostině, souběžně s tím si číšníci přehrávají, co při obsluze této společnosti zažívají. Obraz na plátně se tak dostává do nového kontextu a získává pro diváka nový význam. Po vypjatém výstupu, kdy je Honza obviněn a před všemi zpohlavkován, se na scénu vrací jednotliví hosté opět v nezávazném rozhovoru, ze kterého byli trapnou záležitostí na chvíli vytrženi. Jejich lhostejnost je konfrontována s Honzovým pláčem a křikem, že nic podobného neudělal. Hosté jsou jeho reakcí překvapeni, nic nechápou, před jeho pláčem utíkají.

Protože se nedochoval filmový scénář, ani samotné filmové dotáčky, je velmi komplikované vyjadřovat se k filmové složce plánované inscenace. Z „literárního" scénáře získáme jen kusé informace. Radok plánoval zřejmě dvě projekční plochy – jednou z nich měla být šikma v přední části jeviště, jakýsi stůl, na nějž se měl promítat film „Letní společnost". Tomu odpovídají dochované fotografie z natáčení, snímky zachycují elegantní společnost na hostině. Další projekční plochou měl být organtýnový závěs před černým horizontem, na němž se měly zřejmě promítat obrazy bouřky (mraky, stromy ve větru atd.).

Dle literárního scénáře to vypadá, že v této inscenaci ještě neměla filmová projekce zastávat tak významnou roli jako v pozdějších dílech. Přesto již v tomto scénáři zapojuje Radok film do celku způsobem, který se později stane základem principu laterny magiky. Již v tomto scénáři se Radok snažil o to, aby se film podílel na vyjádření motivů díla, aby akce na jevišti vstupovala s filmem do určitých vztahů, které budou zobrazovanou skutečnost doplňovat. Ukazuje se, že již tehdy promýšlel přímý kontakt herců s projekcí.

Do přímého kontaktu s filmovým obrazem vstupuje Individuum. Tato postava otevírá hru výstupem, ve kterém promlouvá k filmovému obrazu hodující skupinky lidí. Tímto způsobem vlastně oslovuje diváky. Sama se pozastavuje nad tím, že od společnosti nedostává odpověď. Teprve ve chvíli, kdy její repliky nabývají výsměšného a ironického tónu, tato společnost zareaguje, a to nelibě – obraz se zastaví, společnost přestane hodovat. Individuum se omlouvá, že si dovolil vyrušit, a dokončuje svůj ironický komentář. Hned v úvodu se tedy určí vztah k předváděné skupince lidí a tematizuje se jejich lhostejnost k ostatním, jež je důležitá pro zápletku hry. Stejným motivem je hra také ukončena.

Žádný jiný přímý kontakt, situaci, kdy by postavy měly reflektovat obraz na plátně a reagovat na něj, scénář nezachycuje. Filmová projekce se dále objevuje v již popsané scéně, kdy si číšníci ulevují tím, že si hosty přehrávají a zesměšňují je. V závěru se pak objeví na plátně obraz bouře, který předznamenává příchod skutečné bouře a zároveň koresponduje s vypjatými emocemi některých postav – Fialové, která má strach o syna; Honzy, který prožívá své ponížení. Dotáčka se rozjíždí postupně, stejně jako vzrůstá napětí mezi postavami. Naplno, včetně zvukového doprovodu, se rozběhne až, když se Štěrba doví, že obviněným je jeho nevlastní syn a zastane se ho. Filmová dotáčka se tedy podílí na vystupňování dramatičnosti do závěrečného momentu, ve kterém se má příběh Honzy rozhodnout.

Dle Hedbávného měl scénář obsahovat ještě jiné scény, ve kterých měl film dostat roli hlavního vyjadřovacího prostředku. Zmiňuje výstup Hildy a Hosta, při jejichž společenské konverzaci měl Radok použít filmového obrazu, aby vyjádřil jejich skrývaný poměr.[37] Ve scénáři samotném se ale o filmu v tomto výstupu nemluví. Scénická poznámka zní: „Scéna se setmí, jen záběr světla ukazuje pohoupávající se nohu Hildy, která jest obnažena nad koleno. Po určité chvíli se k této noze přibližuje velká mužská ruka pana Hosta, která nohu hladí.“[38] Přestože se o filmové projekci na tomto místě vůbec nehovoří, je docela možné, že Radok zrovna v tomto výstupu filmový obraz plánoval. Podoba výstupu by tomuto záměru odpovídala – velký detail, který by byl na projekčním

[37] Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 80.
[38] Mahen, Jiří: Mezi dvěma bouřkami, úprava dramatického libreta A. Radok, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v NMd, dosud nezpracováno.

plátně výmluvnější; napětí mezi filmovým obrazem a hereckou akcí na jevišti, kdy filmový obraz jako by pronikal pod povrch a ukazoval skryté pozadí jednání postav.

Hedbávný dále odkazuje na obraz „/vášnivého tanga/, které s pánem v černých brýlích tančila mladá žena v průhledné sukni". Bohužel ani tuto poznámku nelze potvrdit nebo vyvrátit. V literárním scénáři sice existují odkazy na sentimentální tango, které přednáší místní barový zpěvák, avšak poznámka uvádějící tento hudební doprovod do souvislosti s filmovým obrazem chybí. Ani mezi dochovanými fotografiemi není žádný snímek, který by natáčení takového záběru dokumentoval.

Stejné vakuum nastává kolem dalšího Hedbávného odkazu na figuríny v nadživotní velikosti. Radok je prý měl při natáčení používat a herci je měli nosit na dlouhých tyčích. Tato informace bohužel nemá oporu ani v textu, ani ve fotografiích z natáčení. Zarážející je ovšem jasná představa, se kterou Hedbávný tento obraz popisuje.[39]Je možné, že tento popis získal od Radoka, který později dále rozvíjel svoje původní nápady. Je také možné, že popis vznikl na základě fotografií, které v Radokově pozůstalosti v dNM uloženy nejsou.

Pro jednotlivé filmové obrazy Radok plánoval také zvukový doprovod – obraz hodující společnosti doprovázelo již zmíněné sentimentální tango; obraz bouře samozřejmě zvuky větru, bouře, hromu atd. Úlohu zvuku a hudby ještě nebyla složitá, ale již zde Radok s touto složkou pracoval jako s velmi významnou stránkou plánované inscenace. Stejně jako film i zvuk navozoval určitou atmosféru, podílel se na stupňování dramatičnosti.

Nejzajímavější je však případ, ve kterém Radok se zvukem zacházel stejně jako s filmem. V okamžiku, kdy Radok potřeboval náhlednout do vzpomínek Fialové a Štěrby, zvuk fungoval jako filmový obraz.

Radokova adaptace je zajímavá nejen užitím výše popsaných prostředků, ale hlavně jakýmsi filmovým charakterem. I ve výstupech, které počítají pouze z běžnými jevištními prostředky, používá Radok hojně postupy, které připomínají metody filmové – důraz na detail; krátké sekvence, které na sebe svižně navazují nebo se prolínají,

[39] „Při natáčení používal Alfréd Radok také figuríny v nadživotní velikosti. Připomínaly polní strašáky nebo snad vagabundy, herci je nosili na dlouhých tyčích. Měly zřejmě tvořit kontrast bezstarostné společnosti." (Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 80.)

připomínají filmovou montáž jednotlivých záběrů; volné příchody a odchody postav, stejně neomezovaná proměna dějiště připomínají filmový střih.

Již v tomto scénáři lze vysledovat postupy, které se později stanou typickými pro Radokovu tvorbu. Zároveň je tato adaptace silně ovlivněna osobností E. F. Buriana. Je patrná silná tendence k autorskému zpracování tématu – Radok měl být zároveň autorem úpravy, režisérem inscenace i tvůrcem scénografické koncepce, kterou ve scénáři dosti přesně předepisuje. Patrné je také směřování k otevřenému dramatickému tvaru.

Mahen napsal kritickou hru, ale jeho osobní názor je divákovi zřejmý vlastně omylem. Z jednostranné charakterizace postav a jednoznačného dělení na ty dobré a ty zkažené je jasné, na čí stranu se autor staví. Zároveň se však autor snaží svoje soudy zobecňovat, což je hlavní úskalí hry, které ji odsoudilo k zapomnění. Jiřímu Mahenovi se nepodařilo jednotlivé tábory více vyvážit, a proto hra odpuzuje nesnesitelným moralizováním.

Radok postavám jejich vyhraněnost ponechal, ale moralistnímu tónu se vyhnul výrazným zkrácením a současně otevřeným přiznáním, že vše, co divák sleduje, je autorův pohled na věc. Stopy E. F. Buriana je možné hledat také v práci se světlem, s filmovou projekcí a hudební složkou, všechny jsou v tomto tvaru určeny k vyjadřování vnitřního, skrytého světa postav.

7. Jedenácté přikázání aneb Velectěný pane Urban

Veselohru Jedenácté přikázání napsal Ferdinand František Šamberk v roce 1881. Alfréd Radok se tento text rozhodl inscenovat v Divadle státního filmu. Premiéra připadla na 17. října roku 1950. Na adaptaci s ním spolupracoval Mojmír Drvota a Jiří Sternwald, který napsal texty písní.

V Radokově pozůstalosti v dNM jsou uloženy tři verze scénáře. V prvním případě to je text Šamberkovy hry vydaný Československým divadelním a literární jednatelstvím, ve kterém jsou zaznamenány škrty a poznámky. Jedná se zřejmě o záznam prvních nápadů, na kterých Radok spolupracoval s Mojmírem Drvotou (na obálce je ručně dopsáno „úprava A. Radok – M. Drvota"). Druhá verze je nadepsána: „F. F. Šamberk: Jedenácté přikázání aneb Velectěný pane Urban, jako zpěvohru upravil A. Radok, texty písní: Jiří Sternwald, 1950" a podle všeho se jedná o první verzi scénáře, který se stal podkladem inscenace. Obsahuje kompletní dialogy a texty písní. Jsou v ní rovněž naznačené škrty. Třetí verze není pro změnu signována vůbec, ale s velkou pravděpodobností se jedná o Radokovu režijní knihu. Obsahuje mnohem více rukopisných poznámek, nákresy aranžmá a v závěru jsou vlepeny popisky filmových dotáček. Druhá a třetí verze jsou v textové složce téměř totožné, výjimkou jsou náznaky některých škrtů, které se v jednotlivých variantách neshodují. Nicméně rozdíly nejsou zásadní natolik, aby znemožňovaly interpretaci. Navíc se dochovalo několik fotografií, ze kterých lze vyčíst, že některé scény nakonec inscenovány byly, přestože v druhé verzi jsou škrtnuty.

V režijní knize jsou dále zaznamenány změny v podobě samostatných listů, které jsou do knihy volně vloženy. V tomto případě ale není možné rozhodnout, zda byly pro inscenaci skutečně závazné. Tímto způsobem jsou do režijní knihy například vloženy poznámky popisující vedlejší zápletku s Eližbětou Vaňousovou a Luciánem Cibulkou, který Vaňousovou pronásleduje. Přestože režijní kniha obsahuje několik úprav, ze kterých je patrné, že se Radok tuto zápletku snažil zapojit do celé hry, zápletka není ukončena. Nikde se neobjeví její rozuzlení, ke konci se na ni ve scénáři přestane odkazovat. Je tedy možné, že Alfréd Radok tuto epizodu nakonec opustil a nedopracoval ji. Tomu by také

odpovídalo, že se o této vedlejší zápletce nezmiňuje ani Hedbávný ve své monografii. S určitostí ale tuto domněnku nelze potvrdit.

Určité problémy nastávají také v případě filmu. V doplněných strojopisných popiskách chybí informace, které by filmové obrazy synchronizovaly s dialogy a děním na jevišti. Výjimku představuje pouze scénář ke dvěma výstupům – v prvním Voborský vysvětluje Emmě, proč se ke sňatku s ní před přáteli nemůže přiznat; v druhém profesor Beránek vzpomíná na první setkání s Julií. Zdeněk Hedbávný se u scény „Voborský" zřejmě mylně domníval, že filmová projekce nahradila původní repliky.[40] Jeho tvrzení vyvrací podrobný rozpis, který určuje spojení replik a filmových obrazů. Bohužel k dalším filmovým dotáčkám takovéto rozpisy neexistují, proto nejsou zcela zřejmé vztahy a vazby, kterých projekce a akce na jevišti mohly nabývat[41]. Například u příjezdu majora Jičínského nebo detektiva Střely není v režijní knize zaznamenáno, kdy se dotáčky začaly promítat a jak byly kombinovány s probíhajícím dialogem na jevišti. U projekce „hasičské" naopak není vůbec jasné, co se během promítání na jevišti dělo, jestli postavy nějak reagovaly na promítaný obraz, či nikoli.

7.1. Šamberkova hra Jedenácté přikázání

Jedenácté přikázání je banální veselohra, postavená na populárních výstupech se záměnami postav a různými nedorozuměními. Jiří Voborský očekává návštěvu přátel ze studií, s nimiž si před lety přísahal, že se nikdy neožení. Slib ale nedodržel a teď se snaží svou manželku Emmu před přáteli utajit. Nejprve se ji chce uklidit k jejím rodičům, ti ale přijíždějí k Voborským na návštěvu. Voborský se tedy ocitá ve svém domě společně s rodinou jeho manželky i se svými třemi přáteli (úředníkem Emanuelem Střelou, majorem Jičínským a profesorem Beránkem). Aby se neprozradil vydává Emmu za svojí dceru a její rodiče (statkáře Floriána Králíčka a jeho ženu Veroniku) za své

[40] Viz „Filmová dotáčka tedy nahradila dlouhé, sentimentální líčení Voborského, které by herec musel vnějškově parodovat." (In: Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 175.)

[41] Opis scénáře filmových dotáček z Radokovy režijní knihy je součástí přílohy této diplomové práce. Přílohy obsahují i poznámky k problému spojení filmu a jevištní akce. Pro větší přehlednost a srozumitelnost je číslování scén převzato ze Šamberkova originálního textu. Číslování v Radokově režijní knize je v některých momentech zmatené, jelikož se dosti často vyškrtnutí celého výstupu neodrazí na dalším číslování.

prarodiče. Samozřejmě se do své lži stále více zamotává. Emmě musí vymyslet novou matku, Eližbětu Vaňousovou, u které s kamarády bydlel na studiích. Emanuel Střela žije v domnění, že má s touto dámou nemanželské dítě, proto Emmu považuje za svoji dceru a chce se jí ujmout. Voborský samozřejmě odmítá. Do celé záležitosti se vkládá major Jičínský, který chce Střelovi pomoci a probrat vše s „dědečkem" (Emminým otcem). Zápletka tím dospěje ke komickému vrcholu - Jičínský si s panem Floriánem přirozeně nerozumí, neboť jeden druhého považují za někoho jiného; prozrazení je téměř nevyhnutelné, ale Voborského v poslední chvíli zachrání soused Pecka, který strhne pozornost na sebe. Všechno nakonec uzavře Julie (Emmina sestra), která přiměje profesora Beránka, aby se vyznal z lásky k ní, všechno přátelům prozradil, a vymohl tak zrušení přísahy, aby se sám mohl oženit. Jičínský je historkou pobaven a přísahu zruší. Současně je urovnán i spor se Střelou, který zjistí, že ho Eližběta Vaňousová podvedla. Ve skutečnosti se provdala za Pecku a žádné nemanželské dítě se Střelou nemá.

Veselohra je dělena na tři jednání, děj je soustředěn do salónu Voborského a do krátkého časového úseku dvou dnů.

7.2. Radokova adaptace hry Jedenácté přikázání

Alfréd Radok zasahoval do Šamberkova textu výrazným způsobem. Veselohru především doplnil o písničky Jiřího Sternwalda (podle jedné z nich dostala také celá adaptace svůj podtitul „Velectěný pane Urban" a hlavní hrdina Jiří Voborský druhé příjmení), a posunul ji tak do polohy operetní frašky. Děj ze Šamberkovy současnosti přesunul do roku 1900, do období vrcholné secese. Tomu odpovídaly také změny v charakteristice postav a v úpravě určitých motivů: ze státního návladního Emanuela Střely se stal neporazitelný detektiv; Beránek, v původní verzi učitel historie, se proměnil v profesora botaniky se slabostí pro motýly a svou lásku nepotkal ve vlaku, ale na leteckém dni v Brně; Florián Králíček se zase změnil ze statkáře v nadšeného vzduchoplavce a průkopníka letecké dopravy. Z původních tří jednání ponechal Radok pouze dvě, přičemž zcela přepsal finále hry.

Stejně jako u adaptace Mezi dvěma bouřkami byl děj zasazen do rámce, který tentokrát tvořily především sborově přednesené písně a hra s rozdílnými časy diváků

a hrdinů příběhu. Zatímco na začátku předstupují představitelé jednotlivých postav na rampu a písní zvou publikum v čase zpět, v závěru ještě coby postavy příběhu hledí do budoucnosti, do současnosti diváků (viz příloha B1 a B12).

Šamberkovu hru Radok a Drvota krátili (při své práci zřejmě vycházeli z úpravy J. Lébla, který archaický Šamberkův jazyk zmodernizoval) a zároveň dopsali nové komické výstupy spojené především s filmem. Celek představuje parodii na operetu, včetně karikování operetních kupletů (viz příloha oddíl A).

Protože ze hry Radok vyškrtl celé třetí dějství, zmizela ze závěru také pointa s Eližbětou Vaňousovou, coby dominantní manželkou pana Pecky, se kterou si Střela k velké spokojenosti pana Pecky vyřídí všechny dávné účty. Radok se ale postavy Eližběty Vaňousové nechtěl vzdát, v režijní knize se k ní vrátil a vytvořil pro ni vedlejší kriminální zápletku, utkvělé téma detektiva Střely. Ten se domnívá, že má s Eližbětou dítě, a pátrá po ní, aby ji ochránil před tajemným únoscem Luciánem Cibulkou. Vaňousová a Cibulka se také mají objevit na jevišti – v 11. výstupu I. jednání hledá Eližběta Střelu, ale musí utéci před svým pronásledovatelem, Lucián Cibulka zanechá v pokoji vzkaz. Odkazy na obě postavy se ještě několikrát v textu objeví (Beránek nalezne onen vzkaz, Střela nejdříve podezřívá Emmu, že je převlečený Cibulka atd.), celá zápletka však nedospěje k rozuzlení. Není vysvětleno, jaký vzkaz Cibulka Střelovi zanechal, kdo vlastně je a proč Vaňousovou pronásleduje. V II. jednání tyto postavy zcela zmizí a v závěru pouze padne zmínka, že Střela byl podveden, protože žádné jeho dítě neexistuje.

Je zřejmé, že Radok se Střelou pracoval jako s vtipnou karikaturou neomylných detektivů z šestákové literatury. Pointa tohoto příběhu měla zjevně spočívat v tom, že „bystrozraký" detektiv sice všude pátrá a ve všem vidí zločiny, ale ve skutečnosti je to všechno jen jeho přebujelá fantazie. Nicméně Lucián Cibulka a motiv únosu do celku nezapadá. Je proto pravděpodobné, že si Radok použití této vedlejší zápletky nakonec rozmyslel a nedopracoval ji.

Kompletně bylo přepracováno finále obou jednání. V závěru prvního je připsána burleskní hasičská scéna, ve které dobrovolní hasiči svým nesmyslným a nelogickým

zákrokem zdemolují celý byt.[42] Protože třetí jednání Radok se svým spolupracovníkem vypustil, potřeboval v závěru druhého jednání celou hru ukončit. Dopsal tedy nové finále. Funkci jakéhosi deus ex machina zde zastává duch pana Králíčka. Toho ve vrcholné scéně trefí mrtvice a jeho duch uvede všechny omyly na pravou míru. Obě zmíněné scény jsou kombinovány s filmovou projekcí.

Nejpodstatnější textové změny jsou i v této adaptaci spojeny s filmovou projekcí, tentokrát ve stylu filmové grotesky. Celá úprava je totiž postavena na hře s poetikou tohoto filmového žánru. Nejvýznamnější filmové dotáčky odkazovaly na oblíbené a osvědčené scény němého filmu – pronásledování banditů, zásahy hasičského sboru atd.

Navíc filmové dotáčky byly kombinovány s projekcí stylově ozdobených titulků, které dotvářely akci na plátně, představovaly přímou řeč filmových postav (viz přílohy B5, B7 nebo B8). Svoji působnost ale nevztahovaly pouze na film, stejným způsobem „dovysvětlovávaly" a řídily přímou akci na scéně. Na samotném začátku se na revuálku promítly „filmové titulky" (obsazení, režie, úprava, scéna atd.), pak teprve vystoupili na jeviště herci s úvodní písní. Dále Radok nechal na plátno promítat scénické poznámky: „Elegantní salón Výborského-Urbana. Vlevo a vpravo dveře." atd.

Podstatné ale je, že film a diaprojekce nefungovaly pouze jako stylotvorné prvky, ale výrazným způsobem utvářely dramatické dění. Pomocí filmové projekce mohly být postavy charakterizovány, představeny jejich základní rysy a vztahy k ostatním. Postavy vstupovaly s promítanými obrazy do přímého kontaktu, film ovlivňoval a určoval jejich chování na jevišti, děj se přenášel z jeviště na plátno a opačně, ze vztahů jeviště a projekce vznikaly další komické situace.

Například při společném zpěvu písně „Nezapřeš nikdy ženy své" se na plátně měly objevovat diapozitivy ve formě reklamních sloganů („Milujte se jako hrdličky a pijte Velimskou kávu"). Dalším příkladem může být 3. výstupu II. jednání, ve kterém vystupuje Julie a vyznává se ze své lásky k profesoru Beránkovi. Tento výstup začíná

[42] Uzavření tohoto hasičského výstupu také není příliš zřejmé. Režijní kniha obsahuje dvě hlavní varianty. V jedné zmatek při hašení přeroste v baletní scénu a společný zpěv písně „Viděli jste, dámy, páni, jak to všechno dopadlo." Poté zůstává na jevišti komorná Františka ve společnosti Ferdíka a Pepíka (oba poslíčkové), Františka uklízí zdemolovaný byt a vypráví, kterak se to všechno seběhlo. Druhá varianta se zdá pravděpodobnější: nastalý zmatek je ukončen výstřelem detektiva Střely a znehybněním herců do „štronza". Není to sice ideální řešení, ale hasičská scéna je ve hře jaksi navíc, nezapadá do příběhu, nijak s ním nesouvisí, proto není jednoduché tento výstup uzavřít a pokračovat v dalším ději. Scéna má za úkol především diváky rozesmát a vytvořit v prvním jednání hlavní komický výstup.

krátkým rozhovorem mezi Františkou a Voborským. Obě postavy pak mají odejít, ale zůstanou bezradně stát na scéně. Hudba hraje, vše je připraveno na výstup Julie, ale Voborský s Františkou stále neodcházejí. Na projekčním plátně se objeví titulek „Františka odejde do zahrady." Teprve na tento příkaz Františka zareaguje a odejde. To samé se po chvilce opakuje i s Voborským („Voborský-Urban odejde za Františkou do zahrady s hlubokým povzdechem."). Filmové titulky jakoby se zde osamostatnily a řídily chování postav.

Dvou vyjadřovacích rovin – filmu a herecké akce – používal Radok také k vzájemné komické konfrontaci. Zatímco se Pecka, dobrovolný hasič a ostrostřelec, na jevišti oháněl velkými slovy a stavěl se do pozice zkušeného odborníka, filmová dotáčka odhalila skutečnou podobu jeho hasičského sboru (viz příloha B6). Podobným způsobem pak Radok pracoval s příchodem jednotlivých přátel Voborského, každého z nich jeho způsob příchodu do jisté míry charakterizoval. Nejvýraznější komickou postavou se v úpravě stal detektiv Střela, pro něhož je nejvíce typický rozpor mezi „filmovou pověstí" a konáním na jevišti. Zatímco filmová dotáčka (viz příloha B5) ho vystihuje jako neohroženého a vševědoucího detektiva (samozřejmě v parodické nadsázce), jeho chování na scéně jeho slávu odhaluje jako prázdnou bublinu. Zločinecké spiknutí vidí ve všem a všude, vysuzuje absurdní závěry a podvod, který má celou dobu před očima, nakonec neodhalí a všichni se mu vysmějí.

Jiný charakteristický příchod předepsal Radok profesoru Beránkovi. Již v Šamberkově textu je tato postava oblíbenou komickou kombinací učenosti, nesmělosti a nepraktičnosti. Radok tento charakter ještě podpořil změnou Beránkovy odbornosti z historie na botaniku a zoologii s vášnivým zaměřením na lov motýlů. Jeho vstup na scénu byl taktéž v kontrastu s jeho charakterem. Po dramatickém příchodu detektiva Střely je náhle za scénou slyšet výkřiky komorné Františky a Beránkovy povely „Stát" nebo „Nehýbejte se". Postavy na jevišti se přirozeně domnívají, že bandité pronásledující Střelu pronikli až do domu a Františku přepadli. V rozporu s tím se nakonec objeví nesmělý a mírumilovný profesor Beránek, který ve skutečnosti za scénou lovil další exemplář motýla do své sbírky.

V případě této postavy sice Radok nepoužil filmové dotáčky, aby se nepřipravil o komickou pointu závěrečného odhalení, ale i tento příchod do jisté míry s filmovými

dotáčkami souvisí. Filmová projekce totiž určila jiné chápání a zacházení s časem a prostorem. To, co se Šamberkově hře divák musel dovědět zprostředkovaně z vyprávění postav, přivádí Radok přímo před zraky diváka. Jinak řečeno: Radok nepřivádí děj k divákovi, ale naopak vede diváka za dějem a zavádí ho i do světa mimo centrum původní hry. Nejenže tedy rozšiřuje fiktivní svět původní předlohy, ale rovněž celý tento svět zobrazuje přímo na jevišti.

V původní verzi například Františku na samém začátku překvapí Ferdík, který přináší objednané manžety pro Voborského. Šamberk musí Ferdíka jako novou postavu představit a vysvětlit, proč přichází. Potřebuje tedy kratičký dialog, kde se divák všechno doví. Radok může tento vysvětlující dialog díky filmové projekci vypustit. V úvodu nechá Františku zatelefonovat do salónu a manžety objednat. Současně s její akcí sleduje divák na plátně Ferdíka, který v obchodě objednávku přijímá.[43] Po chvíli se na plátně Ferdík objeví znovu. Tentokrát se na kole blíží k Voborského domu, Františka se jakoby postaví k oknu a hovoří s Ferdíkem na ulici (tedy na plátně).

Na rozdíl od adaptace Mezi dvěma bouřkami ale Radok neopustil původní koncepci zcela a nevytvořil nový „polyscénický" prostor. V souladu s původní hrou zachoval centrum dění ve Voborského salónu. Zadní stěnu tohoto pokoje přitom tvořila projekční plocha, která dění otevírala do světa nebo soustředila do Voborského bytu. Ale ani v druhém případě se nejednalo o prostor zcela uzavřený. Z dochovaných fotografií je patrné, že ve scénách, kde se nepromítala žádní dotáčka, ani fotografie či titulek, proměnilo se projekční plátno v zadní stěnu salónu s výhledem do další pokoje. Film tedy jako by měl neustále nakročeno ven z uzavřeného prostoru.

Na stejném principu fungovaly také filmové dotáčky odkazující na minulost. Zde je užití filmu nasnadě – postava vypráví, co viděla či zažila, a divák přitom nahlíží do jejích vzpomínek přímo skrze filmové obrazy, které vyprávění dokreslují a konkretizují. V rámci Radokovy hry s filmovou groteskou projekce především zesiluje komický účinek vyprávění. Příkladem mohou být vzpomínky Voborského na svá studia či Beránkovo líčení prvního setkání s Julií (viz příloha B6 a B7).

Pohyb prostorem a časem je tedy svobodnější a rozhodně není spoutáván dodržováním aristotelských jednot. Konec konců hra s časem – výlet zpět do minulosti

[43] Filmový scénář neobsahuje žádnou zmínku o této projekci, hovoří o něm pouze režijní kniha, nicméně v dNM je uložena fotografie, která zjevně zachycuje tento výstup.

a pohled secesních postav do současnosti, tedy přítomnosti diváků - tvoří také rámec celé úpravy.

Onen rámec, především jeho závěrečná část, do velké míry řeší problémy adaptace i původní hry. Tím, že Radok vypustil celé třetí jednání, připravil se o rozuzlení, ale především o smírný konec, který by takovéto veselohře příslušel. Tento problém již v originálu nepříliš invenčně řešil Šamberk. V závěru druhého jednání je nasnadě, že Voborského lež praskne a vše bude prozrazeno, to ale autor nemohl dopustit. V hádce a hromadném zmatku by se mu nepodařilo dovést hru do šťastného konce, který potřebuje. Vymyslel tedy zvrat, který umožnil zápletku ukončit až v následujícím jednání v poklidné idylce. Přesto ale tento postup působí násilně a je patrné, že třetí jednání je jakási nutnost, která už ale ztrácí komiku.

Radok proto závěrečnou pointu směřoval jinam. Když Králíčkův vševědoucí duch rozmotá všechny omyly a vyjeví v několik málo větách skutečnost, mizí z filmového plátna a Králíček na scéně přichází opět k sobě. Vypráví ostatním, že během svého chvilkového odchodu z tohoto světa spatřil budoucnost. Celá hra se pak uzavírá společnou písní, která opěvuje dobu za padesát let, tedy divákovu současnost.

Tento závěr ale není jen pomocnou berličkou, současně se jím Radokovi podařilo vyjádřit něco hlubšího. Celkovou textovou úpravou a zapojením stylizované projekce Radok učinil určitý posun ve vyznění hry, na který naráželi Kamil Lhoták[44] nebo Jan Grossman[45].

Radokova adaptace se vyznačuje jakousi dvojlomností. Děj autor přenesl do období secese a vhodný výraz pro charakter této doby nalezl v žánru grotesky. Toto spojení mu umožnilo vyjádřit dvojí, jakoby rozporuplný vztah k tomuto období. Na jednu stranu toto období pomocí grotesky a oblíbených gagů paroduje a zesměšňuje, na druhou stranu secesi, její charakter a atmosféru bere vážně a objevuje v ní vlastnosti, které sice vzbuzují úsměv, ale současně jistou nostalgii. Radokovi detektivové, vzduchoplavci a vynálezci jsou směšní svým konáním, naivitou i nekritickým nadšením pro vše nové. Současně jsou však obdivuhodní, jejich nadšení je ještě čisté a nepošpiněné mnohými

[44] „/.../ Vaše režie vytáhla starého Šamberka tam, kde by se bez Vás nikdy nemohl ocitnout, ale svědčí mu to!" (citace z dopisu Kamila Lhotáka Alfrédu Radokovi z 10.6.1950. Pozůstalost A. Radoka, dNM Praha.)

[45] „Téma secese je tématem starosvětské naivity, uprostřed níž, zkřížen ještě romantikou minulých století, rodí se technický věk, doba rozmachů a úzkostí z jeho možného konce." (Grossman, Jan: Režisér ve své době, knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 271.)

událostmi 20. století. Jsou to postavy na pomezí, charakterem a chováním pocházejí z 19. století, ale současně už pohlížejí do století 20. a pohlížejí do něj s velkou nadějí.

Toto dvojlomné pojetí je patrné v pozadí celé úpravy a několikrát se k němu Radok přizná i otevřeně. V úvodní scéně si komorná čte noviny a její počínání je doprovázeno projekcí, která zobrazuje „obsah" novin: skupinka lidí na plátně vítá císaře pána a zároveň pošilhává po posledním modelu létacího přístroje. Nejvýrazněji je tento vztah formulován v celkovém zarámování hry, do kterého je vtažen i divák/čtenář. V úvodu je vyzván k výletu do doby minulé a je mu přislíben milý a veselý zážitek. Současnost se tedy ohlíží do minulosti a hledá v ní humor. V závěru naopak minulost vzhlíží k budoucnosti a mnoho si od ní slibuje, vzhlíží tedy k divákovi/ke čtenáři, který se od začátku oddává vzpomínkám.

Při uvažování o tomto zarámování je také užitečné si uvědomit, že adaptace i inscenace Jedenáctého přikázání vznikaly na začátku 50. let. Vedle osvobozujícího smíchu tedy Radok nabízel něco, co v té době zřejmě silně rezonovalo s pocity jeho publika a co si dnes stěží dokážeme představit, natož přesněji formulovat.

8. Poslední

Maxim Gorkij napsal hru Poslední v roce 1908. Alfréd Radok ji ve vlastní úpravě režíroval nejprve v Kammerspiele v Mnichově. Inscenace využívala principu laterny magiky a její premiéra se konala 1. prosince 1965. Stejnou inscenaci uvedl Radok v následujícím roce také v Národním divadle v Praze. Ke své mnichovské práci byl však kritický a dle vlastních zápisků učinil ve spolupráci se scénografem Josefem Svobodou v pražském uvedení některé úpravy.[46] Premiéra pražské inscenace připadla na 10. září 1966.

K adaptaci hry Poslední je dochován nejbohatší materiál. Scénář vydala v roce 1966 agentura Dilia zřejmě pro potřeby nastudování Radokovy inscenace v Národním divadle. Tento knižně vydaný scénář však není zcela totožný s Radokovou režijní knihou z dNM. Liší se především v popisu filmových obrazů, přičemž Radokova režijní kniha je pochopitelně detailnější. Oba prameny je možné konfrontovat také s nápovědní knihou uloženou v archivu Národního divadla.

K inscenaci také vyšlo několik analýz a recenzí, ze kterých je možné určitá místa „zrekonstruovat". Na druhou stranu je potřeba přiznat, že autoři si povětšinou všímali velmi podobných okamžiků, takže repertoár citovaných a popisovaných scén je poměrně malý. Nicméně v tomto případě si lze z dostupných materiálů udělat dobrou představu o podobě textové i filmové složky.

8.1. Gorkého hra Poslední

Námětem hry Poslední je krize carského Ruska na počátku 20. století, která je zobrazována na příkladu rodiny policejního komisaře Ivana Kolomijceva. Policie a vůbec celý systém společnosti, na kterém se Ivan Kolomijcev podílí, hluboce ovlivňuje vztahy uvnitř rodiny a znamená její absolutní rozvrat. Carská policie se ve hře stává zosobněním veškeré nemorálnosti režimu (pronásledování nevinných, systém fungující na úplatcích

[46] Rukopisná studie Alfréda Radoka o režii a metodice herecké práce, v majetku Marie Radokové. Vybrané pasáže uveřejnil ve své monografii Zdeněk Hedbávný. Viz Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 319.

a vzájemném donášení atd.). Ivan Kolomijcev pak představuje typického služebníka takovéhoto systému. Umí se mu plně přizpůsobit a stát se jeho relativně úspěšnou součástí.

Maxim Gorkij zobrazuje Kolomijcevovu rodinu v okamžiku, kdy je Ivan ze služby propuštěn a na veřejnost prosakují informace o zločinech, kterých se ve službě dopustil. Jednou z kauz je zatčení studenta Sokolova, který měl údajně Ivana postřelit. Sokolov se ale k pokusu o atentát nepřiznal a samotné anarchistické skupiny popírají jeho účast. Paní Sokolovová, matka obviněného, bojuje o synovo propuštění a žádá Ivana, aby tentokrát přiznal, že se zmýlil. Ivan se tedy nachází v situaci, kdy svým rozhodnutím může ještě svoji čest a s ní i vlastní rodinu zachránit. Alespoň takto to vnímá jeho žena Sofie.

Právě ona bojuje s pochybnostmi o správnosti Ivanova obvinění. Bilancuje své manželství a zjišťuje, že se svým mlčením k Ivanovu počínání podílela na rozvracení rodiny. Pro Sofii proto Ivanovo rozhodnutí o Sokolovově vině či nevině znamená poslední možnost, jak dát věci v rodině do pořádku. Podle ní Ivan rozhoduje o osudu jejich nejmladších dětí, proto se ho snaží přimět, aby se zachoval správně. Chce zabránit tomu, aby její nejmladší děti podlehly stejnému marasmu jako jejich nejstarší Alexandr a Naděžda.

Ti se totiž plně přizpůsobili otcovu životu a stali se z nich cynikové bez zábran. Bravurně ovládají přetvářky, lži a úplatky, dokonce v nich dokáží přelstít vlastního otce. Jestliže Ivan si ještě potřebuje namlouvat, že nic špatného nedělá, a sám svým lžím věří, tak jim dvěma je takové chováni natolik samozřejmé, že žádné sebepřesvědčování nepotřebují. Sofie se děsí, že by stejně dopadly i její nejmladší děti, a cítí, že jejich důvěra a úcta k ní a Ivanovi je postupně nahlodávána.

Prostřední dcera Ljubov utrpěla v dětství úraz a vlivem něho je hrbatá. Ivana hluboce nenávidí a její ironické komentáře zasévají semínko nedůvěry také v mladším Petrovi. Nejvíce naivní je v tomto směru nejmladší Věra, která stále ještě vidí ve svém otci hrdinu. Vztah těchto tří dětí k otci se během hry dále vyvíjí. Každému z nich je dáno projít bolestným poznáním, které je odcizuje rodičům a uzavírá je do sebe.

Ljubov zjišťuje, že za její znetvoření je zodpovědný Ivan a že jejím skutečným otcem je Ivanův bratr, strýček Jakov. Toto poznání ale přichází pozdě. V Jakovovi sice

Ljuba nalézá chápavého otce, ale jen na malou chvíli, protože Jakov umírá na vážnou srdeční chorobu.

Petrova nedůvěra k otci narůstá během krátkého přátelství se skupinkou mladých revolucionářů. Právě od těchto lidí se Petr dovídá o otcových zločinech. V okamžiku, kdy otec odmítne paní Sokolovovou, aby si nepošramotil pověst a mohl se vrátit do služby, Petr pochopí celou bídu své rodiny. Do té chvíle se cítí natolik prázdný, že odmítá mezi své přátele dále chodit.

Nejdrastičtější proměnou prochází Věra. Otec ji chce provdat za kolegu Kovaleva, který sice nemá v rodině příliš dobou pověst, ale Ivan ho momentálně potřebuje jako svého spojence. Věra se sňatku marně brání. Nakonec žádá o pomoc Jakoreva, Ivanova podřízeného. Ve své nezkušenosti vidí v Jakorevovi svého vysněného ochránce, který jí pomůže v útěku z domova a přesvědčí rodiče, aby svatbu zrušili. Ve Věřině důvěřivé nabídce však vidí Jakorev jen příležitost sám pro sebe. Nabízí se mu nemalé věno a možnost vynutit si na Ivanovi pracovní postup. Zmocní se Věry, aby ji přiměl ke sňatku s ním. Věra se tak od svého „zachránce" vrací zahanbená a ponížená. Nakonec sama souhlasí se sňatkem s Kovalem, protože pro sebe nenachází jinou perspektivu.

Fabule je koncentrována do čtyř dějství, do jednoho dějiště a krátkého časového úseku. Přestože tato hra v mnoha rysech připomíná typ klasického dramatu, částečně z této koncepce uniká. V případě Posledních se nedá hovořit o kauzalitě, výstupy postav totiž nevyplývají jeden z druhého, naopak jsou za sebou jen volně řazeny příchody a odchody jednotlivých postav. Hra tak budí dojem, že je rozdrobena do jednotiivých šarvátek. Připomíná spíše pásmo relativně samostatných scén.

Fabule je poměrně jednoduchá a dopředu dobře odhadnutelná. Postavy jsou rozděleny do dvou protichůdných táborů. Ty záporné (Ivan, Alexandr, Naděžda se svým manželem, vězeňským lékařem Leščem) jsou zveličeny do jakési karikatury zla a tvoří neměnné prostředí, se kterým se konfrontují ony postavy tápající a hledající (Ivanův bratr Jakov, manželka Sofie a její děti Ljubov, Petr a Věra). Maxim Gorkij se proto mohl ve hře zaměřit pouze na postavy z druhého, „hledajícího" tábora, jen ony totiž prodělávají nějaký vývoj. U jejich protihráčů mohl autor pouze zvýrazňovat jejich negativní charaktery.

V takto rozděleném prostředí je však i vývoj „tápajících" postav problematický, protože výsledek jejich peripetií začne být velmi brzy jasný. Gorkij se de facto nevěnuje vývoji postav, jejich změny jsou pouze konstatovány. Klíčové situace, které postavy ovlivní a změní jejich chování, nejsou ani na jevišti zobrazovány, pouze zprostředkovány drobnými odkazy. Například impulz, na základě kterého Petr počne o svém otci pochybovat, je naznačen jednou větou. Před divákem stane pouze Petr, o němž je řečeno, že se najednou chová jinak než obvykle. Případně je toto konstatování doprovázeno nějakou akcí, která má onu změnu demonstrovat – Petr se opíjí, Věra začíná proti otci prosazovat svou vůli atd. Gorkému se tedy především jednalo o zobrazení a zdůraznění faktu, že postavy neodvratně dospívají k rezignaci a podřizují se.

Pracuje proto s motivy, které úpadek rodiny a bezvýchodnost její situace posilují. Jedním z nich je finanční nesoběstačnost. Rodina žije na dluh, přitom ale na strýci Jakovovi vyžaduje nemalé prostředky na úplatky, které se staly běžnou součástí jejího každodenního života.

Morální úpadek a nemožnost najít pro život nějaké pozitivní východisko se projevuje rovněž v rovině symbolické v podobě fyzické devastace členů rodiny – strýc Jakov umírá na nemocné srdce, prostřední dcera Ljubov je chromá, mladší Petr taktéž trpí nějakou chorobou, která není ve hře více objasněna.[47] Nejmladší Věra se v závěru hry vrací domů znásilněná, což je spojeno s jejím prozřením. Autorovým ironickým komentářem je pak přidělení těchto fyzických problémů jednotlivým postavám. „Vadné" jsou totiž jen ty, které doplácejí na Ivanovu nemorálnost a trápí se pochybnostmi a výčitkami. Zato druhá část rodiny je naopak zdravá a navíc poměrně fyzicky přitažlivá.[48]

---

[47] První z upomínek je objevuje v 1. dějství, tehdy se Jakov Petra ptá: „Tos celou dobu bruslil, Petře? Nezahrávej si, neprospívá ti to!" Petr na to odpovídá: „Ani o tom nevím." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 8) Ve třetím dějství Petr utíká za Sokolovovou, aby ji přiměl vrátit se zpátky k otci, po návratu domů omdlí, na což reaguje Naděžda: „Nic to není, to jen omdlel, taťko! Utíkal, a má to přece zakázáno. /.../." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 78).

[48] Např. 2. dějství: Ljubov: „Nenudí tě život, Naďo?" Naděžda: „Když má někdo tak krásný tělo jako já... Nuděj se jen nenormální lidi." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 28 - 29) Ve stejném dějství říká Ivan Nadě: „/.../ Ty jsi čím dál hezčí, Nadino! /.../ Mám pět děti, ale radost mi děláš jedině ty..." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 39) Třetí dějství pak Ivan k Nadě přiřazuje také Alexandra. Ivan: (se kochá synem) „Tak se podívej, jakej je z něho junák!" Naděžda: (si stoupne vedle bratra) „Nebyl by z nás špatnej pár, co říkáš, taťko?" Ivan: (dojatě) „Tak, tak, děti! Jedině vy dva mě umíte potěšit – vy jste zdraví, veselí, nic ze sebe neděláte..." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 66)

Bezvýchodnost je rovněž vyjádřena stísněným a uzavřeným prostorem, ve kterém se rodina pohybuje. Nejedná se pouze o to, že se hra odehrává v několika pokojích Jakovova bytu, ale o celou koncepci prostoru ve hře. Byt samotný je popisován jako zvláštně nehostinné a přeplněné místo. Gorkij ve scénických poznámkách odkazuje na tmavé kouty, úzká okna a dveře, velké místnosti, které jsou osvětlovány jen malými lampami. V popisech dominují charakteristiky, které navozují pocit nehostinnosti.[49] Toto nepřívětivé bydlení je však jediným útočištěm rodiny. Svět „venku" pro postavy téměř neexistuje, a pokud ano, tak představuje především hrozbu nebo prostředí, do kterého nepatří. Pro Ivana znamená „venku" nebezpečí atentátu, pro Sofii zase strach o děti a nekonečné obavy, že se od někoho doví pravdu o svém otci. Petr sice mimo domov nachází skupinu lidí, které se obdivuje, ale v závěru hry cítí, že mezi ně nepatří. Věra hledá svého hrdinu a velmi dlouho svět „venku" neproblematizuje. Její zkušenost ji však přivádí k poznání, že její rytíř neexistuje. Sama se pak odsuzuje k sňatku, který ji uzavře do prostředí, ze kterého chtěla utéct. Pochopila, že pro ni útěk neexistuje.

Negativní prostředí rodiny proto nemá žádného pozitivního protihráče. O jiném světě „za zdmi" vypovídá jen Petrovo vyprávění o svých známých či paní Sokolovová, což je také jediná postavy „zvenku", která se ve hře přímo objeví. Představuje však protipól natolik morální a hrdý, že se její svět s rodinou Kolomijcevů naprosto rozchází. Stejně je s Petrovým revolučním kroužkem.

Vnější izolace však neznamená soudržnost uvnitř rodiny, právě naopak. Rodina je rozdrobena na osamělé postavy, které v ničem nenacházejí oporu. Výmluvné jsou pak situace, kdy se postavy vyhýbají rozhovoru s druhými a utíkají před sebou navzájem. Ivan je natolik uzavřen do svého světa patetických frází, že je většinou zaskočen reakcemi svých dětí, manželky a bratra. Nezapadají-li totiž do jeho obrazu světa, vyvádějí ho z míry. Stejně tak Sofie utíká před Jakovem, který si namlouvá, že jejich minulý vztah byl něčím významným a že se společně s ní a Ljubov mohou stát harmonickou rodinou.

[49] Např. popis jídelny na začátku 2. dějství: „Široký obloukovitý výklenek, zatažený **tmavou drapérií**, odděluje jídelnu od salónu; salón je hlubší než jídelna a je **přeplněný starým nábytkem**. V pravém rohu svítí **malá elektrická lampa** /.../" /zvýraznila autorka/ (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 26)

Hra v různých rovinách koncentruje téma bezvýchodnosti. Uvnitř rodiny se nedá dýchat, ale úniku z ní není.[50] Stejně neutěšená je také představa času. Hra se dosti pravděpodobně odehrává v krátkém časovém rozmezí (zřejmě jen pár dnů). Jediný konkrétní údaj se divák dovídá v případě útěku Věry s Jakorevem. Věra totiž Jakorevovi vyčítá, že s ním musela po dva dny žít a spát. Pro postavy ale nejsou časové údaje podstatné, protože rodina žije v jakémsi podivném bezčasí, které plyne v neustálých vypjatých hádkách.

Minulost znamená především nevyjasněné křivdy, které momentálně rodinu tíží a postupně vycházejí na světlo – Sofiin vztah k Jakovovi, zmrzačení Ljuby, uvěznění nevinného Sokolova, atd. Jen občas v minulosti problesknou pěkné chvíle, které připomíná především stará chůva, která žije spíše ve vzpomínkách. Do přítomnosti se její vědomí probere jen někdy, a to většinou ve vypjatých situacích, ve kterých chůva narozdíl od ostatních postav projevuje velké pochopení a vhled do dění v rodině. Důležitým faktem ale zůstává, že stejně jako postavy nenacházejí únik ze sevřeného světa, nenacházejí pro sebe ani žádnou vizi lepší budoucnosti.

Fiktivní svět hry představuje jakýsi uzavřený a negativní model světa, který se svým charakterem blíží spíše k expresionistické grotesce. Tím, že je hra výrazně namířena proti konkrétnímu nepříteli a řeší téma, u něhož autor nedokázal skrýt velkou zainteresovanost, stává se subjektivní autorskou výpovědí vlastně nechtěně. Vzniká pod tlakem osobního vztahu autora vůči zobrazované fabuli, kterou autor nedokázal více „objektivizovat". Jednání postav nevyplývá z nějakých kauzálních vztahů, postavy jsou zúženy na jasnou ideu a stávají se de facto loutkami v rukou autora, který je „aranžuje" tak, aby co nejlépe demonstrovaly jeho názory. Nejsou příliš aktivní, stávají se spíše pozorovateli a komentátory dění, což omezuje možnost vzniku skutečného dramatického konfliktu a složitější zápletky. Každý výstup se tak stává svébytnou a samostatnou situací.[51]

Hra tedy neproblematizuje zobrazované téma, slouží autorovi k vyjádření jasného soudu. Nicméně tento charakter hry není otevřeně přiznán. Expresionistické prvky nejsou zdůrazňovány, přestože je hra obsahuje a tvoří její významnou součást. Hra naopak

[50] V závěrečném dějství Petr říká: „Odtud se nedá odejít... kdepak! Ani za zkoušku to nestojí..." Podobně reaguje Ljubov na smrt svého otce Jakova: „Z tohohle domu se dá odejít jen takhle... To je jediná cesta..." (Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 95 a 101)

[51] Viz Janoušek, Pavel: Rozměry dramatu (kapitola VI. Expresionistická groteska), Praha 1989, s. 90 – 106.

zastírá svou subjektivnost zdánlivou neexistencí autorského subjektu. Divák má být přesvědčen, že se jedná o objektivní zobrazení reality. Hra se tak pohybuje mezi dvěma vyhraněnými podobami dramatického textu – mezi groteskním modelem světa a formou, která vypadá jako realistická či psychologická hra.

8.2. Radokova adaptace hry Poslední

8.2.a) Úprava textu

Na první pohled se zdá, že text původní hry v adaptaci Alfréda Radoka nedoznal příliš velkým změn, avšak i v tomto případě Radok text upravoval dosti výrazným způsobem, takže změnil původní strukturu hry. Domníval se, že hra obsahuje zajímavé charaktery, ale je špatně vystavěna.[52] S tímto přesvědčením také zasahoval do textu.

Z adaptace je patrná snaha po větší dynamice. Dialogy jsou kráceny, mají větší spád a rytmus. Radok vypouštěl ze hry všechny repliky, které odváděly pozornost od hlavního tématu konkrétního dialogu. Určité úpravy doznal také Zábranův překlad, a to směrem k hovorovějšímu a expresivnějšímu jazyku. V některých případech volil Radok také úpravu jmen (např. ze Sofie na Soňu, z Kovaleva na Urusova atd.)

U postav je patrná snaha po zvýraznění jejich hlavního charakterového rysu, jejich hlavního tématu, vedlejší motivy jsou redukovány. Jestliže u Gorkého se Petr na začátku představuje jako postava, která je ve srovnání s dětskou Věrou velmi zadumaná, pak Radok zdůrazňuje proměnu obou dětí tím, že je na začátku hry staví na stejnou startovní čáru. V Radokově adaptaci na scénu přicházejí dvě nadšené děti, které zatím nic nechápou. Teprve postupně se v Petrovi probouzejí jisté pochybnosti a přestává s Věrou sdílet její romantické představy. V případě Věry jsou naopak pak logicky její sny a touhy zdůrazněny a dále rozvíjeny.

[52] „/.../ jsem přesvědčen o tom, že hra Poslední se nedá hrát tak, jak je napsaná. Nemá dobrou stavbu. Má solidní základní konstrukci, postavy jsou dobře udělané, ale celek potřebuje úpravu." (Rukopisná studie Alfréda Radoka o režii a metodice herecké práce, v majetku Marie Radokové. Vybrané pasáže uveřejnil ve své monografii Zdeněk Hedbávný. Viz Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994, s. 319.)

Postava Soni postrádá momenty, které jí u Gorkého dodávaly na zoufalství, ale současně jí problematizovaly. V Gorkého hře totiž Soňa vyhrožuje Ivanovi, že pokud jí neposlechne, odhalí dětem pravdu o jejich manželství a Ivanově práci. Následně jí pak Petr vyčítá, že mu sice o otci všechno vyprávěla, ale sama teď po něm chce, aby si otce ještě vážil. V Radokově adaptaci Soňa neudělá nic, čím by si své děti brala jako rukojmí vůči Ivanovi.

Zřejmě největší redukce se týká Petra. Ve hře je jeho nemoc zmiňována jen okrajově a jeho osobní příběh prozření je zjednodušen. V Gorkého hře se totiž Petr vyvíjí od prvních pochybností, které do něho zasévají přátelé, přes otevřené konflikty s otcem až k naprosté deziluzi, ve které se odmítá se svými přáteli nadále setkávat. Cítí se mezi nimi příliš prázdný a zbytečný. V Radokově úpravě je však Petr o tyto přátele, a tedy o své postupné uvědomování se, ochuzen. Veškerá pozornost je přesunuta na postavu Věry. Otázkou je, jestli postava Petra není redukována až příliš.

Některé epizodní postavy Radok naopak rozvedl, aby skrze ně mohl více vykreslit dobu a lidské charaktery, které z doby těží. Týká se to především Jakoreva. Radok této postavě připisuje dva kratičké výstupy, ve kterých rozvíjí její „slouhovský" charakter. Po „taneční scéně", ve které se Jakorev nechá Věrou obdivovat, následuje kratičký výstup, ve kterém se Jakorev hlásí k Alexandrovi. Má dojem, že společně spáchaný zločin je staví na stejnou úroveň a dělá z nich spojence. Alexandr ale Jakorevem opovrhuje, pro něho je Jakorev nicka, která se hodí na špinavou práci. Krátký dialog vykresluje tuto Jakorevovu ponižující pozici, ze které se chce vymanit. Věra zpočátku nevnímá skutečný Jakorevův charakter, v závěru hry ale i ona vůči němu přijímá pohrdavou rétoriku .

Pro Radokovu úpravu textu je typická práce s dvojznačností. Postavy vytvářejí vzájemné kontrasty i vzájemné paralely, proto je také Jakorev přes všechno Alexandrovo přehlížení Alexandrovi dosti podobný, a to především v krutém zacházení s těmi, kteří jsou mu vydáni na milost. Tato podobnost je připomenuta ve scéně, kdy se Jakorev zmocní Věry. Ponížení Věry je na filmovém plátně spojeno s obrazem zatčení Sokolova, kterého zatýkali právě Alexandr s Jakorevem. Na předscéně mezitím stojí Alexandr s Jakorevem a vychutnávají si cigaretu, což je odkaz na další filmový obraz policistů, dopřávajících si cigaretu po vykonané popravě.

Určitého posunu se dočkala také postava staré chůvy Fedosji. V originále jsou chůviny komentáře jen zdánlivě mimo kontext dané situace, představují jasnozřivé pochopení celé tragédie. Právě u ní nacházejí všechny ztrápené postavy alespoň na chvíli porozumění a útěchu. Radok tento pozitivní ostrůvek uvnitř rodiny dále zdůrazňuje. Připisuje Fedosje promluvy, kterými chce v tíživých situacích obrátit všechny k hezkým chvílím, jež společně zažili. V její postavě je posílena role ochránkyně rodiny, která se na sklonku svého života musí dívat na neradostný konec těch, jež sama vychovala. Radok nemění její zvláštní charakter, ale činí její vstupy do dění v rodině srozumitelnějšími.

Podstatnější jsou však změny, které mění Gorkého původní koncepci hry. Alfréd Radok považoval Poslední za realistickou hru, u níž si dovolil zrušit iluzi skutečnosti. Sám o tom v úvodu ke své vydané úpravě napsal: „Dramatik Gorkij situuje své skutečné lidi do pokoje, kterému chybí jedna stěna. Naše inscenace přenáší jednání těchto skutečných lidí na jeviště."[53] V adaptaci hry proto Radok počítá vedle projekce, také s živými muzikanty v roli jakýchsi komentátorů, s chórem v podobě služebnictva, polyscénickým prostorem, nelineárním časem a dalšími prostředky, které zdůrazňují anti-iluzivní charakter adaptace.

Tento posun dále podpořil použitím jednoduchého zarámování „divadlo na divadle". Tento záměr sice scénář neobsahuje, ale Jan Kopecký se o něm zmínil ve své recenzi: „Na jeviště přinášejí předměty, které budou hrát. Hlediště i scéna jsou nasvíceny stejně, tvoří jediný prostor. Přicházejí herci: rozmisťují se po jevišti, mlčky se chystají ke hře. Když se prostor v našem – i jejich – vědomí stal divadlem, změní se osvětlení, před první řadu diváků vběhne smutečně oděná žena a naléhavě sděluje: 'Přišla jsem vám říct, že můj syn nestřílel na policejního komisaře.' /.../ Když končí divadlo, nasvěcuje se scéna i hlediště opět jako na počátku. Divadlo přestalo. Jsme zas všichni v jednom prostoru. Postavy dopovídají všechny repliky, pomalu odcházejí. Jen chůva Jiřina Šejbalové klečí dosud na podlaze u prázdného křesla, v němž sedí neviditelná smrt, a tichounce se modlí. Potom šouravým stařeckým krokem odchází. Ale než zajde do závěsů, ještě se ohlídne a podívá se do hlediště. To už se přestává dívat

[53] Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 4.

postava, dívá se herečka. Dívá se na své současníky a v jejím pohledu je něco nedefinovatelného, co nelze opsat slovy, ale kvůli čemu vlastně byl celý dnešní večer."[54]

Mnohost vyjadřovací prostředků se rovněž odrazila na stavbě hry. Dalo by se říci, že Radok ještě více zdůraznil formu plynulého pásma, kdy jeden výstup přechází do druhého. Původní strukturu hry obohatil o různé prvky - obřady, hudební doprovod, filmové dotáčky, projekci fotografií apod. Tyto prvky plní funkci motivů, které procházejí celou adaptací a jejichž význam se neustále rozvíjí a komplikuje. Fungují tedy jako pojítko celé adaptace a propojují v originále poměrně samostatné výstupy do jednoho celku.

Jedním příkladem motivu, který vznikl z textové úpravy, může být postava paní Sokolovové. V Gorkého hře vystupuje dvakrát – nejprve navštíví Soňu, aby ji získala na svoji stranu a zajistila si přístup k Ivanovi, podruhé přichází na setkaní s Ivanem. Sokolovová je také jedinou postavou, která přichází z vnějšího světa a se kterou se rodina Kolomijcevova může konfrontovat, což v obou případech dopadá špatně. Oba výstupy však působí v negativní prostředí rodiny příliš pateticky, zřejmě proto Radok ponechal pouze scénu s Ivanem a jinak se Sokolovovou zacházel stejně jako s motivem. Činí z ní totiž postavu, která prochází celou hrou s jednoduchým prohlášením o nevině svého syna. Vystupuje v předním plánu jeviště, a to především v těch situacích, kdy její prohlášení podporuje v hlavních postavách pochybnosti, kdy se postavy s jejím prohlášením musí nějak konfrontovat. Na jevišti je tedy jakoby permanentně přítomná, stejně jako filmový obraz jejího syna, a podílí se na vytváření kontextu, ve kterém se rodina pohybuje.

Z uvedeného příkladu také vyplývá, že Radok adaptaci nekoncentroval do jednoho uzavřeného prostoru. Z textu mizí veškeré spojení s vnějším světem, které je jen zprostředkované. Protože Radok i v této adaptaci počítal s „polyscénickým prostorem", uzavřenost původní hry rozbil. Rozdělení na „vnější" a „vnitřní" svět přestává být pro postavy tématem. Děje, místa i časy se různě kombinují, sčítají, prolínají a konfrontují. Hra se „otevírá".

[54] Kopecký, Jan: Radokovo velké divadlo s Gorkým, Divadelní noviny 1977/97, č. 3.

8.2.b) Filmové motivy

Podstatným prostředkem, pomocí něhož Radok původně uzavřenou hru otevírá do dalších prostorů (vězení, „pracovní prostředí Ivana atd.), je film a různé typy projekce. Hru však projekce neotevírá jen „směrem ven", ale rozšiřuje ji také směrem „dovnitř", tedy o pohledy do vnitřního světa postav. Osobní prožitky postav se střetávají s realitou a počínáním dalších postav. Když například Ivan oznamuje Soně, že chce jejich nejmladší dceru provdat za svého kolegu Urusova, je Sonino zoufalství konfrontováno s Věrou, která si hraje a zpívá na předscéně, a s filmových obrazem jejích vlastních svatebních fotografií. Na scéně se tedy odehrává několik akcí (filmových, hereckých apod.) současně, z nichž některé vyjadřují vnitřní vize postav. Mezi jednotlivými akcemi pak vznikají složité významové vztahy.

Nejvýrazněji se výše zmíněné týká studenta Sokolova. V Radokově adaptaci přestává být podstatnou, leč pouze zprostředkovanou postavou. Skrze filmové dotáčky se Sokolov stává přímým aktérem dění, hlavní postavy na něj reagují a divák se postupně seznamuje s příběhem jeho zatčení a mučení ve vězení. Tento příběh se ale neodehrává lineárně, divák dostává indicie postupně a teprve z nich musí Sokolovův příběh rekonstruovat. Každý okamžik tohoto příběhu je představován v několik variantách tak, aby vytvářel potřebnou kombinaci s ostatními vyjadřovacími prostředky, přičemž teprve výsledný součet všech rovin a významů – a to jak horizontální (kombinace motivů v průběhu celé adaptace), tak vertikální (kombinace motivů v dané jevištní situaci)[55] – ověřuje, co je na filmovém plátně konkrétně zobrazeno.

Příkladem toho, jak se jednotlivé motivy vrství v jednom okamžiku, v jedné scéně, může být již výše zmíněná situace, ve které Ivan rozhoduje o Věřině svatbě. Dalším a zřejmě transparentnějším je první filmové představení Sokolova. Poprvé se totiž na filmovém plátně objevuje připoutaný ke kůlu, divák ale vidí jen jeho holá záda. Tento pohled se střídá s detailem Sokolova obličeje. V první chvíli však není jasné, kdo je na plátně a v jaké situaci. Teprve z prohlášení Sokolovové o nevině syna a z úvodního dialogu Soni s Jakovem je možné usoudit, že se jedná o Sokolova. Situaci dále osvětluje herecká akce na jevišti. Na scéně se totiž Naděžda koupe, služky ji šlehají

[55] Terminologie převzata ze studie Leoše Suchařípy (viz Suchařípa, Leoš: Film v jevištním obrazu, Divadlo 18, 1967, č. 3, s. 18 - 22.).

metlami. Divák z této postavy vidí rovněž jen holá záda. Nahé tělo na plátně se občas vzepne. Dva téměř shodné obrazy, ale zároveň si nějak neodpovídají. Obě akce probíhají současně a jedna osvětluje druhou. Sokolov je ve vězení bičován. Radostné výkřiky Naděždy v koupeli kontrastují s detaily Sokolova obličeje zkřiveného bolestí.

Význam jednotlivých filmových motivů bývá však také objasňován jejich vzájemnou kombinací s ostatními motivy nebo jejich řazením v celém scénáři. V jedné z dalších dotáček je vidět Sokolova u zdi s rukama nahoře. Tomuto záběru předcházel pohled na kroky strážného. V dalších variantách je Sokolov znovu postaven před zeď a tento záběr je různě kombinován s detailem Sokolovova vyděšeného obličeje nebo pohledem na vrata, ze kterých přibíhají četníci s puškami. Takto je ona situace postupně odhalována jako příprava na popravu.

Dalším výrazným motivem jsou různé podoby skupinových fotografií policistů. Zprvu jsou tyto snímky stavěny do kontextu celkem nevinného. Nejprve jsou přiřazeny k dobovým snímkům carské rodiny a vojenské přehlídky, jejichž projekce je doprovázena slavnostním pochodem. Vyjadřují tedy představu oslavovaných hrdinů. V další variantě jsou součástí rodinného alba společně se Soninými svatebními fotografiemi či fotografiemi dětí v útlém věku, a představují tedy rodinné vzpomínky. Symbolizují všechny zmařené naděje, jichž je každé rodinné album plné.

Postupně jsou ale tyto obrazy spojovány s dalšími situacemi a jejich význam se postupně mění, získávají negativní obsah. Poprvé se tak stane v „plesové scéně", ve které je Jakorevovo vyprávění doprovázeno filmovou dotáčkou Sokolovova zatčení. Jakorev vypráví Věře o svém hrdinském činu, kdy společně s Alexandrem s nasazením vlastního života zatkli nebezpečného anarchistu. V kontrastu s jeho líčenám je na filmovém plátně obrazován skutečný průběh zatčení a Jakorevovo vyprávění je odhaleno jako naprostý výmysl. Filmový obraz představuje celou situaci jako neadekvátní zásah proti několika studentům. Po zatčení Sokolova následuje záběr, ve kterém se oba kolegové nechávají společně vyfotografovat. Obraz hrdinů po „dobře vykonané práci".

Podobným způsobem je také zkompromitována skupinová fotografie, na které je Ivan a jeho kolegové. Tento snímek je kombinován se snímkem policistů pohlížejících na prázdnou zeď. Poté, co se záběr na zeď spojí s představou popravy, dostávají také tyto

skupinové fotografie jiné významové zabarvení. Filmové motivy se takto postupně propojují a rozšiřuje se jejich význam.

K nejpodstatnějšímu významovému posunu oproti předloze pak dochází v druhé polovině scénáře, kdy jsou všechny filmové motivy Sokolova propojeny s motivy Věřinými. První nejasné spojení se objevuje v plesové scéně, kdy se Jakorev kasá před Věrou svým hrdinským jednáním. Pro Věru tato situace znamená krásný zážitek, nalezení rytíře. Pro diváka tato scéna naopak znamená odhalení Jakoreva jako člověka pronásledující slabší a nevinné.

Plesová scéna je připomenuta znovu ve třetím dějství, kdy Věra žádá svého hrdinu Jakoreva o pomoc. V tento okamžik se oba významy spojí - film zpřítomňuje společný tanec Věry a Jakoreva, symbol Věřina snu, idylka se ale proměňuje detailem na Věrčin zděšený obličej. Film se znovu mění a tentokrát zpřítomňuje Jakorevův hrdinský čin – postřelení Sokolova, který zraněný klesá k zemi. V ten samý okamžik Jakorev na scéně zneužívá Věřiny důvěry a donutí ji, aby se mu podvolila. Když ponížená Věra vstává, filmový obraz znovu připomíná dvojici Jakorev - Alexandr, která se spokojeně usmívá a dává se fotografovat (viz výše). Tutéž pózu tato dvojice zaujímá na předscéně, zatímco Věra v pláči utíká a na plátně se divák dívá na studenty stojící u zdi. Hned nato se na scéně odehrává akce, která v symbolické rovině pohled na zeď spojuje s představou popravy. Osud Věry se stává paralelou k osudu Sokolova.

Ještě výrazněji je souvislost mezi Sokolovem a Věrou vyslovena, když se Věra po svém neúspěšném útěku vrací domů. Soňa mluví s Ljubov o tom, co Věra udělala, a do toho přichází Jakorev žádat o Věřino věno. Toto dění na jevišti je spojeno s pohledem na známou zeď, u které se ale tentokrát místo Sokolova choulí zubožená Věra.

V závěru adaptace se Radok znovu vrací k motivu tance Věry a Jakoreva na plese, kterým se Věřina tragedie začala. Filmový obraz, teď již definitivně spojený s drastickou ztrátou iluzí, se navrací v závěrečném čtvrtém dějství dvakrát. Nejprve v okamžiku, kdy se Věra zpovídá matce: „To všechno je jako zlý, těžký sen. Všechno jsem si představovala docela jinak. Copak nejsou na světě čestní muži, mamá?“[56] Podruhé poté, co Věra Jakoreva vykázal z jejich domu a oznámila mu, že se provdá za Urusova.

[56] Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 96.

Matce se ale tuto rozmluvu snaží vyprávět jako naplnění svého romantického snu: „Řekla jsem mu, že našemu štěstí stojí v cestě nepřekonatelné překážky. Odstraním je, a nebo zemřu, odpověděl ten darebák – pardon – ten hrdina, mamá."[57]

8.2.c) Hudební motivy

Složitá síť filmových motivů je dále kombinována s inscenovanými obřady, s hudebním a zvukovým doprovodem. Také tyto obřadní, hudební či zvukové motivy jsou různě propojovány a kombinovány. Povětšinou jsou sice hudební motivy spojeny s konkrétními akcemi a filmovými obrazy, ale občas Radok toto spojení ruší, aby význam jednotlivých motivů dále prohluboval.

Slavnostní pochod s fanfárami je například v adaptaci spojen se slavnostními a oficiálními okamžiky, proto ho také produkuje „carská vojenská kapela v parádních uniformách", pro kterou je určen prostor na balustrádě. Slavnostní pochod zazní hned v úvodu a je spojen s projekcí záběrů carské rodiny, vojenské přehlídky a dalších dobových snímků. Mezitím se na scéně obřadně připravují všechny rekvizity pro první výstup. Tento slavnostní charakter je však ironizován hned v následujícím výstupu, kdy k Naděždině koupeli a Sokolově týrání hraje parafráze téhož pochodu. Ironický osten již tento hudební motiv do konce scénáře neopustí. Společně se snímky slavnostního průvodu doprovází obřad zasedání k rodinné tabuli, který je ale několikrát narušen Ivanovými výčitkami a trucováním.

Stejná kombinace hudebního a filmové motivu doprovází Ivanův „důstojný" odchod ze scény poté, co mu Jakov odmítl půjčit další peníze a Ivan ho „nechal přemítat o své odpovědnosti vůči rodině". Ivan hraje důstojnou roli, v níž ho podporuje slavnostní hudba, ale vše se odehrává v naprosto nepatřičné chvíli, kdy Ivan pozbyl veškeré důstojnosti. Hudební motiv tak vytváří komentář k nablýskanému povrchu, pod kterým se skrývá jen úpadek.

S projekcí fotografií z rodinného alba je spojen motiv „sentimentálního valčíku pro křídlovku". V tomto případě však nejde o ironický komentář hudbou, ale o vyjádření zmařených snů a nadějí rodiny. Proto je také tato kombinace hudby a filmového obrazu

[57] Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 99.

spojována se vzpomínkami, např. Fedosjinými, když chce někoho utěšit, nebo se Soninými, když vzpomíná na veškeré utrpení života s Ivanem nebo když jí v hádce Ivan vmete svoje rozhodnutí o Věřině sňatku a ona si připomíná svůj osud, aby s představou dětské Věry zoufale hledala slova, kterými by Ivana přiměla rozhodnutí zrušit. V druhé polovině hry se stejný hudební motiv stává nostalgickým komentářem Ivana, jemuž se v ony okamžiky rozpadá rodina před očima, ale jeho se to nedotýká. Za tohoto hudebního doprovodu dojímá sám sebe, poté co mu Ljubov řekla, že on je zlo celé rodiny, nebo se opájí svým proslovem nad mrtvým bratrem.

Motiv „valse triste" předznamenává pro rodinu klíčové okamžiky a zaznívá, když Soňa přiznává Ljubě, že jejím otcem je Jakov. Doprovází přípravu svatebního obřadu, který zároveň evokuje pohřeb, a také obřadnou přípravu posledního dějství, která taktéž evokuje pohřeb a předesílá Jakovovu smrt.

Významnou úlohu zastává úryvek z Čajkovského valčíku, neboť tento motiv se stává leitmotivem Věřina pokoření. Na tuto hudbu Věta tančí s Jakorevem na plese. Za doprovodu stejného motivu se Jakorev Věry násilím zmocní (v dotáčce připomenuta právě plesová scéna – viz výše). A znovu zaznívá, když se Věra svěřuje matce a vypráví jí o svém nenaplněném snu.

8.2.d) Obřady

Do již tak velmi komplikované motivické struktury Radok zapojil ještě symbolické obřady, jejichž realizaci měla za úkol především neindividualizovaná postava služebnictva. Mezi takové akce je možno zařadit výstupy staré služebné, která šije Věře svatební šaty. Její akce je navíc spojena s dramatickým doprovodem klapotu šicího stroje.

Svatebním přípravám předchází scéna, která vysvětluje původ šicího stroje. Naděžda si ho nechává donést z bytu zatčeného souseda Daniloviče. Služebná ho přináší v okamžiku, kdy Naděžda oznamuje, že Sokolov vážně onemocněl, a v Petrovi tato zpráva vyvolává vidinu Sokolova, který čeká na milost. Zmínky o dvou zatčených se propojí v tíživé situaci, která v onen okamžik doléhá na postavy.[58] Zvuk šicího stroje,

[58] „Sluhové přinášejí šicí stroj a přecházejí s ním scénu. /.../ Všichni se dívají na šicí stroj, který každý doprovází rozdílnými pocity. Fedosja jakoby fascinována vstává. Učiní volné gesto – jakoby se chtěla pokřižovat, ale pak se její pohled zachytí na kapelníkovi a muzikantech. Civí na hudbu téměř bez pohybu a zoufalství. Sluhové postavili šicí stroj a odcházejí ze scény. Naděžda se náhle hlasitě rozesměje a tím přerušuje tíživé ticho. Soňa: (vybuchne) Mám už těch hrůz po krk. Zatýkání, kriminály, soudy, popravy...."

ke kterému v průběhu hry několikrát usedá šička, má pak zřejmě na tuto situaci odkazovat.

V další scéně, do které Radok tento motiv zapojil, Soňa útočí na Ivana, aby se přiznal, a vyjmenovává mu všechny zločiny. Zatímco ona vede svoji řeč, Ivan podléhá dojmu, že někdo tajně poslouchá jejich rozmluvu, ve dveřích pak nachází právě onu starou služebnou, která usedá ke své práci a klapotem šicího stroje doprovází nový Sonin monolog, ve kterém Soňa Ivana obviňuje, že pronásleduje a popravuje nevinné „děti".

V další variantě tento zvuk doprovází symbolickou popravu. Na scénu přichází Sokolovová, aby promluvila s Ivanem. Scéna je zatím prázdná, jen na předscéně stojí Jakorev s Alexandrem v pozici, která je již známá z fotografií a je opředena určitým významem. Tuto dvojici doplňuje ještě filmový záběr na prázdnou zeď, která je již v povědomí diváků spojena s předtuchou popravy. V tento okamžik začne služebná opět šít a zvuk šicího stroje vytváří zvukovou kulisu následující akce: Sokolovová sleduje na plátno promítaný obraz popravčí zdi, před plátnem se mezitím spouštějí provazy se smyčkami. Smyčky se nakonec ukryjí za paravánem. Sokolovová reaguje zoufalým výkřikem, na který kapela zpustí slavnostní pochod v „komediantské instrumentaci" a zpoza paravánu vyjíždění opět smyčky, na nichž jsou tentokrát připevněné tři maškarní kostýmy.

Poté, co Ivan Sokolovovou odmítne, se rozhoří další hádka, ve které Soňa s Jakovem napadají Ivana, že nesplnil slib. V závěru tohoto dějství svého otce plamenně obhajuje Věra za stejného zvukového doprovodu. Věřin proslov doprovází projekce skupinové fotografie policistů – hrdinský obraz, na který se odkazuje Věra. Tento snímek má ale pro ostatní postavy i diváky zcela opačné konotace.

Služebnictvo představuje v Radokově adaptaci lidový chór, dění v rodině zasazuje do širšího kontextu honosných forem společenských ceremoniálů i prostých lidových obřadů. Společně s hudebníky v parádních vojenských uniformách vytvářejí představu bohaté a vznešené společnosti, vytvářejí líbivé pozlátko, ale za ním se skrývá poslední agónie.

Neustálý servis a ponížená úcta sloužících vůči Ivanovi patří k oné době i k Ivanově postavení a Ivan tuto ceremonielní „parádu" nosí všude sebou. Právě ona však

---

(Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 17.)

kontrastuje s úpadkem rodiny, která si tohle všechno nemůže dovolit. Tento základní rozpor však narušuje i ono vnější pozlátko, rodina už jako by neuměla udržet náležitou formu. Slavnostní okamžiky dostávají ironický podtón a přestávají fungovat (slavnostní rodinná tabule je narušena Ivanovou sebestylizací do role odstrčeného otce; přípitek je pronesen jen proto, aby byl Ivan konečně umlčen atd.).

Nejvýrazněji je toto narušení patrné u inscenovaných obřadů. V této rovině sloužící představují prostý lid, který důležité okamžiky rodiny převádí do podoby prastarých lidových obyčejů spojených s během lidského života. Tyto motivy jsou spojené především s postavou Věry, z níž činí Radok symbol vší tragédie této rodiny. Příprava Věřiny svatby je samozřejmě ze strany služebnictva přijímána jako vážený okamžik plný symbolů. Je proveden obřad „oblékaní nevěsty" (bohužel ve scénických poznámkách není detailněji popsán), připraveno svatební lože, které je po svatební noci lidových chórem zkontrolováno atd.

Nicméně tyto symbolické akce s jasným obsahem nenacházejí v jevištní realitě správné naplnění, respektive jsou v rozporu s tím, co se ve skutečnosti mezi postavami odehrává. Věra před obřadným oblékáním do svatebních šatů utíká. Na připravené svatební lože nakonec uléhá, ale nikoli se svým ženichem, ale s mužem, který ji podvede. Místo svatební noci je Věra znásilněna. Služky obřadně zastýlají postel a Fedosja chová polštář jako miminko v předzvěsti nových ratolestí, které vzejdou z tohoto spojení. Ve skutečnosti je ale tento obřad spojen s nejhlubším Věřiným ponížením.

Jestliže svatební obřad může v lidovém prostředí evokovat rovněž vážné okamžiky, jako je ztráta mládí a nevinnosti, pak ve Věřině příběhu tento spodní tón rituálu dominuje. Svatba neprobíhá, jak má, a v přímých odkazech se propojuje s obřadem pohřbu (přinesení a odnesení svatebního lože atd.).

Pohřeb se pak jako metafora navrací ještě několikrát: čtvrté dějství je otevřeno přípravou Jakovova křesla, která předznamenává jeho skutečnou smrt; Věra po závěrečném rozchodu s Jakorevem rozbíjí v zoufalství figurínu se svými svatebními šaty, služebnictvo pak figurínu odnáší opět v připomenutí pohřebního obřadu; pohřeb a smrt také celou hru uzavírá. Stejně jako všechny předchozí rituály ani tento neproběhne správně. Řeči se ujímá Ivan, jehož fráze už rodina nemůže snést, a proto ho přeruší.

V další rovině tak nachází své vyjádření podstata celého příběhu – forma, která ztratila svůj obsah, neplní již svoje tradiční funkce.

8.2.e) Prostor a čas

Kombinací různých motivů a vyjadřovacích prostředků vytvořil Alfréd Radok složitou významovou síť, kde téměř všechno souvisí se vším. Fiktivní svět hry se otevírá okolnímu světu a vnitřním prožitkům postav, obojí je přímo zobrazováno na scéně. Nelze přesně interpretovat (a pro vyznění adaptace to není ani tolik podstatné), co vlastně představují filmové obrazy. Jestli se jedná o dokumentární záznam skutečnosti, nebo o nutkavé představy postav. Interpretaci rovněž komplikují různé směry času. Minulost, současnost i budoucnost se kombinují a odehrávají současně. Ani vyjadřovací roviny nejsou od sebe striktně rozděleny. Postavy na scéně reagují na skutečnosti z filmového plátna, přestože ty se odehrávají jinde a třeba v jiném čase, takže reálně nejsou pro postavy v dosahu, přesto ale ovlivňují dění na scéně.

Když se ve třetím dějství Jakorev zmocní Věry, nestane se tak fakticky v onen moment. Věra se teprve chystá k útěku, který se odehraje někdy mezi třetím a čtvrtým dějstvím. Nicméně tento tragický závěr obsahuje již okamžik, kdy Věra Jakorevovi nabízí řešení, ve kterém jí má být nápomocen. V Radokově světě je tento závěr potenciálně přítomen, de facto je rozhodnuto a je jen otázkou času, kdy se tak skutečně stane.

Když matka Sokolova sleduje před setkáním s Ivanem akci, která se v kombinaci všech použitých motivů skládá ve vizi popravy, není tím řečeno, že Sokolov byl skutečně popraven. Obraz vyjadřuje vnitřní obavy postavy, její strach, se kterým za Ivanem přichází. Je to obraz osudu, před kterým chce svého syna zachránit a který si nosí všude sebou. Stejně jako si Ivan nosí sebou obraz své slávy a důležitosti vyjadřovaný slavnostními hudebními motivy či záběry oficiálních ceremoniálů. Zároveň tato sláva představuje obraz společnosti, která se tváří, že je všechno v pořádku, a svými obřady se udržuje v chodu.

Petrovy pochybnosti a otázky jsou konfrontovány se záběry, které bychom mohli označit za dokumentární záznamy, protože mají divákovi i postavám odhalit pravdu. Usvědčují totiž Petrova otce nebo Jakoreva ze lží. Na druhou stranu i v tomto případě

můžeme filmovou projekci chápat jako pohled do Petrových myšlenek. Když Petr útočí na Ljubov, aby mu prozradila pravdu, nedozví se ji od ní, ale obrací se na filmové plátno. Sokolovovo mučení se však ani prostorově, ani časově „nekryje" s Petrovou realitou. Petr v onu chvíli nahlíží na dno ticha, které se rozhostí, když Ljuba nechce odpovědět, a vidí tam ony obrazy, které mu najednou dávají smysl.

Svět adaptace ale není omezen jen na fiktivní svět postav. Složitá významová struktura scénáře a inscenace, ve které zcela jistě přibyly další nuance, které nejsou při četbě scénáře patrné, vtahují do hry také svět publika, jeho realitu. Radok vyžaduje aktivnějšího diváka. Motivy a všechna jejich možná spojení se ve výsledku brání čistě racionálnímu uchopení. Ani tato kapitola je nemůže obsáhnout cele, pouze naznačit základní principy a významy. Divák je v okamžiku inscenace postaven před neustálý proud metafor a významů, které před ním plynou v čase, nemá tudíž možnost je všechny promýšlet. Zcela jistě tak mnoho věcí nemůže ani být otázkou racionálního uvědomění, jak už připomněl Leoš Suchařípa: „Jejich více nebo méně složitou souvztažnost nutno dešifrovat, avšak není nezbytné, aby se proces „čtení" celého kontextu odehrál „uvědoměle", v rovině intelektuální; je pravděpodobné, že obsah této struktury bude osvojen jaksi globálně, v celém bohatství asociativních vazeb, že bude divákem „prožit", že bude „čten" skrze divákovu aktivitu emocionální."[59]

Význam celé struktury inscenace tak více, než je obvyklé, záleží na každém divákovi, na jeho aktivitě a schopnosti všechny motivy zachytit a vzájemně pospojovat. Radok zachází s divákem jako s partnerem ve vzájemné diskuzi, neustále ho provokuje. Herecký rámec inscenace (viz Kopeckého citace) je toho dalším jasným dokladem.

Dalším příkladem je Radokův důraz na paralely mezi divákovou současností a Gorkého hrou. Hra je upravena tak, aby v jasným náznacích korespondovala s atmosférou divákovy přítomnosti. Téma nespravedlivě stíhaných a odsouzených muselo být v době, která si začala připouštět politické procesy v 50. letech, velmi intenzivní a aktuální. Radok tento rozměr dále rozvíjí. Zejména postavám Soni a Petra jsou připsány celé proslovy, které mají na fakt poprav odkazovat, například Soňa v hádce Ivanovi vyčítá: „Tys chodil v pátek ráno do vězení a s tebou kněz a ten tvůj zeť. Naděžda mi vyprávěla, co s ní Lešč potom vyváděl, ale u tebe, slyšíš, u tebe to všechno začíná.

[59] Suchařípa, Leoš: Film v jevištním obrazu, Divadlo 18, 1967, č. 3, s. 18.

Naváděl jsi lidi, aby jeden druhého udávali, aby se hlídali a špehovali, dělal jsi domovní prohlídky. Jen si vzpomeň, koho jsi honil a posílal do kriminálů...."[60]

Gorkij se ve hře dotýkal problému úplatků, vzájemných služeb a protislužeb, které ovládají celou společnost a projevují se i v rodinném prostředí. Radok vedle toho rozehrál v náznacích také téma špiclování a strachu ze vzájemného udávání. Nejvíce paranoidní je v tomto směru samozřejmě Ivan. Bojí se, když mu Soňa vyčítá jeho minulost, že někdo tajně naslouchá. Leščovi stačí, aby před služkami začal rozkládat o Ivanových obviněních, aby Ivana dostal, kam potřebuje. Samotní členové rodiny pak mnohdy naslouchají tajně tomu, čemu by neměli, nebo se bojí vyjádřit vše, co mají na jazyku. Navíc Radokovi zatčení nejsou jen vzdálení lidé bez tváře, jako je tomu u Gorkého. V Radokově adaptaci se zatýká v bezprostřední blízkosti rodiny, v sousedství. Když si Naděžda přebírá šicí stroj od souseda, je za překvapením všech skrytá otázka, co tak hrozného udělal, kdo to na něj udal a co s ním bude.

Radokův scénář představuje svět, který je otevřený. Jeho různé roviny vybízejí k hledání novým souvislostí, neuzavřenost přináší jen nové otázky. Gorkij zobrazoval svět carského režim v okamžiku, kdy se zevnitř hroutí, ale zároveň měl na tuto krizi odpověď. V pozadí celé hry existuje skupinka lidí, která má vize, plány a podle Petra rozumí životu. Gorkij tyto lidi sice nezobrazuje přímo, ale existují a nelze říci, že by Gorkého svět byl zcela bezvýchodný. Bez odpovědí zůstávají pouze hlavní postavy, protože nejsou schopny je nalézt, jsou odsouzeni k zániku. Ljuba to v závěru vyjadřuje přímo: „Ležíme v cestě jak trosky nějakého starého baráku, možná kriminálu... válíme se v prachu zbořenin a překážíme lidem, aby šli dál... Zakopávají o nás, pro nic za nic jim působíme zbytečnou bolest... občas přes nás někdo upadne a poláme si kosti."[61]

Naopak Alfréd Radok svým divákům nenabízí žádnou odpověď, závěrečným dovětkem provokuje. Odpověď a řešení musí diváci hledat sami.

[60] Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966, s. 61.
[61] Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961, s. 86.

9. Závěr

9.1. Radokovy úpravy předloh

Ze srovnání jednotlivých adaptací vyplývá, že pro všechny je typické rozvolnění stavby původně uzavřeného dramatu koncentrovaného do tří jednot. Volné kombinaci několika významových rovin více vyhovuje forma dějového pásma. Mezi jednotlivé výstupy je možné vkládat další motivy, zároveň tato forma umožňuje přecházet mezi jednotlivými rovinami a vyjadřovacími prostředky, vzájemně je kombinovat a vytvářet z nich simultánní děje atd.

Tyto adaptační postupy můžeme sledovat také v autorské úpravě Hry o lásce a smrti Romaina Rollanda. Paradoxně by se dalo říci, že právě tato adaptace představuje nejdokonalejší dílo Alfréda Radoka, v němž inscenační princip laterny magiky využil. Sice v tomto případě film nepoužil, ale z rozhovoru s Pavlem Grymem víme, že scénář inscenace původně vznikal s představou tohoto inscenačního principu.[62] Je proto logické, že vykazuje mnoho společných rysů hlavně s adaptací hry Poslední.

Kombinaci různých prostředků i simultaneitě dějů rovněž vyhovuje antiiluzivní scéna, kterou je možné dělit na několik hracích plánů. Typickým příkladem jsou adaptace her Mezi dvěma bouřkami a Poslední, ve kterých s takovým scénickým prostorem Radok přímo počítá. V Posledních bývá v některých výstupech dokonce zkombinováno několik prostorů zároveň – předscéna s jednoduchou hereckou akcí, scéna, na které se odehrává děj hry, filmové plátno, případně ještě balustráda s hudebníky, kteří dění občas pozorují. Nejtypičtějším příkladem je pak koncepce scény pro adaptaci Hry o lásce a smrti, kde je rozdělení scény na dva hrací plány nejmarkantnější (akce Herců v aréně, kterou sledují Diváci na ochozu). Další samostatný prostor pak představuje svět za arénou, který je skutečnému publiku zprostředkován nejen hereckou akcí Diváků a Herců, ale hlavně zvukovými prostředky.

---

[62] V rozhovoru s Pavlem Grymem Alfréd Radok řekl: „Podle mých představ měla Laterna magika směřovat k uceleným jevištním tvarům. Například Hra o lásce a smrti byla původně napsána pro Laternu magiku." (viz Grym, Pavel: Křižovatky experimentu, Divadlo, 1967, č. 3, s. 30)

Radok nicméně v Jedenáctém přikázání ukazuje, že takto členitý prostor není zcela nutnou podmínkou. V této adaptaci nevytvořil polyscénický prostor, ale ponechal na scéně jediný pokoj. Další prostory pak vytvářel pouze film. Pro komickou hru to však Radokovi stačilo.

Podobná volnost je patrná také v zacházení s dramatickým časem. Na jevišti se prolínají různé časové roviny zároveň. Ve výsledku je tedy divákovi předestřen fiktivní svět, který téměř nemá hranic. Většinu toho, co původní autoři stavěli mimo přímé zobrazení, Radok přivádí na scénu před diváka. Jako by všechny souvislosti a nuance bylo nutné přenést přímo na jeviště, a zachytit tak nekonečnou složitost zobrazovaného. Jistou zvláštnost v této praxi představuje „svět mimo arénu" ve Hře o lásce a smrti, který proniká na scénu jen v náznacích a komentářích. Nicméně pouhé zprostředkování a tušení tohoto světa má ve hře svůj hluboký smysl. Ti na ochozu si pouze myslí, že dělají revoluci a rozhodují o osudu těch dole. Obě skupiny jsou od sebe sice odděleny, ale spojuje je svět „za arénou", který má svá vlastní pravidla, překvapivá a neúprosná. Diváci tímto světem nevládnou, ale jsou jím ovládáni, jen si to zpočátku neuvědomují.

Dalším společným rysem je redukce původních textů a soustředění se pouze na hlavní zápletky, na hlavní témata dialogů. Jedním z důvodů je nepochybně fakt, že na celkovém sdělení se podílejí další vyjadřovací prostředky, takže významy původní hry jsou mezi ně rozděleny. Nejmarkantnější je tento postup ve Hře o lásce a smrti, kde některé repliky Rollandových postav přebírají Radokovy postavy Diváků. Součástí hlavního textu se stávají také scénické poznámky, které ze zvukového záznamu předčítá sbor.

Rovněž je potřeba brát v úvahu, že další vyjadřovací prostředky přinášejí do původní hry vlastní motivy, takže předlohu je potřeba více soustředit, aby rozsah inscenace byl pro diváky přijatelný. V neposlední řadě je zřejmě koncentrace nutná pro porozumění celku. Jednotlivé prostředky vytvářejí do určité míry vlastní významy, které se v adaptaci různě propojují a vytvářejí komplikovanější souvislosti. Vzhledem k divákovi je proto nutné jednotlivé významy zjednodušovat do podoby snadněji čitelných symbolů, aby je divák mohl „přečíst" a spojovat s dalšími.

Tato redukce a koncentrace je patrná zejména u adaptací Mezi dvěma bouřkami a Jedenácté přikázání, ze kterých zmizely celé scény a zachované dialogy byly zkráceny

na polovinu až třetinu. Méně viditelné jsou tyto změny na adaptacích dramat Poslední nebo Hra o lásce a smrti. V druhém případě se dokonce několikrát v recenzích objevila informace, že Radok ponechal Rollandův text beze změny. Není tomu ale tak. Do této adaptace doplnil Radok poměrně hodně vlastního autorského textu, proto není v adaptaci použit ani jeden dialog z původní hry, který by nebyl částečně upraven, a to především výrazně zestručněn. V této souvislosti není bez zajímavosti, že potřeba zjednodušit situace a charaktery, které bude možné dále kombinovat s dalšími prvky, ovlivnila rovněž Radokův výběr předloh. Téměř všechny představují velmi jednoduchá, až tezovitá dílka, která z kontextu českého divadla nezmizela jen díky zajímavým a fascinujícím inscenacím Alfréda Radoka.

Dále je u všech adaptací zcela zřejmé, že Radok výrazně pracuje s kontextem. Dalšími významovými rovinami, které do původní hry dosazuje, rozšiřuje a rozvíjí souvislosti, do kterých jsou původní texty zasazeny. Jednotlivé repliky se tak dostávají do nových souvislostí a získávají odlišné významy.

Adaptace Hry o lásce a smrti a hry Poslední se vyznačují ještě jedním společným rysem, a to specifickou prací s motivy. Radok do obou adaptací vkládá velké množství motivů, které procházejí celým scénářem a vstupují do různých situací, v nichž na sebe nabalují další a další významy. Určité metafory zvýrazňuje Radok již v přejatých textech a rozvíjí je dalšími dopisovanými promluvami. To je případ zejména Hry o lásce a smrti, ve které témata Herců v určité podobě přejímají také Diváci. Kromě motivů, které mohl Radok získat z původních her, používal také různé herecké akce evokující symbolické obřady.

Velmi podstatným rysem je zdůrazňovaná divadelnost všech adaptací. Nepřehlédnutelná je výrazná divadelní poetika a motivy odvozené z podstaty divadla. Všechny tři analyzované adaptace jsou zahrnuty do „divadelního rámce", ve kterém postava v roli vypravěče nebo dokonce sami herci navazují přímý kontakt s publikem. Vystupují ze hry a získávají odstup, který jim dovoluje se k zobrazovanému určitým způsobem vyjadřovat. Ve Hře o lásce a smrti se dokonce situace divadelního představení stává metaforou pro základní situaci člověka v okamžiku nějaké významné historické události.

Tento zcizující odstup jde však ještě dál. Neomezuje se jen na divadelní zarámování, nýbrž prostupuje celé scénáře. Základní situace, které jsou na počátku ustaveny a diváci by je mohli vnímat jako iluzi skutečnosti, jsou v průběhu děje narušovány, a diváci tím postaveni před jiné perspektivy, náhlé změny pohledů. Nicméně právě těmito „nepravděpodobnými" obrazy Radok vyjadřuje vnitřní, jakoby skryté souvislosti. Vytváří jimi vlastní komentáře zobrazovaných příběhů. Divadelní díla tak obohacuje o postupy, které jsou známé spíše z poezie nebo prózy, které mohou disponovat s perspektivami vypravěče nebo jednotlivých postav. V dramatické literatuře jsou tyto možnosti omezené, avšak určité postupy, jako třeba právě Radokovy „obřady" či zdůrazňovaná divadelnost, tvoří jednu z nich. Další pak otvírá projekce a zvuk.

9.2. Radokova práce s filmem a dalšími prostředky

Podle Jana Grossmana jde v laterně magice o propojení jevištního celku s filmem (viz v úvodu užitá definice). U Radoka je ale nutné zmínit, že jeho pojetí tohoto inscenačního principu se neomezovalo pouze na film a různé typy projekce, ale že stejně výrazným způsobem pracuje také se zvukovou složkou – s hudbou, s nahrávkami dialogů nebo sborového přednesu scénických poznámek apod. Zajímavé je, že s nahrávkami pracoval Radok stejně jako s filmem. Pomocí nich dokázal vytvářet nové významové roviny, další prostory fiktivního světa či různé směry toku času. Tato „filmová" úloha zvuku vzrůstala především v těch adaptacích, ve kterých byl projekci prozatím dán jen malý prostor (Mezi dvěma bouřkami) nebo v nichž projekce nakonec vůbec nebyla potřeba, protože ji dokázala nahradit scénická akce herců (Hra o lásce a smrti).

Radokova práce s filmem není ve všech adaptacích stejná a vyvíjí se ke stále složitějším útvarům. Neroste však jen míra zapojení filmu do celku, ale rovněž složitost celé struktury, na které se čím dál více podílejí také další prostředky, nejen film.

V případě adaptace Mezi dvěma bouřkami se jedná o jednoduché dílko, ve kterém jsou již naznačeny všechny budoucí prvky pro Radokovu tvorbu typické. Zapojení filmu do celku není ještě příliš komplikované a film přejímá základní úlohu zobrazovat jakési pozadí hry, vyjadřovat jednoduché symbolické paralely, které je možné propojovat s děním na jevišti. V této adaptaci je ještě rozdělení funkcí celkem dobře čitelné: herecká

akce na jevišti představuje realitu fiktivního světa, kdežto film a zvuk mají za úkol zobrazovat skutečnosti v realitě neviditelné – nejčastěji vyjadřují vzpomínky, mohou vyjadřovat pocity či představy postav. Nejen vypravěč (postava pojmenovaná Individuum) tedy vystupuje ze hry a mění perspektivu. V adaptaci se taktéž objevují okamžiky, které divák nemůže vnímat jako obrazy reality, a nutně pro něj představují pohledy na dění z jiného úhlu, pociťované jako pohledy do nitra postav.

Trochu odlišným způsobem pak fungovala filmová složka v Jedenáctém přikázání. Tentokrát se totiž Radok soustředil na komické efekty. Film se sice obracel do nitra postav a zobrazoval jejich vzpomínky, nikdy se ale nejednalo o odhalení nevysloveného. Šamberkova fraška je postavena na tom, že postavy si nerozumějí a dopouštějí se omylů, nicméně divák musí vědět všechno, aby dění vnímal jako komické. Postavy samy tedy na sebe téměř vše vyzradí. Z tohoto důvodu film nemohl zobrazovat skryté, vnitřní souvislosti skutečnosti, avšak mohl zpovědi postav vtipně komentovat. Komického účinku pak bylo dosaženo určitým rozporem, napětím mezi slovy vyjádřenými postavami na scéně a mezi obrazem na filmovém plátně. V těchto okamžicích film fungoval jako autorský komentář, který divák vnímal jako pravdu.

Vedle toho přinášel také divákovi informace o dění mimo scénu. Roli, kterou v adaptaci Mezi dvěma bouřkami obstarávala simultánní herecká akce v jiné části scény, převzal v Jedenáctém přikázání film. Pro nás je zajímavé, že v této úloze se filmový obraz choval vlastně obráceně. Jestliže u vzpomínek postav odhaloval divákovi realitu, u popisu dění na scénou zobrazoval mínění postav o sobě. Film tedy fungoval jako trochu zlomyslný vypravěč, komentátor, který si důvěrně „špitá" s divákem a z postav si dělá legraci. Navíc měl nad postavami dost velkou moc a usměrňoval jejich konání (viz filmové titulky, které nařizují neposlušným postavám odchod ze scény).

Pomocí filmu, stejně jako pomocí obřadů a divadelních zarámování „problematizoval" Radok představu skutečnosti příběhu. Divákovi totiž nebylo dovoleno, aby na delší dobu přijal film jako součást jevištní iluze. Obě roviny – akce herců na jevišti a projekce - byly od sebe znovu a znovu oddělovány. V Jedenáctém přikázání tuto iluzi Radok rozbíjel poetikou filmové grotesky (tzn. zrychlené záběry postav v pohybu, stylizované titulky apod.). Úspěšných komických gagů pak dosahoval ve chvíli, kdy toto rozdělení naopak porušil a nechal film a jeviště splynout, kdy určité

konání na jevišti mělo následek ve filmovém obraze a naopak. Například detektiv na scéně vystřelí na plátno a filmový bandita padá atd. Tyto prvky divák vnímal jako něco nepravděpodobného, a proto komického. Důmyslné střídání toho, co může divák považovat za pravděpodobné, a tedy skutečné, a toho, co naopak tuto pravděpodobnost narušuje, se rovněž stalo podstatným prvkem Posledních a Hry o lásce a smrti.

Adaptace hry Poslední je postavena na tom, že film představuje relativně samostatnou rovinu. S děním na jevišti se pak tato rovina propojuje především vzájemnou konfrontací. Jedna rovina osvětluje druhou, kombinací jich obou se vyjadřují vnitřní souvislosti. V krátkých filmových sekvencích je zobrazován příběh pronásledovatelů a jejich oběti. Na scéně se odehrává podobný příběh – rodinní tyrani versus jejich oběti. Oba příběhy jsou si vzájemnými zrcadly. Nejprve se propojují v postavách původců zla, které jsou oběma rovinám společné. V závěru se pak prostupují zcela v postavách obětí (paralela Věra – Sokolov). Avšak obě roviny fungují de facto samostatně, každá představuje trochu jiný pohled na vyjadřované téma.

Z tohoto hlediska zřejmě není zcela správné, pokud Jan Grossman považuje za klíčový okamžik vzniku Laterny magiky známou scénu detektiva Střely z Jedenáctého přikázání. Radok nestavěl princip laterny magiky nutně na přímém hereckém propojení projekce a scény. Mnohem podstatnější byly souvislosti významové, kdy se obě složky spojují ve vzájemných protikladech a paralelách.

Pokud bychom však chtěli uvažovat rovněž o přímém propojení, pak nejdokonalejší laternou magikou by musela být zřejmě Hra o lásce a smrti, protože v této adaptaci se díky scénické metafoře, v níž je jedněm určena role Diváků na ochozu a druhým role Herců v aréně, kteří musí hrát pro potěchu „těch nahoře", podařilo Radokovi obě roviny propojit do jednoho celku tak, že obě roviny na sebe přímo reagují a ovlivňují se navzájem.

Na druhou stranu i zde je patrný postup, který je výše popsán jako základ adaptace Posledních, totiž významové propojení, kdy si obě skupiny nastavují zrcadlo. V jistém smyslu jsou totiž Diváci i Herci samostatní, jsou od sebe odděleni prostorem i stylem (v oblečení, v promluvách, v chování). Zároveň však představují rub a líc téhož, jelikož prožívají stejné drama. Diváci stejně jako Herci prožívají podobné situace a rovněž oni musí zápasit o svou lidskost. Z nekonečné množiny vzájemných protikladů

a paralel lze vybrat ty nejmarkantnější a nejasnější: Sofie i Tutti tvoří paralelu, jejich milí skončili nebo skončí na gilotině a ony je následují; Tutti a Bayot jsou naopak protiklady, Tutti se neumí přetvařovat, proto je odvedena „dolů", Bayot je ochoten donášet, a tak se dostává mezi Diváky; na obou stranách jsou postavy, které se bojí a navzájem se kontrolují, aby na sebe neprozradili něco nevhodného, zacpávají si ústa a tiší svoje výbuchy hysterie. Obě roviny jsou tedy propojeny nejen přímými akcemi, ale také, a to je možná podstatnější, významově pomocí různých metafor.

9.3. Radok mezi Piscatorem a Burianem

Pokud bychom měli porovnat tvorbu Radoka a jeho předchůdců, Erwina Piscatora a E. F. Burina, je již na první pohled zcela zjevné, že se jedná o tvorbu vyhraněných uměleckých osobností. Jejich umělecké zaměření a postoje se sice rozchází, ale v jejich práci s filmem a textem můžeme nalézt společné rysy. Především všichni tři režiséři pociťovali určitou nedostatečnost divadla a jejich cílem se stalo vyjádření komplikovanější skutečnosti, než kterou doposud na divadle bylo možné spatřit. Vhodný postup se nabízel v kombinaci tradičních divadelních prostředků s filmem.

Je celkem zřejmé, že pomocí filmové projekce se tvůrcům bez problému dařilo původní látku tématicky rozšířit, přidat nové časoprostory, děje, fakta. Kombinace různých vyjadřovacích prostředků také umožňovala jednu situaci nazírat z několika perspektiv, navzájem tyto perspektivy konfrontovat, a představovat tak pestřejší pohled na zobrazovanou skutečnost. A právě zde je možné nalézt zásadní rozdíl mezi těmito třemi režiséry.

Piscator rovněž používá mnoho prostředků, aby vyjádřil složitost společnosti a jejího vývoje. Původní hry doplňuje o nové scény, které mají za úkol představit co nejvíce historických faktů a souvislostí. Hranice původních her se tedy rozšiřuje, ale ve skutečnosti Piscator fiktivní svět těchto her uzavírá. Z jeho hlediska je možná jen jedna interpretace. Jeho scénické konfrontace proto kladou otázky, na které dopředu zná odpovědi a chce o jejich správnosti přesvědčit diváky.

Jeho tendence jsou naprostým opakem tvorby Burianovy a Radokovy. Výsledkem Piscatorovy adaptační činnosti je velké historické plátno, které vlastně není schopné říci

něco zajímavého o samotných postavách. Ty se stávají jen součástkami velkého mechanismu, jsou představeny jako typické příklady nějakého chování, a proto téměř zbaveny vnitřního života. Individuální rysy jsou potlačeny, aby zbytečně nerelativizovaly. Filmová projekce je chápána jako dokument, jako spolehlivý záznam nezpochybnitelných faktů (z toho důvodu také Piscator ve svých inscenacích používal archivní materiály). Konfrontace filmu a individuálních příběhů, které ale přestávají být důležité, je předkládána jako pravdivý obraz skutečnosti.

Na rozdíl od něj se E. F. Burian ubírá úplně jiným směrem. Jeho tématem není historická pravda, ale naopak „pravda" prožitku jednotlivých postav. Nezajímá ho „objektivní" skutečnost, ale vnitřní svět postav, proto je v Burianových inscenacích „skutečností" několik. V pozadí je sice určitý názor, je patrné, na čí stranu se staví, s kým souzní a soucítí, ale divákovi je dáván větší prostor, je mu nabízen pestřejší pohled, protože se Burian neuchyluje jen k jedné jediné perspektivě. Z hlediska diváka tedy Burian na rozdíl od Piscatora svoje inscenace spíše otevírá.

Radokovy oblíbené náměty představují určitý průnik mezi Piscatorem a Burianem. Zajímá ho fungování společnosti, výjimečné historické etapy, tedy určitá společenská atmosféra. Toto společenské či historické pozadí proto zvýrazňuje a přivádí na scénu, avšak pouze jako spoluhráče jednotlivých postav. Radoka zajímá, jak společnost a doba ovlivňují soukromé životy postav. Společnost versus osudy jednotlivců představuje Radokovo hlavní téma, na němž staví své adaptace. Nabízí se tedy konfrontace projekce a scény jako vyjádření tohoto hlavního tématu. Aby však tato konfrontace byla pro diváka uvěřitelná, musí Radok prohloubit také postavy, představit jejich prožitky, sny i noční můry.

Důraz na individuální osudy postav mu nedovoluje, aby před diváky stavěl nějakou hotovou a definitivně jasnou objektivní skutečnost. Jednotlivé postavy k ní totiž mohou mít rozdílné vztahy. Na druhou stranu je ono historicko-společenské pozadí natolik důležitým partnerem, že individuální osudy jsou zároveň zobecňovány a Radok de facto vytváří jakási podobenství o světě.

Zajímavá souvislost vyplyne na povrch, pokud srovnáme práci jednotlivých tvůrců s autorským subjektem. Mnohost vyjadřovacích prostředků a souvislostí uvnitř

jedné inscenace vyžaduje společné pojítko, jímž je většinou subjekt autora. Rozdíly jsou v tom, nakolik tuto skutečnost tvůrci přiznají.

Piscator v tomto směru představuje zvláštní rozpor. Jako autor se schovává za historická fakta a materiály, aby odhalil všechny skryté historické, společenské a politické souvislosti jako pravdu o světě. V inscenacích tedy vystupuje jako epický vypravěč, který pro diváky zcela a bez výjimky konstruuje fiktivní svět, rozhoduje o tom, co je pravdivé a nepravdivé, důležité a nedůležité. Postavy jsou buď ve shodě s jeho názorem nebo nikoli. Postup je srovnatelný s tradičním vypravěčem, jak ho popisuje Lubomír Doležel.[63]

Mohlo by se tedy zdát, že Piscator jako autor tohoto typu bude chtít zůstat před divákem skryt, aby tím nenarušoval iluzi objektivního zobrazení. Nicméně on sám považoval svůj autorský vklad a především svoji rozhodovací roli za natolik významnou, že se divákům sám představoval jako tvůrce.[64]

Radok ani Burian své autorství nepopírají, ale je více skryto, není vyjádřeno takto otevřeně. To zřejmě souvisí s tím, že Rodokův a Burianův autorský subjekt je spíše lyrický. Nerozhoduje o pravdivosti celého fiktivního světa. Nevolí jen jednu perspektivu, která je stálá a neměnná pro celou adaptaci. Naopak se různě proměňuje, jednou představuje autorský komentář, jindy perspektivu některé z postav. Diváka staví před situace, ve kterých musí rozlišovat realitu zobrazovaného příběhu a to, co je nereálné, co vyjadřuje vnitřní obrazy postav nebo metafory, které představují prožitek a mínění autora.

---

[63] Klasický narativ se podle L. Doležela vyznačuje mimo jiné zřetelným rozlišením promluv vypravěče a promluv postav. Vypravěč konstituuje samu „realitu" fikčního světa, jež vytváří referenční rámec pro jednání a promluvy postav. Promluva vypravěče je vždy „platná" (hodnoty pravdy a nepravdy se na ni nevztahují), promluvy postav jsou pak „pravdivé" či „nepravdivé" podle toho, zda se shodují či neshodují s takto postulovanou realitou. (Pokud např. podle vypravěče spatří Don Quijote větrné mlýny, ale Don Quijote popisuje „ohromné obry", pak v rámci fikčního světa tohoto díla nejsou obři, které „vidí" Don Quijote, skuteční.) Se subjektivizací vyprávění v moderních narativních textech se hranice mezi postavami a vypravěčem stává méně zřetelná, přechod mezi subjektivním a objektivním pólem je méně jasný (vypravěč dostává určitou míru subjektivity, postavy získávají kompetence vypravěče). Fikční svět již není konstituován jako „objektivní danost", ale jako průsečík několika různých výpovědí (postav i vypravěče), jejichž „platnost" kolísá mezi póly pravdy a nepravdy, „subjektivní iluze" a popisu „objektivní reality". (Viz Doležel, Lubomír: Narativní způsoby v české literatuře, Praha 1993.)

[64] „Za všetkými týmito revuálnymi prvkami stojí však v bezmernej predimenzovanosti epický subjekt, ktorých ich spája a s gestom politického rečníka pred obecenstvom ukazuje: to je Erwin Piscator sám osobne in persona. Že on sám sa tak videl a ukazoval, prezráza preslávený scénický obraz na obrovskom plátně stupňovitého trojposchodového javiska vidieť jeho monumentálný profil." (Szondi, Peter: Teória modernej drámy, Bratislava 1969, s. 113.)

10. Summary

Czech theater director Alfréd Radok (1914-1976) was always temped by confronting several layers of meaning in one single work of art. On theater he used different scenic spaces at once - in e.g. his production of Offenbach's opera Hoffman's Tales (Velká opera 5. května */The Great May 5th Opera/*, 1946) he combined two spaces which symbolized the two worlds of Hoffman's fantasy. The true character of these worlds was not only formed by the stage design but also by acting. When transiting from one space to the other the actors changed their gestures, their body language, the way they walked, etc. A similar principle was applied in Verdi's Rigoletto (Velká opera 5. května */The Great May 5th Opera/*, 1947). In this production the singers were moving in-between two different worlds – one being represented by a ceremonial opening night of this performance in Teatro La Fenice, while the second by the theater backstage which unveiled the reverse side of fame (scene-shifters were preparing the change of the up-coming scene, one singer was flirting around with the dancers, prop-woman was knitting etc.). This specific technique of totally diverse realities medley became the basis for Radok´s film debut Daleká cesta */Far Away Journey/* (1949). A portrayal of a life story of a mixed marriage during the Second World War is combined with contemporary German documentary and film propaganda shots. One layer is alternated by the other, and for a certain amount of time they are also mutually penetrated.

These experiments soon influenced Radok as much that he used film on theater along with the traditional theatrical forms of art. A logical culmination of these attempts was Laterna Magika */The Magic Lantern/ (*first introduces on the EXPO 1958 World Exhibition in Brussels). During the time of its´ origin Laterna Magika arouse favorable responses. Theater critics, theoreticians even theater artists themselves hoped and believed that this new form of theater, which can more truly depict the character of contemporary life in all of its complicated coherence, was found. One of the heard voices also called for new drama which would be adjustable to the demands of this new performing principle. Several classical works of literature were also to be adapted for Laterna Magika.

These spectacular visions were unfortunately never fully accomplished. Laterna Magika never encouraged the emergence of wider dramatic literature. There are several reasons for this, and one of the greatest of them all seems to be too grand financial and operational demandingness of this new type of theater. The interesting question still remains – how should such dramas look like? What happens to the texts which should become the models for the productions which are based on the combination of several modes of expression as sound, music, film, other types of projection etc? What role do they obtain in such productions?

Radok never managed to truly fulfill his plans with Laterna Magika because he was soon excluded from this theater. Nevertheless there exist three types of scenarios based on which this question can be at least partially answered. In them Radok adjusted three original texts for the use of the Laterna Magika principle: a play by Jiří Mahen „Mezi dvěma bouřkami" */Between the Two Storms/* (the scenario was never actually created), a comedy by F. F. Šamberk „Jedenácté přikázání" */Eleventh Command/* (the production was carried out in Divadlo státního filmu */National Film Theater/*, 1950), and Maxim Gorky's drama „Poslední" */The Last/* (first produced in Kammerspiele in Munich in 1965, and again in the National Theater in Prague in 1966).

In comparison of these three scenarios it is obvious that the use of projection influences other scenic components – everything gets a notion of a film character: the text structure releases, the authors resign on classical unity of time, place, and even plot, as well as on classical drama construction, and freely places the scenes one after another. Clearly evident is the tendency towards epical theater where the author doesn't concentrate only on the basic plot but also gives enough space to episodes and motives which are only loosely attached to the plot. The changes of stage design complies with the character of the adaptation – therefore the space becomes a poly-scenic and allusive area which as well as in film allows fast cuts and shifts from one scene to another, possibly a simultaneous projection of two scenes at once. The role of sound in addition to projection increases. On one hand Radok needs to compensate the predomination of visual devices but on the other new techniques allow him to transform the sound itself into another mean of communication which participates on creation of other levels and perspectives.

Radok´s toil with projection isn't similar for all his scenarios - nonetheless in principle it can be said that projection adopts the basic task of projecting the background of the plot, express the symbolic parallels which can be possibly connected with events on stage. Acting than represents the reality of a fictive world while the projection as well as the sound have a goal of reflecting the "invisible" realities in reality – most frequently memories, emotions, or images of characters. They equally widen not only the fictive world of the original play with the inner life of characters but also bring information from the outside worlds which were in the former texts mediated by means of dialog only. As a result Radok employed all means of expression to create a fictive world almost without boarders where everything takes place right in front of the eyes of the spectators. This helped Radok with creating a complicated web of motives where all coherences are resent at once.

No less interesting are comparisons of these Radok´s adaptations with adaptation done by his predecessors – Erwin Piscator and E. F. Burian who similarly worked with projection on stage, and whose work greatly influenced Radok. These authors are also well famous for typical authorial adaptations of dramatic artworks. With the help of film projection they managed to easily widen the original theme, add new space-times, plots, facts. Combinations of different means of expression permitted them to observe one situation from different perspectives, and reciprocally can these perspectives be confronted in order to introduce a varicolored perspective on the portrayed reality. And precisely in the way the individual directors handle this colorfulness of views we are able to find interesting differences.

Piscator uses all methods to express the complicatedness of society and its development. The original play is extended but only at the first sight – but truly its´ fictive worlds are closed into a singe – own interpretation which corresponds to his political ideas while leaving out everything else as untrue and irrelevant. He appears in his productions as a narrator who completely and without excuse decides what is true, what is false, and what is important and non-important.

Burian and Radok represent a complete opposite. Both open the fictive worlds of their adaptations and especially via utilizing several possible and reciprocally un-

reducible perspectives. Their performances do not suggest to the spectator a univocal, closed to interpretation and therefore a „true" picture of the reality but on the contrary present „objective" reality in several different un-transferable perspectives. In their interpretation different parallel views get combined and co-exist on stage in dynamic excitement.

11. Použité prameny a literatura

1. Cieslar, Jiří: Daleká cesta Alfréda Radoka ve světle Hry o lásce a smrti, in: Filmové zápisky 90-93, Praha 1993, s. 95 - 103.
2. Císař, Jan: Maxima Gorkého Poslední, Rudé právo 20. 9. 966.
3. Císař, Jan: Neznámé zítřky, Divadelní a filmové noviny 8, 1964-65, č. 6.
4. Doležel, Lubomír: Narativní způsoby v české literatuře, Praha 1993.
5. Gorkij, Maxim: Poslední, Praha 1961.
6. Gorkij, Maxim: Poslední, úprava a režijní scénář Alfréd Radok, Praha 1966.
7. Gorkij, Maxim: Poslední, režijní kniha Alfréda Radoka, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v NMd, nezpracováno.
8. Grossman, Jan: Drama a režisérův sloh, Divadlo 9, 1958, č. 2, s. 98 – 114 (knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 253 – 269).
9. Grossman, Jan: O kombinaci divadla a filmu, In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 31 – 97.
10. Grossman, Jan: Režisér ve své době, Divadelní noviny 2, 1958/59, č. 5, s. 2 (knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 270 - 272).
11. Grossman, Jan: Výtvarné hledisko Laterny magiky a polyekranu, Výtvarné umění 11, 1961, č. 5, s. 203 – 210 (knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 97 – 105).
12. Grossman, Jan: 25 let světelného divadla, Acta scaenographica, 1961, č. 8, s. 141 - 146 a Acta scaenographica, 1961, č. 9, s. 178 - 180 (knižně: Texty o divadle 5, Praha 2000, s. 321 – 334).
13. Hájek, Jiří: Laterně magice na cestu, Divadelní noviny 2, 1959, č. 23, s. 1.
14. Havel, Václav: O Laterně magice, In: Spisy 3, Praha 1999, s. 251 – 268.
15. Hedbávný, Zdeněk: Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu, Praha 1994.
16. Janoušek, Pavel: Rozměry dramatu, Praha 1989.
17. Janoušek, Pavel: Interní subjekt autora v dramatu, In: Studie o dramatu, Praha 1993.
18. Kopecký, Jan: Radokovo velké divadlo s Gorkým, Divadelní noviny, 1977/97, č. 3.
19. Lukeš, Milan: Radokovo inscenace, Literární noviny, 1966, č. 4, s. 3.

20. Lukeš, Milan: Souvislosti, Divadlo 16, 1965, č. 1, s. 1 – 8.
21. Lukeš, Milan: Umění dramatu, Praha 1987.
22. Mahen, Jiří: Mezi dvěma bouřkami, úprava dramatického libreta A. Radok, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v NMd, nezpracováno.
23. Mahen, Jiří: Mezi dvěma bouřkami, Praha 1961.
24. Machonin, Sergej: Dvojí Radok, Literární noviny, 1967, č. 14, s. 3.
25. Piscator, Erwin: Politické divadlo, Praha 1971.
26. Procházka, Jiří: Budoucnost Laterny magiky, In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 148 – 153.
27. Radok, Alfréd: Zrod Laterny magiky a její inscenační principy, In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 9 – 30.
28. Rolland, Romain: Hra o lásce a smrti, Praha 1964.
29. Rolland, Romain: Hra o lásce a smrti, úprava a inscenační scénář Alfréd Radok, Praha 1964.
30. Rolland, Romain: Hra o lásce a smrti - rozbor inscenace Městských divadel pražských, Praha 1969.
31. Srba, Bořivoj: Řečí světla, JAMU, Brno 2004.
32. Srba, Bořivoj: Alfréd Radok a jeho Hra o lásce a smrti, Divadelní revue, 1990, s. 87 – 97.
33. Stehlíková, Eva: Alfréd Radok mezi divadlem a filmem, v tisku.
34. Stehlíková, Eva: Radokovo otvírání studánek, Divadelní revue, 2006, č. 2, s. 21 - 33.
35. Suchařípa, Leoš: Film v jevištním obrazu, Divadlo 18, 1967, č. 3, s. 18 - 22.
36. Suchařípa, Leoš: Člověk si musí vybrat, Divadlo 16, 1965, č. 3, s. 30 - 40.
37. Svoboda, Josef: Tajemství divadelního prostoru, literární spolupráce Milena Honzíková, Praha 1990.
38. Svoboda, Josef: Problémy scény Laterny magiky, In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, Praha 1968, s. 98 – 105.
39. Szondi, Peter: Teória modernej drámy, Bratislava 1969.
40. Šamberk, Ferdinand František: Jedenácté přikázání, Praha 1882.

41. Šamberk, Ferdinand František: Jedenácté přikázání aneb Velectěný pane Urban, jako zpěvohru upravil A. Radok, texty písní: Jiří Sternwald, 1950, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v dNM, nezpracováno.
42. Šamberk, Ferdinand František: Jedenácté přikázání, nesignováno, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v dNM, nezpracováno.
43. Šamberk, Ferdinand František: Jedenácté přikázání, text s rukopisnými poznámkami, z pozůstalosti Alfréda Radoka uložené v dNM, nezpracováno.

12. Soupis příloh

Oddíl A. - Písňové texty z inscenace Jedenácté přikázání (r. Alfréd Radok, Divadlo státního filmu, 1950)

1. úvodní píseň (předscéna)
2. „Všecko se miluje“ (3. výstup, I. jednání)
3. „Manželé“ (4. výstup, I. jednání)
4. „Velectěný pane Urban“ (5. výstup, I. jednání)
5. /píseň detektiva Střely/ (10. výstup, I. jednání)
6. /píseň profesora Beránka/ (12. výstup, I. jednání)
7. /píseň kamarádů/ (16. výstup, I. jednání)
8. „Píseň o ženách“ (1. výstup, II. jednání; zřejmě nepoužito)
9. „Nezapřeš nikdy ženy své“ (9. výstup, II. jednání)
10. „Bim bam“ (10. výstup, II. jednání)
11. závěrečná píseň (finále II. jednání, opět předscéna)

Oddíl B. - Rekonstrukce filmového scénáře inscenace Jedenácté přikázání (r. Alfréd Radok, Divadlo státního filmu, 1950)

1. "Františka čte noviny" (1. výstup, I. jednání)
2. "Františka hledí z okna"(1. výstup, I. jednání)
3. /Voborský vzpomíná/ (4. výstup, I. jednání)
4. /příjezd Jičínského/ (5. a 6. výstup, I. jednání)
5. /příchod Střely/ (9. a 10. výstup, I. jednání)
6. /hasičský výstup/ "Hoří" (17. výstup, finále I. jednání)
7. "Beránek vypráví " (12. výstup, I. jednání)
8. /Králíčkův duch/ (17. výstup, II. jednání)

13. Přílohy

Oddíl A. - Soupis písňových textů k inscenaci Jedenácté přikázání (r. Alfréd Radok, Divadlo státního filmu, 1950)

1. Úvodní píseň

Pojďte s námi, dámy, páni
podívat se na ten svět
jak to bylo, jak se žilo mezi námi
v roce tisíc devět set.

Pojďte s námi, dámy, páni
nebudete litovat
tingl tangl tingl tangl
tingl tangl tingl tangl
to má každý rád.

Pojďte s námi, dámy, páni
nebudete litovat
Nálada ať nepomine, sláva tomu, kdo se
umí smát

2. píseň „Všecko se miluje"

(3. výstup I. jednání – Ferdík svádí Františku, Pepík se jim vysmívá a zpívá)

Pepík: /zpívá/ Ach ta láska, ach ta láska
valčíček, valčíček, valčíček, valčíček...
Všecko se miluje v povětří i ve vodě
Všecko se miluje cokoliv se hejbe
I ten nejmenší ptáček vrabec i ten čmeláček
třasořitka veš křepelka káně moucha kohout blecha
to všecko miluje lásku následuje
Františka /vykřikne, když jí chce Ferdík obejmout/ Ne! Ne!
Pepík: /pokračuje/ Valčíček, valčíček, valčíček, valčíček
Kdopak se mi diví vždyť jsem jako živý
já se k vám ubírám sotva dechu sbírám
tak jak jelen k studnici pospíchám k své dívčici
v noci nespím na ni myslím
po ní toužím ani nejím
mé srdce miluje lásku následuje
Františka: /protestuje, když jí Ferdík líbá/ Ne! Ne!
Pepík: /zpívá/ Valčíček, valčíček, valčíček, valčíček
//: Ach ta láska, ach ta láska ://
/odchází a tančí/

3. píseň „Manželé“
(4. výstup I. jednání – Emma a Voborský)

Emma: Když manžel svoji ženu miluje a ona jeho taky
Od rána jenom s ní se cukruje a šeptá jí jak sladká je
A ona jemu taky
A tak si šeptají tak i tak
Taky taky taky tak i tak
Oba: Manželé když svorni jsou a upřímně se milujou
Dá jim pán bůh radosti uniknou jim starosti
Vždy jak v ráji jsou
Voborský: Když žena svého muže miluje on miluje jí taky
Tak něžně o něj pečuje že den ode dne mladší je
A on pečuje taky.
Zkrátka když se oba milují tak o sebe
Peču – peču – peču – pečují…
Oba: Manželé když svorni jsou ...

4. píseň „Velectěný pane Urban“
(5. výstup I. jednání – po odchodu Emmy, Pecka zpívá Voborskému)

Pecka: /zpívá/ Ach velectěný pane Urban
ta vaše paní ta má tuze pěkný turban
že poznám vás vždy po ránu
dle toho turbanu
Napřed kráčí soused Urban
za ním hned je vidět turban
hned si řeknu Voborský – Urban
zkrátka jak vás někde zočím
tak se za váma hned točím
a v srdci plnou touhy mám
že takto zašeptám
Oba: /zpívají/ Ach velectěný pane Urban
ta vaše paní ta má tuze pěkný turban
toť ozdoba je pro ženy
jsem celý zblázněný

5. píseň detektiva Střely
(10. výstup I. jednání – napojuje se na filmovou dotáčku)

Střela: /vchází s napřaženou pistolí a zpívá/
Tiše tiše ani muk slyším tady divný zvuk
krev se mi hned začne vařit v těle
já tady tuším pachatele
stopy vedou k židli – to jsem věděl
jistě tady na ní někdo seděl
už se moje pistole hlásí o slovo
asi tu nasypu do někoho olovo
ať už je to gangster nebo bandita
lupiči jsou moje specialita
lupi – lupi – lupiči jsou to hoši tuze roztomilí
jak mě viděj´ v ulici tak se hned střílí
prach a broky pistole nosím do každého boje
zkrátka jak se řekne olovo
je to určitě moje

6. píseň profesora Beránka
(12. výstup I. jednání – Beránek se ptá Voborského na přísahu a vypráví mu o své lásce)

Beránek: /zpívá/ Nevím zda je to sen anebo skutečnost
nevím zda to byl přelud pouhý
poznal jsem sladkou nevinnost
teď jsem jak motýl teď jsem jak motýl plný touhy
ach příteli já ... já bych býval byl málem zradil.

7. píseň kamarádů
(16. výstup I. jednání)

Střela: V jedné staré uličce poznali se spolu
nerozluční přátelé u jednoho stolu
tam si také přísahali na svou mládeneckou čest
že se nikdy neožení k manželství se nedaj´ svést
Všichni: Bajo je to pravda je to stará písnička
bajo je to pravda to už znala babička
/Voborský, Jičínský, Střela, Beránek se nyní střídají ve zpěvu dalších slok)
Jak to všechno utíká kde je naše mládí
za pět let se sejdou zas staří kamarádi
neženit se v žádném čase každý z nás si předsevzal
Voborský: Kdyby to tak na mne prasklo to bych tady nezpíval
Všichni: Bajo je to pravda máme praxi přátelé
bajo je to pravda ženy nejsou andělé

8. „Píseň o ženách“
(1. výstup II. jednání – Františka je sama)[65]

Františka: Kdo ženskému pohlaví všecko věří
jó všecko věří
ten zajisté ke svému neštěstí běží
Ona se vždycky vymlouvá někdy také lže
a on chudák dobrý to pochopit nemůže
to pochopit nemůže

Když je žena nevěrná třikrát běda
hej třikrát běda
ta se jednou spálí když pokoj nedá
a potom neví kudy kam je v tom až po uši
každému to lhaní zkrátka nesluší
zkrátka nesluší

9. píseň „Nezapřeš nikdy ženy své“
(9. výstup II. jednání – Julie, Voborský)

Julie: /zpívá/ Nezapřeš nikdy ženy své
/ostatní se k ní přidávají/ Nezapřeš nikdy ženy své, nikdy ne...
/valčíková mezihra, při které předstoupí muži na rampu, zatímco ženy jsou v pozadí scény, zpívají muži/
Muži: Děvčátka něžná milujem
od těch si nejvíc slibujem
mají pro nás mnoho půvabů
vždycky umějí nám spravit náladu
a nejhezčí mají dekolté
tak krásně říkají – no dovolte –
že ty si ztratil hlavu bezmála
kdyby se třeba na vás usmála
/ženy přichází mezi muže, hrozí jim a všichni zpívají/
Všichni: Nezapřeš nikdy ženy své, nikdy ne...

[65] Píseň je předepsána v druhé verzi adaptace, ale třetí verze , pravděpodobně režijní kniha, již tuto píseň neobsahuje. Je možné, že píseň měla být odkazem na postavu Eližběty Vaňousové, o níž měla Františka na konci I. jednání vyprávět. Píseň pak, stejně jako tato zápletka, nebyla použita.

10. píseň „Bim bam“
(10. výstup II. jednání – milostný duet profesora Beránka a Julie)

Beránek: Nevím, zda je to sen anebo skutečnosti
že smím vám hledět do očí
Julie: A já se pane přiznávám
že se mi z toho hlava točí
Oba: Vždyť naše srdce stejně spolu tlukou
bim bam bim bam
jak zvonky když se stmívá nad Loretou

11. závěrečná píseň
(finále, předscéna)

Všichni: To by bylo něco takhle žít
a zahodit ty šosy
padesát let klidně přeskočit
a nenosit takovéhle vousy
To bychom se mnoha věcí zbavili
hned by nastal jiný ruch
kaiserovky do veteše hodili
zkrátka provětráno čerstvý vzduch
To by bylo něco takhle žít
jak kouzlem do pohádky
padesát let klidně přeskočit
a nevracet se do secese zpátky!

)ddíl B. - rekonstrukce filmového scénáře inscenace Jedenácté)řikázání (r. Alfréd Radok, Divadlo státního filmu, 1950)

. "Františka čte noviny" (1. výstup, I. jednání)

50 m překopírovaného materiálu ze starých filmů, podle výběru k tomu prostřihy)

D - Rozevírají se staré noviny z roku 1900
C - NA ULICI - (exteriér - den) - Skupina deseti lidí v secesních kostýmech bouřlivě)ozdravuje císaře pána (podle vybraného materiálu)
PC - NA ULICI - (exteriér - den) - Skupina šesti dětí mává praporky a hází květiny.
PD - NA ULICI - (exteriér - den) - Vousatý pán v cylindru. Smeká.
PC - NA ULICI - (nadhled) - Táž skupinka deseti lidí a děti (tytéž) se dívají na letadlo (po-le vybraného materiálu)
rolnout do další akce - viz "Františka hledí z okna"

OZN: V režijní knize není předepsán přesný text, pouze poznámka "Prozpěvuje si písničku, vezme do ruky oviny, listuje v nich, náhle se zadívá na jednu stránku a čte. Živě reaguje a komentuje text z novin, pak jde oknu nebo na balkón a dívá se a Ferdíka".

"Františka hledí z okna"(1. výstup, I. jednání)

C - NA ULICI (exteriér) - Kupecký mládenec Ferdík přijíždí na starodávném byciklu, v ru-krabici s manžetami, zastavuje se pod okny a dorozumívá se s Františkou.

Voborský vzpomíná/ (4. výstup, I. jednání)

/IŠTĚ	FILM
BORSKÝ: Ty víš, že jsem jako dítě ých rodičů byl na studiích odkázán ebe a že se mi tudíž příliš dobře dlo.	8 PC - NA ULICI (exteriér-den) Mladý, asi patnáctiletý hoch, chudě oblečený, který je bosý, krčí se u zdi.
)ych snad ani své studie nedokončil, ych nenašel upřímné a obětavé lé, kteří se se mnou rozdělili o každé) chleba.	9 PC - NA ULICI (exteriér-den) Mladý, asi osmnáctiletý student jde sám po ulici. V pozadí ulice přejde pán a dáma se slunečníkem. Náhle student kohosi spatří. Rozevře náruč. Do obrazu vejdou tři jiní studenti a srdečně se vítají. Jeden z nich vyjme z náprsní kapsy poslední skývu chleba a dělí se s ostatními.
že za léta jsme k sobě přilnuli, a ás povolání rozvedlo, přísahali jsme s přátelství. Každých pět let jsme se)lik dní sešli a věř, že to byly vždy)řátelství!	10 PC - V HOSTINCI (interiér-den) Tito čtyři studenti sedí u stolu a tisknou si ruce. Vstanou a odcházejí. Znovu se vrátí, znovu si tisknou truce a znovu se rozejdou.

:MMA: To je velmi hezké, co mi teď yprávíš, ale nechápu, proč mne chceš řed svými přátely zapřít, proč nemají vědět, že jsem tvojí ženou.

'OBORSKÝ: I to ti vysvětlím. Před pěti ety sešli jsme se u přítele Jičínského, terý dlel tehdá posádkou na Moravě. hledali jsme, že podivuhodnou náhodou sme zůstali všichni svobodní. ři veselém kvasu a plných sklenkách zeneckého vína složili jsme přísahu coro žertem skoro doopravdy, že se ikdo z nás neožení, majíce za to, že jsme ž propásli příhodnou dobu k ženění.

11. BLÍZKO (exteriér-den) Silniční ukazatel s nápisem „Čechy –Morava".

12 PC - V HOSTINCI (interiér-den) (v této scéně již hrají herci: Voborský, Jičínský, Střela, Beránek; kostýmy: jako ve hře na jevišti) Pijí víno, zpívají. Přichází ženština, sedá si na klín kamarádům, ti ji odmrští.

13 PD - V HOSTINCI (interiér-noc) - Voborský přisedne na kanapíčko dobu k ženštině, která se k němu tulí.

14 PC - V HOSTINCi (interiér-noc) Na stole již několik prázdných lahví, pánové pijí, zpívají. Voborský se vrací ke stolu, naznačuje, že nechce se ženami nic mít.

MMA: A proč jsi zrušil slib přátelům ým daný?

)BORSKÝ: Proč? Ach ... Spatřil jsem)e... krásnou!

l té chvíli jsem zapomněl na přísahu, přátele, na celý svět! Toužil jsem jen tom, abys byla mojí ženou, abych ti nil šťastnou. Tak to bylo, dnes již moje há choti.

15 C - NA ŠTVANICI (exteriér-den) Voborský jde sám na ostrově, točí hůlkou. Vidí – zastaví se.

16 PC - Emma v secesních plavkách je opřena o strom. V pozadí tři páni a jedna dáma v plavkách a dvě děti s obručí. Voborský přichází do obrazu, zdraví Emmu, která se rychle shýbne a obléká si koupací plášť. Voborský se taktéž postaví ke stromu, ukazuje na krásnou přírodu. Voborský pak vytrhne květinu ze země a podává ji Emmě. Emma a Voborský odcházejí.

N.: V režijní knize existuje ještě jedna verze scénáře k této filmové dotáčce, de facto detailnější variace též.

příjezd Jičínského/ (5. a 6. výstup, I. Jednání)

C - ULICE (exteriér - den) - Po ulici jedou dva divocí jezdci. Lidé utíkají, skrývají se (6 istů). Jezdci jsou ve vojenském (Jičínský a jeho sluha Vojtěch)
PC - Ve dveřích před odmem stojí Františka. Mává jezdcům vstříc bílým šátkem, pak se leká jejich divokých koní.
PC - Koně se zastavují. Seskakuje Jičínský a Vojtěch, který přivazuje koně k reklamnímu upu, Jičínský ukazuje k domu, vcházejí.
PC (blízko) - Františka se koketně usmívá na vojáky, pak odchází do domu.

ZN: Tato dotáčka se promítala, zatímco na scéně Voborský domlouval Peckovi, přesné propojení ale není né odvodit, protože z režijní knihy není jasné, kdy tato projekce přesně začínala. Jasné je jen to, že koprojekce spýval se začátkem 6. výstupu, protože komorná Františka z plátna vystoupila rovnou do salóaby Voborskému oznámila příjezd jeho přítele Jičínského

příchod Střely/ (9. a 10. výstup, I. Jednání)

PC - ROH ULICE (exteriér den) - Střela detektiv s velkým plnovousem vychází do ulice, lí několik kroků, rychle se vrací, dívá se za roh. Pak běží a strhává si vous (dostane se razu). Dva bandité vyhlédnou zpoza rohu, jeden z nich vytáhne pistoli, míří a vystřelí.
PC - Střela vyběhne za výklenek vrat domu, dítě, které zde pravděpodobně čůrá, opatrně ne do náruče a popondá. Položí na zem kufřík, který otevírá, vyjme z něho pistoly a střílí andity.
Blízko - Bandité se kryjí a živě debatují.
Titulek: „Je to marné, hoši, detektiva Střelu nikdy nepřemůžeme. Pojďme raději domů."
Blízko - Jeden z banditů prchá. Druhý našel ve zbrani ještě jeden náboj. Zamíří velmi rně a přesně střelí.
Blízko - Střela stojí ve výklenku dveří. Přikrčí se, ale kulka zasáhla jeho klobouk, který letí mi. Střela dochází.
C - nadhled – Na zemi leží klobouk (dvojí záběr – později prázdná zem). Po pěti metrech une do obrazu ruka, která vezme klobouk /tři metry ještě zůstává obraz prázdný/.

N.: V režijní knize není zaznamenané, kdy přesně se filmová dotáčka spouštěla, text je ale upraven tak, stavy na scéně reagují na střelbu na plátně:
šet střelba/
rský: /vchází, na Pecku/ Vy jste ještě tady? Neslyšel jste nic?
: Něco bouchlo.
ška /příchod/
ský: Kde je milostpaní?
/vchází, slyšet dva výstřely/
ský: Dobře, že přicházíš, Emmo. Je nejvyšší čas, abys již odcestovala. Pozdravuj rodiče a očekávaj mé
Pa! /další výstřel/
ška: Všemohoucí bože /naslouchá/ Já se strachuji! /tři výstřely/
ský: Kdo jiný by to mohl být, nežli Střela, můj drahý přítel, žák Leona Cliftona.A110

jní knize není zaznamenán příchod Střely na scénu a všude citovaný gag, na příslušné místo je pouze

žena tato poznámka: "Střela vystřelí na plátno, pak zpívá píseň. Přicházejí na scénu lupiči - detto skeč. tatní, kteří mají být na scéně, tj. Františka, Voborský, Pecka, přicházejí nebo utíkají ze scény podle lností, jak je potřeba". Dále pokračuje režijní kniha dalším výstupem hry, ve které Voborský vítá svého ele. Rekonstrukci všude citovaného gagu uvedl ve svém článku Jan Grossman
z Grossman, Jan: O kombinaci filma a divalda, In: Laterna magika, sborník statí, Filmový ústav, ha 1968, s. 73 - 74.)

ÉNA	FILM
	Lupiči, ozbrojeni bambitkami, oči zakryty maskami, přesně podle představ o detektivce z konce století, pronásledují slavného detektiva. Detektiv použije lsti právě v tom okamžiku, když už nemáme nejmenší pochyby o tom,že je nadobro ztracen. Detektiv vyběhne z plátna mimo obraz.
tektiv vbíhá na jeviště/ zhlíží se; co chvíli se musí přikrčit, aby se vyıl kulím/ tektiv balancuje mezi střelami/ TEKTIV /hudba: Píseň o lupičích/: Lupi-lupii, to jsou chlapci tuze milí... atd.	Lupiči dále střílí na detektiva.
tektiv, který je obrácen čelem k hledišti (aby ıl dobře zpívat), vytáhne patentní zrcátko, ým vidí i za roh. Vidí nebezpečí. Otáčí se átnu. Bleskurychle namíří a na plátno vyí./	Jeden bandita si dodává odvahy, přiblíží se do detailu a míří na detektiva (do kamery). Lupič, zasažený výstřelem, padá. Ostatní lupiči, vidouce, že mají silného a nebezpečného odpůrce, prchají.
EKTIV: /se obrátí k obecenstvu, pohladí zbraň a říká/ Voila!	

'hasičský výstup/ "Hoří" (17. výstup, finále I. jednání)

C - PRÁZDNÁ ULICE (exteriér-den) Pecka odbíhá od kamery, mizí jako bod.
Blízko - Před hasičskou kolnou na ulici – hasiči (9 statistů s hasičskými helmami a v jaké-liv staré uniformě) spí a klímají u zdi. Na zdi je zavěšen velký poplašný zvon. Pecka vběhne obrazu, křičí na hasiče, ti neslyší. Tahá za zvon. Hasiči rychle vstanou. Pecka velí, hasiči se staví do pozoru.
Blízko - Pecka velí, povely lítají s gesty ruky.
PC - Hasiči cvičí před požárem. Jeden za hasičů poklusem odběhne z obrazu.
C - Stará stříkačka – k ní nyní přivádí hasič, který odběhl, starou herku, ubohého koníčka. přahá. Ke stříkačce utíkají hasiči s Peckou.
Blízko - Pecka vyskočil první na stříkačku, dává další povely. Hasiči naskákají po obou anách. Vůz se dává do pohybu.
C - PRÁZDNÁ ULICE (exteriér - den) – Koníček si to šlape se stříkačkou a s nákladem sičů velmi zvolna a opatrně k ohni.

ZN.: V režijní knize není zaznamenáno, co se během projekce dělo na scéně. Bylo možné zrekonstruovat ze dění před a po projekci.
la: Že by to byla Anastazie Kalibová?
orský: /v rozpacích/ Přihořívá ...
a: Tak to nemohl být nikdo jiný nežli Alžběta Vaňousová!
orský: /odhodlaně/ Hoří! Hoří! /odejde/
a: Ah - /vrávoravě/ Al - žběta Va - va - /klesne do židle/
a: /vrazí do dveří, zaslechne volání Voborského/ Hoří? Konečně! Konečně budu aspoň jednou hasit!
f
'ecky /za scénou/ Raz dva, ráz dva...

"Beránek vypráví " (12. výstup, I. jednání)

m překopírovaného materiálu ze starých filmů podle výběru a k tomu prostřihy)

ÉNA	FILM
RÁNEK: Na jekési louce u mého rod- ho městečka, kde nyní na gymnáziu pů- bím, vzlétaly různé létací přístroje jako bosední motýlkové. Přilákán tímto ne- valým ruchem, podobajícím se lidské- mraveništi, kde nejnovější pokrok sla- své odvážné triumfy, spatřil jsem náhle ousi dívku přicházeti od létacích těch ků.	35 PC - LOUKA (exteriér-den) V pozadí skupinka lidí s dalekohledy (15 statistů), Julie vykládá své přítelkyni a svá slova doprovází gestem, ukazuje na kameru.
BORSKÝ: Dívku?	
RÁNEK: Anděla. Půvabně se sklonila inému poupátku a živě hovořila, vztahu- něžný prstík k vyhraženému místu pro odvážnější vynálezce. Záhy jsem seznal, se její srdéčko zachvívá strachem, ne- ' onen starý, ostřílený letec, byl asi její ký příbuzný.	36 TITULEK - „Toť můj starý otec zkoumající svůj nejnovější létací přístroj."
BORSKÝ: Toť vskutku podivná ná- a. Poznal jsi tvář toho vynálezce?	
ÁNEK: To bylo zcela nemožné, ne- ítavice se neustále chvěla jako raněný	37 PD - Králíček jest natřásán (jeho hlava v letecké kukle) v přístroji, několik drátů za hlavou.
ORSKÝ: A ona?	
ÁNEK: Náhle zmizela ve všeobec- uchu. Snad ji uchvátilo nitro někte- těch létacích draků.Zmíral jsem :m, ačkoli se nijak nebráním pokro- tě teď se chvěji, když na to pomy-	38 PC - V pozadí skupinka lidí (15 statistů) s dalekohledy, Beránek se „nenápadně" otáčí ke kameře, v ruce má síťku na motýly. Dívá se nesměle ke kameře.

' režijní knize existuje ještě jedna verze tohoto scénáře, de facto detailnější variace na totéž. Stejná doprovázela také vyznání Juliino, které bylo doplněno do výstupu č. 4 druhého jednání.

/Králíčkův duch/ (17. výstup, II. jednání)

ÉNA	FILM
RÁLÍČEK: /chvěje se mu ruka s pistolí, dce vypovídá službu, zdá se, že omdlí, emůže popadnou dech/ Cooo?? /pistole ustí, rána, Králíček se kácí k zemi/	
ŠICHNI: Tatínek ... Dědeček! /seskupují se kolem Králíčka/	
RANTIŠKA: /upustí leknutím tác, ječí/ lilostpánův duch!	39. PC - Před černým sametem (ateliér) Králíček přijede na vozíku (vozík na kameru). V ruce drží svíčku a ratolest. Zastaví se před kamerou a začíná mluvit (směr pohledu: spodní kantna kamery).
ŠICHNI: /se otočí k duchovi/ Tatí, dě-čku, pradědečku!	
CKA: Jako živej!	
OBORSKÝ: Zdá se, že chce něco vy-tlit...	
MA: Chceš nám něco říci?	40 TITULEK - "Emma je moje dcera a nikoli vnučka."
RONIKA: Tak a nejinak! A já nejsem lná Vaňousová.	
ICHNI: Óh! Dál, dál!	
ŘELA: Eh, kleteˇ!	41 TITULEK - "Táž Emma je manželkou a nikoli dcerou Voborského-Urbana."
ICHNI: Óh, dál --- co dál?	
ÍNSKÝ: U všech dragounů jsi ženat! orský-Urbane!	
BORSKÝ: Nemá smyslu déle zapírat!	
ELA:Sapristi! Oklamán!	42 TITULEK - "Detektiv Střela byl oklamán Eližbětou Vaňousovou."
CHNI: Detektiv Střela? Eližbětou ousovou?	
ELA: Cože? Ta bídnice! Podvedla	43 TITULEK - ... "neboť ona nikdy žádného dítěte neměla."
HNI: Oh! Podvedla detektiva Střelu!	
SKÝ: Eližběta Vaňousová!	
ONIKA: O hlavu větší, zrzavá!	
ÍK: /za scénou/ Tudy, tudy, pane re!	
Ř: /přichází/	
: /za scénou, přichází/ Všichni se tu li a jedna paní vomdlela...	
Ř: Paní? Vždyť je to muž! A zdá se, lýchá! /ke Králíčkovi/	
NI: /vrhnou se k lékaři, jeden přes o vysvětluje/	

)BORSKÝ: Byl to jen žert! Jsem její
nžel, a když přišli moji přátelé, rozčilil
a...
ŘELA: Jsem detektiv Střela a on je je-
anžel, kdežto já nemám dceru, Vaňou-
vá Eližběta...
ÍNSKÝ: Když jsem dlel na Moravě,
iž já s posádkou, abyste rozuměli, dali
ne si slib při lahvi bzeneckého vína!
RÁNEK: Skácel se jako podťatý pták,
sem jen viděl, jak roztáhl křidélka, chu-
k dědeček, totiž tatínek...
CKA: Já jsem přivolal muziku, on zde
odil s pistolí ...
LINKA, VERONIKA a EMMA: Pane
ktore, je ještě naděje, prosím vás, pane
ktore, tatínek má slabé srdce... můžete
zachránit?
KAŘ: Klid! Klid! Zdá se, že už je vše
ceno!
CHNI: Oh!
KAŘ: /hledá hodinky/ Kde mám...ho-
y... hrome...
NTIŠKA: /která se dívá na ducha,
opí/ Ve vestě, pane doktore, po levé
ně...
AŘ: /suše/ Pravda. Děkuji. /Pak se
kne/ Cože, jak to víte?
NTIŠKA: Já nevím.
AŘ: Počkejte! Počkejte! Již se vrací

HNI: Oh!
Ř: Je tomu tak....

Duch naznačuje, kde má lékař hodinky (tento záběr ale není součástí filmového scénáře, tuto poznámku obsahuje režijní kniha)

44 Titulek - "Vidím..."
Duch zvolna mizí (tuto poznámku neobsahuje filmový scénář, ale jen režijní kniha)

V této podobě zápis neexistuje ani v režijní knize, ani ve filmovém scénáři, který režijní knihu doplňuje. : o možnou podobu, kterou bylo možné odovodit z obou zmíněných materiálů.