

Pokorný, Milan

**Vyprávěny, nebo předváděny? : k některým genologickým aspektům
auditivních slovesných žánrů**

Slavica litteraria. 2015, vol. 18, iss. 2, pp. [91]-99

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/134886>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MILAN POKORNÝ

VYPRÁVĚNY, NEBO PŘEDVÁDĚNY? K NĚKTERÝM GENOLOGICKÝM ASPEKTŮM AUDITIVNÍCH SLOVESNÝCH ŽÁNŘŮ

Abstrakt

Teze o blízkosti vyjadřovacích prostředků epiky a akustického ztvárnění literárního díla (M. McLuhan) je východiskem genologické charakteristiky auditivních slovesných žánrů. Narativní a dramatické žánry v jejich auditivních variantách je třeba hodnotit interdisciplinárně, s využitím intermedialní analýzy. Studie hodnotí aktuální příklady takových postupů, svědčící o vnitřní dynamice geneticko-komparativistického výzkumu tranzitivních žánrových útvarů.

Abstract

NARRATED OR PERFORMED? ON CERTAIN GENOLOGIC ASPECTS OF AUDITIVE VERBAL GENRES

The notion of proximity of expressive means in epic poetry and the acoustic rendition of a literary piece (stipulated by M. McLuhan) is the basis of the genologic characterisation of auditive verbal genres. It is necessary to assess the auditive variants of narrative and dramatic genres in an interdisciplinary manner, by the means of intermedial analysis. The study assesses selected contemporary uses of these practices which bear evidence of the inner dynamics of the geno-comparative research in the area of transitive genres.

Klíčová slova

genologie ■ auditivní žánry narativní a dramatické ■ teorie médií ■ intermedialita

Key words

genology ■ narrative and dramatic auditive genres ■ media theory ■ intermedial relations

V posledních desetiletích sílí v pracích některých genologů přesvědčení, že normativní klasifikace žánrů ztrácí vzhledem k současné literární praxi ten význam, který jí byl tradičně přisuzován od zrodu genologie jako samostatné vědecké disciplíny. Ambicí stále většího množství literárních tvůrců není respektovat ustálená žánrová schémata a naplňovat je v pomyslné umělecké soutěži tím nejlepším „obsahem“. Hodnota uměleckého díla se naopak nezdíká odvozují od míry překročení hranic – estetických, morálních, a také žánrových. Žánry se mísí, vznikají žánrové

hybridy, jež v recepci přebírají úlohu dříve dominantních, prestižních žánrů. Do popředí se dostává pátrání po tzv. žánrových hranicích, zkoumán je samotný proces transformace žánrů. V této souvislosti se objevuje řada prací, které přehodnocují dosavadní metodologická východiska a namísto porovnávání konkrétního díla se souborem dominantních kritérií (genotypem) přecházejí k polyvalenčním teoriím. Toto pojetí opouští představu žánru jako dané formy, kterou je třeba naplnit, a chápe žánr jako otevřený systém s tranzitivními zónami dotyku a překryvu. Tento model umožňuje lépe zachytit dynamiku žánrového vývoje, jež se odehrává před našima očima s bezprecedentní rychlostí. Snad nejvýrazněji si tuto skutečnost uvědomují literární kritici a editoři, kteří jsou často odkázáni na intuitivní posuzování vztahu distinktivních vlastností textu a složky tzv. fenotypu, neboť příslušné speciální slovníky a encyklopedie jim nedokáží poskytnout uspokojivou odpověď.

Nicméně bylo by unáhlené vynášet soudy o přežitosti genologie, o jejím funkčním přiřazení k literární krajině v horizontu pre- a postromantickém, na jejímž počátku stály tektonické pohyby, které vyzdvihly román z nízkého žánru do pozice žánru nejrespektovanějšího, a na jejímž konci je nepřehledná tříšť žánrových hybridů, které jako ohon komety tvoří závěr jedné oslnivé etapy literárních dějin. Spíše je třeba přemýšlet o možných strategických pohybech, jež by namísto synchronního (statického) pohledu, zjednodušeně řečeno systematiky, posílily čtení diachronních vazeb, dynamický princip, tedy historicko-narativní přístup, umožňující postihnout žánr v jeho vývoji, historických proměnách, v mnohosti, přechodech, variantách. Důležité je mít přítom neustále na zřeteli, že jakýkoli žánr užívaný v současné literární praxi je otevřený systém formálních a funkčních znaků, který se v různé míře projevuje v jednotlivých dílech, v němž neproměnné jsou jen ty nezákladnější parametry, přičemž hierarchické vztahy mezi jednotlivými prvky žánrové struktury mohou procházet razantními změnami, proto spíše nežli o zákonitosti je namístě hovořit o tendenci. Cílem tohoto zkoumání je vytvořit myšlenkový model, s jehož pomocí lépe využijeme recepční potenciál textu tím, že se přiblížíme – řečeno s Gadamerem – k horizontu textu, o kterém víme, že je třeba zkoumat jej i za pomoci historických a sociokulturních kritérií. Genologie v tomto pojetí se vzdaluje formalismu (formální klasifikaci) a některými aspekty poukazuje k sociologii literatury (součást komunikačního, receptivního systému při vnímání textu).

Tato východiska je třeba zohlednit i při výzkumu povahy tranzitivních žánrových útvarů, který byl ve své nedlouhé historii střídavě posuzován z hlediska pozice na pomezí literárních druhů – auditivních slovesných žánrů.

R. Scholes a R. Kellogg ve své inspirativní práci *Povaha vyprávění* (Brno, 2002) vyznačují hranice narativních a dramatických žánrů. Vyprávěním míní všechna literární díla, která se vyznačují dvěma rysy: přítomností příběhu a přítomností vypravěče. Drama je pak pro ně příběh bez vypravěče; postavy v něm jednají přímo, způsobem, který Aristoteles nazval „imitací“ děje.¹ Autoři mají přitom na mysli nejednoznačnou charakteristiku narativní literatury. „*Ta totiž balancuje mezi přímou výpovědí mluvčího nebo pěvce v lyrice a přímou prezentací děje v dramatu, mezi tíhnutím k realitě a k ideálu.*“² Nevyjasněnost narativních strategií auditivních žánrů, doložitelná až extrémně rozdílnými teoretickými a hlavně praktickými postupy, je zapříčiněna nejednoznačným definováním zamýšlené recepční strategie. Ta kolísá mezi záměrem zprostředkovat posluchači text jeho vyprávěním a jeho předváděním, přičemž hranice mezi oběma postupy není neprostupná. Každé sdělovací literárního textu je v tomto případě jeho interpretací, liší se intenzitou zprostředkování.

V případě teorie auditivních žánrů jde o nepříliš prozkoumanou oblast na hranici literární vědy a teorie médií. Důvodem je především absence koncepčního metodologického východiska s příslušným terminologickým instrumentářem. Literární dílo okamžikem své zvukové realizace opouští prostor literární teorie a ocitá se na území synkretické disciplíny, pro niž se z utilitárních důvodů ujalo obecné označení teorie médií. Ta v sobě zahrnuje konglomerát vnitřně nesourodých teoretických postupů, rozrůzněných v závislosti na předmětu výzkumu (např. teorie managementu sdělovacích prostředků, teorie audiovizuálních médií, teorie mediálního marketinku, psychologie reklamy). Jednou z oblastí teoretického výzkumu je též auditivní prostor a v jeho rámci teorie zvukové reprodukce slovesného díla. Funkčním se jeví používat v úvahách zisky intermedialních výzkumů.

Intermediální analýza se opírá o zkoumání srovnatelných funkcí v odlišných kontextech. Výzkum použití jazykových prostředků, motivických prvků, syžetových a kompozičních technik v odlišném mediálním prostředí může pomoci k definici specifického postavení každé ze zkoumaných uměleckých disciplín. Je třeba, aby komparatistika poskytovala dostatek impulzů pro „jiné čtení“ v rámci stávajícího oboru, aniž by bylo třeba přehodnocovat jeho paradigma. Restrukturalizace

¹ Viz SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 8.

² Ibidem, s. 19–20.

neznamená destrukci, výzkum transformačních mechanismů a způsobu „překladu“ – dekódování může nabízet alternativní pohledy na tradiční pole zájmu.

Při průzkumu intermediálních vztahů se lze inspirovat úvahami Jaye Davida Boltera a Richarda Grusina, charakterizujícími historický proces vývoje médií jako stálou proměnu reprezentací a interakce jednoho média s druhým.³ Tento proces remediace, jak jej teoretici označují, je kontinuálním sporem o autenticitu daného média, o jeho paradigma.

Instruktivní příklady v tomto ohledu nabízí nejen dialog literární předlohy a její audiovizuální adaptace, ale také vztah textu a jeho adaptace do podoby ryze auditivní – rozhlasové slovesné realizace (četby, dramatizované četby, dramatizace, rozhlasové hry), resp. zvukové knihy. Nutno poznamenat, že termín „zvuková kniha“ je svědectvím terminologické neukotvenosti, vznikl z ryze praktických potřeb a je namísto používat jej pouze jako analogii souhrnného označení auditivních slovesných žánrů umělecké povahy (s výjimkou dokumentu a fičru).

Podnětné poznámky k tématu přičinily aktuální publikace nedávné absolventky oboru rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika na JAMU Evy Schulzové. V rozsáhlé práci *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*⁴ se mj. věnuje metodologickému a terminologickému instrumentáři, jehož rozkolísanost je důsledkem nesoustavnosti teoretické reflexe dané oblasti v předchozích obdobích. Pro analýzu rozhlasové tvorby vycházející z tradičních postupů (zejména z poetiky šedesátých až osmdesátých let) používá stávající terminologii⁵, pro hodnocení současné produkce, již je věnována samostatná monografie *Rozhlasové hry nové generace*⁶, zavádí novou terminologii inspirovanou částečně texty autorů, kteří se rozhlasovému umění a dokumentu věnují po stránce dramaturgické a scenáristické (Alena Blažejovská, Andrea Hanáčková), ale především hledající inspiraci v terminologické systematice literární,

³ BOLTER, Jay David – GRUSIN, Richard: *Imediace, hypermediace, remediace*. Teorie vědy 14, 2005, č. 2, s. 40.

⁴ SCHULZOVÁ, Eva: *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014.

⁵ Teoretické zázemí pro autorku představuje následující trojice publikací: LES-ŇÁK, Rudolf: *Umenie živého slova. O hlasovej a rozhlasovej tvorbe*. Bratislava: Veda, 1980; MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999; ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995.

⁶ SCHULZOVÁ Eva: *Rozhlasové hry nové generace*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

divadelní a filmové vědy⁷. Tento interdisciplinární přístup je příkladem neortodoxního, pragmatického vztahu nové generace badatelů k metodologickému zázemí humanitních oborů a rozevírání tradičně chápané filologie. Instruktivně je možno tento přístup předvést na terminologickém sporu o pojem rozhlasová hra. Zatímco v některých tradičních koncepcích tento pojem zahrnuje jak literární text (scénář), tak jeho akustickou realizaci⁸, autorka důsledně odděluje složku textovou a realizační, přičemž termínem rozhlasová hra označuje výhradně dramatický text vytvořený za účelem jeho akustické realizace (dříve se pro tento účel používal a nezřídka stále používá pojem původní rozhlasová hra). Pro zvukovou konkretizaci textu pak používá pojem rozhlasová inscenace.

Tento zdánlivě formální krok má své opodstatnění a také důsledky. Umožňuje funkčně strukturovat celou síť pojmů vázaných k tradičnímu centrálnímu pojmu rozhlasová hra, jako je adaptace divadelní hry, adaptace literárního textu, dokudrama, dialogizovaná, příp. vícehlasá četba apod. V této souvislosti je namístě upozornit spolu s autorkou na případy, kdy termínem původní rozhlasová hra je označeno i dílo, které sám autor adaptoval pro rozhlas z vlastní prózy či divadelní hry. Zde je třeba posoudit ad hoc, případ od případu, kdy se jedná o adaptaci předlohy, a kdy naopak o plnohodnotný samostatný dramatický útvar, jemuž literární předloha posloužila jen jako iniciační faktor (to je např. případ rozhlasové hry Ludvíka Aškenazyho *Bylo to na váš účet*, v níž autor rozvinul motiv ze své povídky *Vajíčko*).⁹

Ačkoli rozhlasová hra (tedy text záměrně vytvořený za účelem jeho akustické realizace) má prakticky neomezený tematický a syžetový potenciál, lze její těžiště spatřovat ve fabulačních postupech nepřenosných do podmínek jiného média. Konkrétně jde např. o tzv. hry s alter egem (konfrontace více „já“ jedné osoby v různém věku¹⁰), hry s využitím zvuků bez přímé vazby k jejich původcům (dle E. Schulzové odhmotněné

⁷ Podrobněji SCHULZOVÁ, Eva: *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, s. 16.

⁸ „Základem (rozhlasové hry) je literární text s vnitřní dramatickou kompozicí, který je transformován do zvukové podoby tvůrčím úsilím realizačního týmu (režisér, dramaturg, herci, hudební redaktor, zvukový mistr atd.), jež vyvolává ve vědomí posluchače individuální syntetický racionální a emocionální vjem a estetický zážitek.“ In: MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 14.

⁹ Viz SCHULZOVÁ, Eva: *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, s. 17.

¹⁰ AŠKENAZY, Ludvík: *Bylo to na váš účet*; SLAVÍKOVÁ, Hana: *Narozeniny*; TILLICHOVÁ, Lenka: *Něha ve skříni*; FISCHEROVÁ, Daniela: *Nevděčné děti*.

hlasy, dle R. Lesňáka hra zvuků s obrazným smyslem¹¹), hry předkládající konfrontaci smyslových vjemů a jejich racionálního zpracování formou „skladiště myšlenek“¹² nebo hry jako hudební kompozice¹³.

Pro rozhlasové inscenace původních českých rozhlasových her posledních dvaceti let je podle Evy Schulzové charakteristický zvukový minimalismus, důraz na jazyk a slovo.¹⁴ „Rozhlasová inscenace vyžaduje větší soustředění posluchače, jeho aktivnější účast a prožitek než jiná média,“¹⁵ konstatuje autorka a cituje v této souvislosti Rudolfa Lesňáka, který hovoří o „nejvyšší vizuální představivosti rozhlasového divadla“¹⁶. Všechny tyto poznámky mají jedno společné: konstatují systémovou spřízněnost recepce v případě poslechu rozhlasové inscenace a četby literárního díla.

K pochopení tohoto recepčního mechanismu přispěl kanadský teoretik médií Marshall McLuhan svou taxonomií „horkých“ a „chladných“ médií. „Horké“ médium je podle něj „*extenzí jediného smyslu pomocí »vysoké definice«*“, přičemž „vysoká definice“ je stav naplněnosti daty¹⁷. Zvukovou nahrávku (pro účely daného tématu suplující McLuhanem používaný pojem rozhlasového média) lze přiřadit k „horkým“ „vysokodefiničním“ médiím stejně jako literaturu. Tuto tezi klasika teorie médií potvrzuje mj. Přemysl Ruť, zkušený autor rozhlasových her, když hovoří o specifických rozhlasových žánrech jako o mezních tvarech na hranici epiky a dramatu, o vyprávění zpřítomňovaném prostřednictvím zvuků.

Teze o blízkosti vyjadřovacích prostředků epiky a akustického ztvárnění literárního díla nebyla zpočátku obecně přijímána a rozhlasoví tvůrci spíše hledali genetickou spřízněnost s prostředky výstavby a prezentace dramatického díla v jevištní podobě, a dokonce metodologické

11 PŘIDAL, Antonín: *Všechny moje hlasy*, 1967; GRÖGEROVÁ, Bohumila: *Už jenom dýchat aneb Dím spero, spiro*, 1991; MAŠÍNOVÁ, Jelena: *Motýlí smrt*; KOLÁŘ, Martin: *Jako v pytlí*, 2007.

12 LINHARTOVÁ, Věra: *Překladatel*, 1993, *Přesýpací hodina*, 1993; VEDRAL, Jan: *Ve skladišti mé hlavy*, 1994.

13 TARDIEU, Jean: *Symfonická rozmluva*, 2008; WAGNEROVÁ, Magdalena: *Bliženci*, 1993.

14 SCHULZOVÁ, Eva: *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014, s. 170.

15 SCHULZOVÁ, Eva: *Rozhlasové hry nové generace*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013, s. 8.

16 LESŇÁK, Rudolf: *Umenie živého slova*. Bratislava: SAV, 1980, s. 223.

17 MCLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, s. 33.

shody s výrazovými prostředky němeého filmu. Teprve když je vývoj zavedl do slepé pasti akustického naturalismu, začali se obracet k východiskům, která se ukázala být mnohem inspirativnější a dlouhodobě osvědčují produktivnost. McLuhanův postřeh o extenzi jediného smyslu vyjadřuje podstatu vnitřní, genetické spřízněnosti literatury a auditivní tvorby, i když typologicky je možno najít řadu shod akustického tvaru s tvarem založeným na vizuální prezentaci. Rozhlasová adaptace literárního textu však zůstává být vázána na slovo daleko více nežli adaptace divadelní nebo filmová.

Tuto tezi potvrzuje Přemysl Rut při hodnocení rozhlasové hry Moniky Šonkové *Františka*: „[...] rozhlasu [...] se nejlépe daří v mezních tvarech. A toto je typický případ mezního tvaru. Je to vyprávění, a Ivan Vyskočil kdysi v 60. letech, když vyprávěl své povídky, tak někdy mluvil o tom, že je vypravuje na jevišti, protože si je tak zpřítomňuje. A že se mu ty povídky najednou přestávají odehrávat jenom v textu a začínají se dít v situacích, vstoupí do těla – a to je myslím situace rozhlasu.“¹⁸ To, co Přemysl Rut intuitivně pojmenovává mezní tvar, označuje žánrově-druhovou situaci na pomezí epiky a dramatu.

Závěr, že zvuková realizace má blíže k literárnímu dílu než k dramatickému tvaru, má pro teorii auditivního prostoru zásadní důležitost.

Literární dílo získává v auditivní podobě¹⁹ novou strukturu. Tou nejvýznamnější změnou je změna vnímání linearity: receptivní fragmentace charakteristická pro proces čtení získává charakter časově jasně definovaného toku informací. Tato strukturální proměna literárního textu je ovšem jen zdánlivé novum: auditivní princip byl přiřazen epické tematizaci narativních struktur po podstatně delší období, než po které existuje knižní a písemná vůbec. Přesto nelze konstatovat, že jde o kajicný návrat k stavu orální kultury, který byl opuštěn a nyní je znovuobjevován. Literární genologie prokazuje, že písemná fixace literárních textů v rozpětí všech žánrů a stylů vedla ke změně jejich syžetové struktury. Auditivní realizace literárního textu je převodem specifické struktury, určené

¹⁸ SCHULZOVÁ, Eva: *Rozhlasové hry nové generace*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013, s. 8.

¹⁹ Jan Lopatka používá pro konečnou zvukovou podobu díla termín rozhlasový literární artefakt (LOPATKA, Jan: *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu, 1964, s. 25–26). Tento termín je těsně spjat s rozhlasovou praxí a nepočítá se samostatnou, neodvozenou existencí auditivní podoby literárního díla ve formě zvukové knihy na některém z moderních nosičů. Zároveň tento termín explicitně navozuje představu literárního díla napsaného speciálně pro potřeby rozhlasového vysílání, nikoli zvukové realizace literárního díla jako suverénní předlohy.

k recepci v „bezčasí“ čtenářské strategie, do struktury nové, charakteristické linearitou recepcce. Strukturální odlišnost ovšem, jak ukazuje praxe, není na překážku symbióze literárního textu a elektronického média, jež jeho realizaci v mysli recipienta proměňuje v prožitek jevu, který je předváděn. Jde zde o vztah mezi vizualizací a auditivní prezentací jevu. Auditivní prezentace literárního díla je určena recepci v intimitě, nikoli kolektivnímu prožitku. Míra intimity je zároveň nepřímo úměrná míře zprostředkovanosti. Proto McLuhan hovoří o soukromém zážitku (navozujícím dojem osobního kontaktu), o nevyslovené komunikaci mezi autorem-hlasatelem (resp. hercem, vypravěčem) a posluchačem jako o bezprostředním aspektu rozhlasu.²⁰ Tento aspekt sblížíje auditivní recepci s vnímáním literárního díla jako ryze subjektivní prožitek v opozici vůči například recepci médií založených na vizuálním kontaktu, kde je míra zprostředkovanosti řádově vyšší.

Převedení tištěného textu v auditivní podobu jej obohacuje o gestické vlastnosti jazyka, dosud přítomné jen potenciálně a realizované v závislosti na osobních dispozicích recipienta. Potenciál slova je obrovský a stejně velká je komprese, v níž je slovo prezentováno čtenáři. Jeho zvuková realizace části potenciálu uvolňuje, ale akustické prostředí vytváří ve srovnání s prostředím čtenářským pro iniciativu recipienta kvalitativně nové podněty.²¹

Zvukový plán plní v zásadě dvě zadání. Jednak napomáhá zpřehlednit sémantickou strukturu literárního díla a za druhé zvýrazňuje estetický účinek auditivní podoby díla. Obě tyto stránky zvukového plánu mají společný cíl: vytvořit spolu s výkony interpretů celistvý zvukový obraz. Ten nemá být výsledkem snahy o navození vizuálního dojmu (v rozhlasové historii je podrobně zmapován tzv. zvukový naturalismus, imitující ve zvukovém partu realitu)²², nýbrž specifickou uměleckou výpovědí tvůrce auditivní podoby literárního díla.

Auditivní verze literárního textu se navzájem liší mírou reprezentativnosti, tedy zprostředkovanosti vztahu předlohy a reprodukce²³. Po-

²⁰ MCLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, s. 277.

²¹ Viz ČERNOUŠEK, Michal: *Médiium rozhlasu a akustické prostředí*. In: Svět rozhlasu. Bulletin o rozhlasové práci. 2001, č. 6, s. 6–7.

²² Viz např. JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 70–74, 133–136.

²³ Termínů předloha a reprodukce použil LOPATKA, Jan v práci *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy*. Praha: Čs. rozhlas, 1964 (blíže viz ibidem, s. 16–19). Genologická či komparatistická systematika by vyžadovala pracovat s terminologií vycházející z tradice literárněvědného studia. Druhý problém sou-

dle tohoto kritéria můžeme hovořit v zásadě o dvou skupinách: četbě a adaptaci. Je třeba zdůraznit, že v obou případech se aktivizují odlišné stránky komunikačního aktu, nežli je tomu v případě četby psaného textu. Vnímání literárního textu v psané podobě je přirozeně aktem interpretace uměleckého díla: v případě jeho transformace do auditivní podoby se interpretace literárního díla na straně recipienta mění v interpretaci artefaktu, jímž není primárně literární text, nýbrž jeho auditivní reprodukce. Dramatizace je převedení literárního díla do specifické systematiky akustického prostoru, utvářené podle zákonitostí žánru rozhlasové hry. V tomto případě se „literární“ princip („vypravěčství“, monologický princip recepcce, subjektivizace vjemu) nahrazuje principem dramatickým (předvádění, mnohohlasost, objektivizace vjemu). Jednotlivé varianty se liší mírou dramaturgické a režijní stylizace zvukového prostoru. Dramaturg v tomto případě může měnit časovou perspektivu i chronologickou kompozici, perspektivu výpovědi jednotlivých postav (např. převést vnitřní monolog do přímé řeči nebo do komentáře vypravěče), dynamizovat děj zásadami odvozenými z teorie dramatu.

Rozvoj auditivních žánrů je dokladem ambivalence vývoje uměleckých disciplín: extrémně úspěšný nástup médií s dominujícím vizuálním aspektem nastolil úvahy o konci médií založených na auditivní složce a o útlumu tradičních tištěných médií, avšak namísto toho jsme svědky oživení právě tohoto segmentu. Na tento proces lze nahlížet jako na projev značné tranzitivnosti literárních i auditivních žánrů, jež jsou schopny se přizpůsobit novým podmínkám, redefinovat některé ze svých funkcí a akceptovat nová východiska.

PhDr. Milan Pokorný, Ph.D.

Katedra slovanských jazyků a literatur PF JU České Budějovice
pokorny@pf.jcu.cz

visí s pojmem „reprodukce“, který implikuje pasivitu kreující strany a mění ji v stranu přejímající, i když autor jej vysvětluje jako označení pro převod díla do jiného materiálu nebo jiného kontextu v téže významové rovině.

