

ROZHLASOVOST PRÓZY KARLA POLÁČKA

„Rozhlas přinesl básnickému slovu, hudbě, koncertnímu a opernímu zpěvu a zvukovému dramatu plnou možnost proniknout skutečně do všech vrstev lidské společnosti, stát se společným majetkem a duševním pokrmem bohatých i chudých a nejchudších, vyzkoušet a prokázat své účinky v celé soustavě, v celém složení národního i světového života.“

Jindřich Vodák¹

1

V první fázi převládala v rozhlasovém literárním programu Československého rozhlasu recitace poezie, postupně byla zařazována i četba povídek a dalších kratších prozaických útvarů, případně byly vysílány ukázky z nově vydávaných knih. Už na počátku třicátých let byli ke spolupráci s literární redakcí rozhlasu zváni přední literární vědci a spisovatelé a jejich popularizující přednášky a umělecké konfese byly doplňovány ukázkami z tvorby. Protože reprodukce literárních pořadů byla zpravidla svěřována buď přímo hlasateli, nebo interpretům okrajového významu a poezie i próza byly většinou tlumočeny jenom nedokonale, stěží můžeme takto realizované literární vysílání pokládat za svébytnou uměleckou činnost. Teprve s dalším rozvojem rozhlasové techniky a s postupným poznáváním zákonitostí rozhlasové interpretace rostla úroveň slovesného vysílání a rozhlasové literární pořady získávaly vlastní uměleckou kvalitu. Důležitým faktorem v tomto směru se stala rozhlasová režie.²

Samostatné místo mezi literárními pořady zaujímá od padesátých let četba na pokračování. Ta patří k pravidelným a oblíbeným rozhlasovým pořadům. Obecnými otázkami uplatnění prózy v rozhlase zabýval se J. Lopatka ve studii *Estetická problematika rozhlasu a prózy*, v níž podal také přehled dosavadní, poměrně chudé teoretické činnosti v oblasti literatury a umění v rozhlase.³ J. Lopatka se obírá vztahem reprodukce k předloze a svůj úkol vymezuje jako esteticko-noetické šetření vztahu předlohy a reprodukce. Respektuje nejčastější stanovisko trvající na plné autenticitě četby; vzhledem ke konkrétní problematice dramaturgie četby však připouští objektivně zdůvodněné zásahy do literární předlohy. Specifickými

¹ J. Vodák, *Co rozhlas dává umění*. — In: Cestou, Melantrich, Praha 1946, str. 393–399.

² Srov. A. J. Patzaková, *Vývoj Československého rozhlasu*. — In: Prvních deset let Československého rozhlasu, Praha 1935.

³ J. Lopatka, *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha 1964.

stylotvornými faktory rozhlasového projevu jsou podle Lopatky akustičnost a časové omezení produkce, veřejnost projevu (rozhlas musí počítat s neomezeným množstvím psychosociálních situací, za kterých může být pořad vnímán), existence intervalů mezi jednotlivými částmi četby a absence přímého vizuálního kontaktu mezi mluvčím a posluchači.⁴ Ve srovnání s tím, co se v umění chápe jako reprodukce a jako reprodukční umění, dochází Lopatka k závěru, že při „zvukové objektivaci subjektivního artefaktu“ existuje v řetězové závislosti dvojí reprodukční vztah.⁵ První reprodukční vztah zahrnuje oblast dramaturgickou a v zásadě odpovídá podle Lopatky reprodukci ve výtvarném umění (chápano jen v nejobecnější gnoseologické rovině) tím, že předloha je schopna „plnohodnotného konzumu“. Druhý reprodukční vztah zahrnuje stupeň režijní a interpretáčnický. „Text připravený dramaturgií je zde pouze záznamem uměleckého díla, které je v této sféře přeměňováno v artefakt reprodukční metodou (původní reprodukce je zde předlohou).“⁶

J. Lopatka opírá uvedený závěr o analýzu tří pořadů četby na pokračování, kdy dramaturg připravil scénář rozhlasové četby, a odevzdal jej k vlastní zvukové realizaci režisérovi a interpretům. Studie sice upozorňuje na možné další zásahy do textu (ze strany režiséra a interpretů), neuvazuje však vůbec o možnosti spolupráce dramaturga s režisérem nebo interpretem při vlastní úpravě textu ani o situaci, kdy autorem rozhlasové úpravy původního literárního díla je buď sám režisér nebo sám interpret.⁷

Lopatka správně postihl, že „tvůrčí a kritické uplatnění subjektivního vztahu v rámci předlohy a vůči předloze samé projeví se plně tím, že upravovatel některé stránky díla vyzdvihne a jiné potlačí“.⁸ V praktické situaci je představa realizátorů korigována specifickými podmínkami rozhlasového projevu. Jako rozhodující kritérium pro posuzování výsledku reprodukčních procesů klade ve studii Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy Lopatka požadavek, „aby při využití všech možností rozhlasové reprodukce nepřekročila výsledná objektivace jednu hranici v rámci díla – specifičnost odrazu objektivní reality ve svých proporcích“.⁹

K některým závěrům své studie se Lopatka sám později staví kriticky a klade si otázku, „do jaké míry je častý ten jev, že dílo je adaptační procedurou zbavováno hran, konfliktnosti, že je ve všem všudy „prostředkováno“, zpřístupňováno, a tím i zbavováno nezbytné těžkopádnosti, výraznosti, otevřenosti, mnohoznačnosti, nutných pro skutečně aktuální žití díla“.¹⁰

⁴ Ibidem, str. 27.

⁵ Ibidem, str. 16, 19.

⁶ Ibidem, str. 19.

⁷ Poláčkovy knihy byly v rozhlasu většinou uváděny právě tímto způsobem. Jiří Horčíčka – dramaturgie a režie Mužů v ofsajdu; František Filipovský – úprava a četba knihy Bylo nás pět.

⁸ J. Lopatka, op. cit.: 20.

⁹ Ibidem, str. 63.

¹⁰ J. Lopatka, *Literatura rozhlasem prostředkovaná*. – In: Studie a úvahy 5, Praha 1967, č. 1, str. 3–9.

I zde však pracuje J. Lopatka s hypotézou o dvojitým reprodukčním vztahu, a proto

V přednášce Rozhlasová literatura a konzument, přednesené na semináři v Modré u Bratislavy v září r. 1966, upozornil V. Štěpán na specifický vztah rozhlasu k literatuře a zdůraznil skutečnost, že existence rozhlasu vytvořila zcela novou situaci pro fungování literatury ve společnosti. V. Štěpán zde přehledně formuloval hypotézu, se kterou se v teoretické literatuře o rozhlasovém uměleckém slovesném vysílání setkáváme sporadicky, ale kterou pokládáme za velmi inspirující pro další bádání v oblasti rozhlasové interpretace literárního dědictví i současné literatury. Štěpán vychází z teze, že literární dílo může být konkretizováno několikerým způsobem. „Každé individuální čtení je konečným aktem v procesu vzniku a fungování literárního díla, je neopakovatelné v kvalitě a tak svým způsobem jedinečné. Teprve v aktu konzumu se dílo skutečně „dotváří“, přičemž okolnosti objektivní a subjektivní nejsou v podstatě nikdy v plné míře reprodukovatelné, a to ani v tom případě, je-li totéž dílo opakovaně přijímáno tímž čtenářským subjektem.“¹¹ V. Štěpán se domnívá, že nic nebrání tomu, abychom rozhlasové provedení považovali za jedno z řady těchto konkretizací. „Tak jako při četbě podléhá i v rozhlase literární dílo jisté subjektivní deformaci, subjektivnímu výkladu jednotlivých motivů, postav, leccos se vypouští, aby na druhé straně docházelo k subjektivnímu propojování různých obsahových složek a stránek díla.“¹²

Citované pojetí rozhlasové četby jako individuální dobové konkretizace literárního díla koresponduje s Vodičkovým výkladem konkretizace literárního díla z roku 1941.¹³ Podle F. Vodičky je struktura díla konkretizována tím, „že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru“. F. Vodička v téže studii zdůrazňuje nutnost studia jednotlivých konkretizací: „Problém ohlasu literárního díla zahrnuje v sobě především studium jeho konkretizací;“¹⁴ a různorodostí materiálu zdůvodňuje metodologické potíže, kterým je badatel v daném případě vystaven.

Bereme-li v úvahu, že význačnější rozhlasové adaptace jsou archivovány i ve své zvukové podobě, pak nemůžeme přehlédnout význam rozhlasu pro literárněhistorické studium. Je třeba, abychom si na tomto místě uvědomili rozdíl mezi konkretizací dramatického textu v divadelním představení (obdobou z daného hlediska je scénické uvádění veškeré literatury) a konkretizací rozhlasovou. Divadelní inscenace se jako konkretizace textu proměňuje nejen při každém jeho novém nastudování, ale i při každé repríze. V rozhlasovém provedení je interpretována konkretizace

jsme pokládali za nutné vrátit se ke studii z roku 1964 poněkud podrobněji. Domníváme se, že používání termínu *reprodukce* není v daném případě vhodné. Neshledáváme žádnou analogii s oblastí grafické reprodukce, na niž se Lopatka odvolává, a domníváme se, že autorovo pojetí reprodukčních vztahů odporuje jeho vlastní výchozí hypotéze o tom, že rozhlasová úprava a interpretace je „zvukovou objektivací subjektivního literárního artefaktu“.

¹¹ V. Štěpán, *Rozhlasová literatura a konzument*. — In: Studie a úvahy 5, Praha 1967, č. 1, str. 10–14.

¹² Ibidem.

¹³ F. Vodička, *Konkretizace literárního díla*. — In: Struktura vývoje, Odeon, Praha 1969, s. 193–219.

¹⁴ Ibidem, str. 199.

ve vztahu k předloze konečná a uzavřená. Na rozdíl od divadla není interpret ovlivňován publikem, do vztahu s posluchačem vstupuje jenom neproměnný magnetofonový záznam. V rovině »vysílaný zvukový záznam – posluchač« musíme však předpokládat množství jednotlivých nových aktů subjektivních konkretizací; o nich se však dovídáme jen z popisů a nepřímých zpráv.

Vraťme se však k rozhlasové četbě na pokračování. Analýzu jednotlivých rozhlasových konkretizací, fixovaných rozhlasovou technikou na magnetofonovém pásku, vycházíme-li z dosud vyloženého pojetí, je třeba provádět ve dvou rovinách. V první řadě musíme určit morfologické změny, které si vyžádala technická specifika sdělovacího prostředku. Ve shodě s předchozími teoretickými pracemi z oboru budeme za stylové faktory rozhlasového projevu pokládat akustičnost a časové omezení produkce, veřejnost projevu, existenci intervalů mezi jednotlivými částmi četby, absenci přímého kontaktu mezi mluvčím a posluchači a možnost poslechu v intimním prostředí. Pro tuto část úprav literární předlohy je třeba „postulovat pouze takové zásahy, které zvýrazňují text v původních intencích hodnot,“ jak to žádá V. Smitka.¹⁵ Teprve v druhé fázi analýzy můžeme studovat interpretační postupy, případné posuny související s vlastní konkretizací díla. Užitečnost naznačené cesty pokusíme se doložit rozбором rozhlasové četby na pokračování knihy Karla Poláčka *Bylo nás pět*.

2

Dílo Karla Poláčka patří nesporně k tomu typu české prózy, který je výhodný pro rozhlasové provedení. Poláčkovy povídky a romány vyhovují rozhlasovému účelům proto, že jejich autor má smysl pro specifikum prostředí, zejména pak pro citlivý výběr jazykových prostředků zobrazujících toto prostředí. Jedním z nejúspěšnějších rozhlasových pořadů padesátých let byla četba Poláčkovy knihy *Bylo nás pět*. Monolog Petra Bajzy, kterým se Poláček v nejtěžší době vrátil znovu do Rychnova, svého rodného města, byl vydán v roce 1946, dva roky po autorově smrti v Osvětimi. Poláčkův návrat k idyle dětství nemůžeme charakterizovat jako „idylismus – touhu po útěku do dávno uplynulého, nenávratného času mládí, jež měla alespoň pro chvíli překrýt truchlivou skutečnost života s hvězdou,“ jak to v předmluvě k šestému vydání knížky z roku 1958 učinil V. Kocourek.¹⁶

Chápat Poláčkovu poslední knihu jako „únikový opiát“¹⁷ je nedopatření, které vynikne tím zřetelněji, připomeneme-li Poláčkovo heslo z roku 1943: „Hleď si udržet jasnou hlavu, jasnou hlavu za všech okolností, když má člověk rozum, má si ho vážít a ne ho zahazovat pro po-

¹⁵ V. Smitka, *Sémantické aspekty rozhlasového sdělení* – In: Studie a úvahy 5, Praha 1967, č. 1, str. 15–18.

¹⁶ V. Kocourek, *Kronikář českého maloměsta*. – In: K. Poláček, *Bylo nás pět*, 6. vyd., SNKLHU, Praha 1958, str. 7–17.

¹⁷ P. Eisner, *Bylo nás pět*. Kritický měsíčník 8, 1947, str. 35–36.

kleslost nervů. Mně je velká útěcha, že mám rozum. Tak si všechno rozmyslím, a když to proberu, cítím uspokojení a ulehčení. Hrou proti svízelným je moje heslo.“¹⁸ Mnohem lépe nežli Kocourek vystihl ideu Poláčkovy poslední knihy Z. K. Slabý, když napsal: „Ani v Bylo nás pět nedává se však Poláček svést pouze oparem vzpomínky na klukovská léta. Přestože mu hlavně šlo o to, aby uprostřed hrůzy stvořil pečlivě vybroušený drahokam veselého dětství, který by dovedl rozdávat smích a jarost, leckterý cenný postřeh povahopisný dokazuje, že vždy znovu se snaží nalézt onen »kámen mudrců«, jímž jest pro umělce poznání a pochopení člověka.“¹⁹ Karel Poláček je přesvědčen, že celá lidská existence — od dětství až do hrobu — je zakleta do frází. Dětská obrazotvornost se groteskně prolíná s frází rodičovskou, školní, knižní, lékařskou atd. „Kdyby si někdo usmyslil, že dokáže omylnost všech tvrzení o původnosti dětské duše důkazem opaku, tedy důkazem její téměř naprosté vázanosti sociologické, nemohl by postupovat soustavněji.“²⁰ Bojující Ješínáky, Habrováky a Dražáky, které známe z knížky *Bylo nás pět*, najdeme už v *Pamětech o válce rychnovské* z roku 1935,²¹ nesporná je i souvislost tohoto díla (zbaveného pod tlakem protektorátního ovzduší symptomů židovství) s románem *Okresní město*. Karel Poláček znovu, a bohužel naposled, uplatnil nepřebornou zásobu přesně odporovaných detailů ze života malého města, tentokrát proto, aby zpodobil své okresní město z dětské perspektivy, z pohledu »kluků, co spolu chodí«.

Četba knihy Karla Poláčka *Bylo nás pět* byla v rozhlase vysílána na dvanáct pokračování ve čtrnáctidenních intervalech (od 12. listopadu 1953 do 14. března 1954), většinou v pozdním večerním vysílacím čase od 21,30 do 22,00 hodin. Redaktorem pořadu byl Zdeněk Jirotko, autorem rozhlasové úpravy František Filipovský, který text také sám četl. Režii 1. a 3. až 10. pokračování měl J. Vasmuť, 2. pokračování režíroval J. Bezdiček, 11. a 12. pokračování pak F. Kubínek. Ze skutečnosti, že se při nahrávání celého pořadu vystřídal tři režiséři, můžeme vysoudit, že rozhlasová režie měla v tomto případě převážně technický charakter a vlastní interpretaci Poláčkovy knihy zásadně neovlivnila. Rozhlasovou nahrávku četby můžeme pokládat za výsledek subjektivní konkretizace upravovatele a intepreta Františka Filipovského.

Próza *Bylo nás pět* je pro rozhlasovou realizaci literárním dílem, které téměř ideálně vyhovuje specifickým rozhlasovým požadavkům. Kronikářské řazení jednotlivých epizod z průběhu jednoho roku umožňuje poměrně jednoduché členění textu na pokračování. Posлуhačům nemusí být předcházející epizoda připomínána, ani při čtrnáctidenním intervalu mezi dvěma pokračování četby není třeba rekapitulovat předchozí události. Interpret nemusí zachovávat vypravěčský odstup od čteného textu.

¹⁸ K. Poláček, *O humoru v životě a v umění*, ČS, Praha 1961, str. 125. Původně — dopis Doře Vaňákové 19. 3. 1943, srov. ediční poznámka, str. 141.

¹⁹ K. Z. Slabý, *O Karlu Poláčkově*. — In: K. Poláček, *Se žlutou hvězdou*, Havlíčkův Brod 1961, str. 79.

²⁰ P. Eisner, op. cit., str. 36.

²¹ K. Poláček, *Paměti o válce rychnovské*. Lidové noviny 43, 1935, č. 649, 29. 12., str. 1.

Fikce, že příběhy kluků vypravuje jeden z nich, dala Filipovskému možnost využít herecké nadsázky a pokusit se vytvořit v hlasové rovině literární postavu Petra Bajzy. Při vizuálním kontaktu mezi mluvčím a posluchači by tato fikce v interpretační rovině nebyla možná. Jeden ze základních momentů rozhlasovosti Poláčkova textu spatřujeme v prolínání skutečnosti a snového blouznění v nemoci. Střídáním hlasových poloh mohl interpret velmi výrazně odlišit epické pasáže snu a probouzení se malého pacienta do skutečnosti. Při auditivním vnímání pasáží indického snu se navíc vizuální představy vnímatele vytvářejí v mnohem větší míře než při běžném čtení. Technická specifika rozhlasu si v případě četby knihy *Bylo nás pět* nevyžádala téměř žádné zásahy do Poláčkova textu, část úprav může charakterizovat jako změny vynucené zvláštnostmi rozhlasové percepcce, většina úprav souvisí se čtenářskou konkretizací díla a věnujeme jim pozornost až v druhé fázi naší analýzy.

Při eliminacích respektoval Filipovský tvůrčí princip předlohy. Druhé až sedmé pokračování je v rozhlasovém scénáři téměř identické s původním Poláčkovým textem. Zřejmě s ohledem na tzv. veřejnost rozhlasového projevu byla v prvním pokračování vypuštěna následující pasáž:

Pamatuji se, jak jednou kolem našeho domu šli nějakí páni a já jsem stál na prahu a cucal jsem certlíčku. Vedle mne stál Ladislav a taky cucal certlíčku. A jeden z těch pánů ukázal na mne a povídal:

„To je hezká holčička.“

„To není prauđa,“ odvětil Láďa uraženě, „nýbrž je to kluk.“

„Vždyť nosí sukýnky, tak jakýpak kluk?“

„Tak se podívejte!“ řekl Láďa a zdvihl mně sukýnky.

Páni se smáli a říkali: „A přece je to holka,“ a Láďa na ně vyplázl jazyk, vzal mne za ruku a pravil: „Pojď domů!“

Ale to už je dávno, to jsem byl ještě malý, dneska jsem už velký. Bylo moje velké štěstí, že se nám narodila Mančinka, škoda, že jsem právě nebyl doma, protože mne tatínek poslal pro chvilku kvasnic a řekl, abych pak šel na oběd k strejdivi Emilovi a nevrátil se až večer. Když jsem se vrátil, tak byla u nás paní Štichauerová a chovala Mančinku zabalenou v peřince. Mančinka měla docela malý obličej, červený jako jablíčko, a v peřince vypadala jako vánočka. Paní Štichauerová pravila: „To je tvoje sestřička,“ a velela mně: „Řekni: Pánbůh požehnej!“ Já jsem to nechtěl říci a maminka ležela v posteli a byla nemocná.²²

Upravovatel projevils zbytečnou úzkostlivost, a to i v tom případě, připustíme-li, že mluvené slovo působí účinněji. Eliminace podobného druhu najdeme však i v jiných soudobých úpravách literárních textů.²³

Zásadní škrtý provedl Filipovský teprve v druhé polovině knihy, rozdělené v rozhlasovém scénáři do čtyř pokračování. Pronikavé krácení neúměrně rozsáhlé partie Petrova snového blouznění nespádá už do okruhu úprav, vyžádaných jen technickou specifikou sdělovacího prostředku, ale souvisí s vlastní čtenářskou konkretizací díla. Nebude nezajímavé připo-

²² K. Poláček, *Bylo nás pět*. 9. vyd., CS, Praha 1966, str. 16–17.

²³ Srov. J. Lopatka, *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha 1964, str. 27–37.

menout si v této souvislosti odbornou kritiku knihy.²⁴ Pavel Eisner se domnívá, že přílišná rozlehlost snu knize vadí, obdobného názoru je i Bohumil Polan.

Je třeba ocenit, že si autor rozhlasové úpravy počínal obratně, škrtať po větách, nanejvýš po odstavcích, snažil se eliminovat především pasáže, v nichž kluci nebyli přímými aktéry: část vyprávění krejčího Brabce, popisné partie z maharadžova zámku, retardační představování jednotlivých dětí maharadžovi, rozsáhlý popis džungle, část popisu lovu na tygry, cestu rodičů Bajzových do Indie na Zilvarovu veselku apod. Domníváme se, že toliko ve dvou případech byly zásahy do Poláčkova textu necitlivé. V desátém pokračování četby najdeme tento škrť (vypuštěná pasáž je v závorce):

Zaslechl jsem, že praví něco o Krizi, ale já jsem hnedky věděl, kdo ta Krize jest. (Máte vědět, že ta Krize chodí v širokém, huňatém kožichu a má uši jako pes a nosí modré rukavičky a rukama se opírá o dva štíty, na nichž jsou vymalovány znaky měst. A na obou stranách hlavy má žaludy. Vyznačuje se širokou a děsně zubatou hubou. A ostává za řekou v jednom baráku, a když je tma, tak vychází, chytá malé děti do pytle a prodává je cikánům.) Já proto tak dobře vím, jak Krize vyhlíží, protože jsem ji viděl vymalovanou na plakátu, který visí u pana trafikanta Žaloudka, a pamatuju si, že na tom plakátu byl nápis tiskacími písmeny: Piatnikovy hrací karty.²⁵

Škrtem byla porušena významová interference, která je pro celkové vyznění knihy důležitá. Za zásadní prohřešek proti původní předloze pokládáme vypuštění této pasáže:

A tatínek odvětil velice pomalu: „Copak o to, konkurence by byla.“ (Mlčel jsem, jelikož jsem musil přemýšlet, co by ta konkurence byla? Pak jsem se na tom ustanoval, že by to mohl být velikánský železný brouk, co děsně rychle lítá a při tom silně vrčí. Je to Brouk Vrčavka, ale já nevím, kde by se vyskytoval. Neviděl jsem ho ani v krámě, ani ve skladišti, ani v žádné bedně, nebyl ani v pytli. Možná, že je schovaný za regálem a odtud někdy vyletí a tatínek se musí proti němu moc ohánět, aby ho neštípl, jelikož Vrčavka náleží mezi brouky jedovaté.) I otázal jsem se tatínka: „Tak se máš porad co ohánět?“²⁶

Citovaná ukázka, která byla při úpravě vypuštěna, je v Poláčkově textu nejvýraznějším kontrapunktem dětské imaginace a světa společenské fráze. Zatímco v první části knihy přizpůsobuje autor dětské chování

²⁴ „Knize vadí přílišná rozlehlost rekova indického snu v deliriu dětské nemoci... svou plnou úroveň v tom snu nezachoval (K. P.), ač je i v něm mnoho skvělých momentů.“ P. Eisner, *Bylo nás pět*. Kritický měsíčník 8, 1947, str. 35–36. „Rozsáhlé místo zabírá v mladistvé autobiografii sen, který hoch v horečkách těžké nemoci vzrušuje, navozen prudkými zážitky několika cirkusových představení. Rýze poláckovsky se v dobrodružném vidění proplétá exotika pohádkového světa indického s realismem ovšednělého živobytíčka v městečku. Zdatná fabulační vymýšlivost se tu rozbíhá do zředěné délky a porušuje kompoziční rovnováhu výpravného celku.“ B. Polan, *Únik K. Poláčka z pekla doby*. – In: *Život a slovo*, ČS, Praha 1964, str. 198–200.

²⁵ K. Poláček, *Bylo nás pět*. 9. vyd., ČS, Praha 1966, str. 181.

²⁶ *Ibidem*, str. 239–240.

normě dospělých — např. při hře na požár, při hře na žebrotu atd. —, v druhé části knihy, v celém horečnatém snu, zeslabuje Poláček snahu dětí imitovat svět dospělých, dospěli se naopak přizpůsobují světu dětí, pohádce. Uvedenými dvěma škrty byla původní autorova koncepce částečně narušena. Vzhledem k tomu, že eliminace se týkají pojmů krize a konkurence, s nimiž se tehdejší posluchač často setkával v kritice kapitalistického systému, můžeme předpokládat dobovou podmíněnost citovaných úprav.

V rozhlasové interpretaci plasticky vynikl Poláčekův cit pro slovo, jeho schopnost jazykové komiky.²⁷ Neustálou oscilací protilehlých jazykových světů podtrhuje Filipovský realizací promluvy. Typický hlasový projev kluků střídá s parodií učitelského projevu, náznakem kazatelského tónu v řeči, s nápodobou obchodní konverzace apod. Prolínání grotesky dětství a grotesky dospělosti je umocněno hlasovým hereckým projevem. „Fráze klanu, fráze rodiny, fráze konvence a každé pospolitosti,“²⁸ kterou Poláček odhaluje výběrem slov i stavbou věty, je v rozhlasové interpretaci zvláště nahlas dikcí, intonací a spádem řeči. Z oprávněné obavy, aby se Poláčekova metoda slovní komiky nestala při hlasitém čtení mechanickou, střídá Filipovský příznakovou a bezpříznakovou dikci. Vzhledem k celkovému charakteru textu má v interpretovém projevu převahu výslovnost zvláště pečlivá. K nejvíce frekventovaným prvkům výrazně spisovným patří zřetelně vyslovované *j* v tvarech slovesa „být“, které jsou součástí složeného slovesného tvaru (byl jsem, byli jsme, přišel jsem). Silného komického účinku dosahuje Filipovský v tomto případě spojováním zvláště pečlivě výslovnosti uvedených tvarů s nenoremní dikcí přehnaně hrčivého *r* (hyperrotacismus) v důrazně pronášených slabikách přízvučných (prpravil jsem, prpravda) nebo v dlouhých slabikách (porrád). Velmi časté je také nespisovné dloužení samohlásek, typické zvláště pro dětský projev (kam teda jděáš). Z nářeční dikce přejímá Filipovský hlavně obouretné *u* místo *v* na konci uzavřených slabik především v často frekventovaném slově pravda (praŭda) a místo *l* (kořauka). Nářeční podobu má také slovo svatba (svarba).

Základní (neutrální) dikci uplatňuje Filipovský především v pasážích o Petrově nemoci a běžnou výslovnost uplatňuje hlavně v těch pasážích Poláčkova textu, v nichž svět dětí a jemu blízký svět zvířat není deformován zvyky dospělých. Velmi osobitá je Filipovského úprava silového a tónového průběhu řeči. „Stylový primitivismus ze staré školy dlouhých vět“²⁹ jako jeden z prvků výstavby jazykové komiky Poláčkovy prózy podtrhuje interpret výraznou intonací vedlejších vět podřadných a tzv. závětí. Přízvučnou slabiku podřadné spojky — ve většině případů jde o knižní tvary podřadných spojek — vyslovuje Filipovský nejvyšším tónem, u následujících slabik pak s tónem postupně klesá. Důsledným do-

²⁷ Srov. P. Tröst, *Poslední próza Karla Poláčka*. Slovo a slovesnost 10, 1947/1948, str. 107–109.

²⁸ P. Eisner, op. cit., str. 35.

²⁹ P. Tröst, op. cit., str. 108.

držováním uvedené příznakové intonace je celý mluvní projev Filipovského svérázně rytmizován.

—
—
—
—

... a já jsem jí nechtěl věřit, *jelikož* jsem byl děsně hloupý...
„Milostpaní, dejte mi knížku, já v tom místě nezůstanu ani hodinu,

—
*
—
—
*
—

neboť jsem si to nezasloužila.“³⁰

Napodobením výslovnostních zvyklostí konkrétních společenských skupin, prolináním trojí stylové vrstvy výslovnosti s nespisovnou dikcí, mimořádným tempem řeči a v neposlední řadě osobitým využitím silového a tónového průběhu řeči umocňuje Filipovský interference Poláčkova textu. Filologicky motivovaný humor knihy *Bylo nás pět* nejenže nebyl ve zvukové realizaci setřen, v mnoha místech knihy byl dokonce adekvátními prostředky zvýrazněn. Realizátoři rozhlasové podoby četby knihy *Bylo nás pět* neužili žádných radiofonických efektů, hudby apod. Ze všech možných prvků rozhlasové struktury dali vyniknout jenom interpretovu hlasu. Poláčkova jazyková chaplináda byla Františku Filipovskému ideálním materiálem pro uplatnění bohatého hlasového rejstříku. Technická dokonalost projevu je však v daném případě podložena hercovým zaujetím pro interpretovaný text. Na poslední pokračování četby navázal 4. března 1954 František Filipovský osobním vyznáním, v němž vzpomíná na vlastní dětství a vyslovuje obdiv autorovi, který pro nás pro všechny dokázal zachránit „onen nádherný klukovský věk“.³¹

Filipovského interpretace knihy *Bylo nás pět* splnila i funkci propagace původního literárního díla — jako jednu ze základních funkcí rozhlasového vysílání vůbec. Ještě v roce 1954 bylo velmi rychle rozebráno dvojí vydání této Poláčkovy knihy. Pořad byl od roku 1954 několikrát z magnetofonového záznamu reprízován, a je přinejmenším překvapující, jestliže i pro generaci vstupující v roce 1971 na vysokou školu jsou „kluci, co spolu chodí“ nerozlučně spojeni se jménem Františka Filipovského. Rozhlasová interpretace Poláčkovy prózy *Bylo nás pět* je zřejmě onou výjimkou potvrzující pravidlo o tom, že herecké reprodukční umění podléhá na rozdíl od produktivního umění mnohem víc dobovému vkusu.³²

³⁰ K. Poláček, *Bylo nás pět*. 9. vyd., ČS, Praha 1966, str. 8, 95.

³¹ Zvukový záznam je archivován — Čs. rozhlas Praha. Přetáčka v majetku katedry českého jazyka a literatury FF UP v Olomouci.

³² Srov. H. Schwitzke, *Das Hörspiel, Geschichte und Dramaturgie*. Köln—Berlin 1963.

Chápeme-li rozhlasovou četbu jako jednu z četných konkretizací díla, pak musíme připustit, že se dobové normě podřizuje výklad textu, mění se hierarchie hodnot v literárním díle hledaných a zdůrazňovaných. Poslech četby z roku 1953–1954 nás opravňuje k závěru, že Filipovského pojetí Poláčkova textu i formální kvalita jeho projevu snesou nejnáročnější současná měřítka. Zvukový záznam četby jako potenciální rozhlasový literární artefakt má vysokou uměleckou kvalitu a nadčasovou platnost.