

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2022

Tereza Benáková

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Rozhlasová dramaturgyně
Jaroslava Strejčková**

Tereza Benáková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

Studijní program: Televizní a rozhlasová studia/
Evropská studia a diplomacie

Olomouc, 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Rozhlasová dramaturgyně Jaroslava Strečková* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucímu práce Tomáši Bojdovi za jeho užitečné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat Janu Vedralovi za vstřícný přístup v osobní konzultaci. V neposlední řadě děkuji své rodině za podporu.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Kritika odborné literatury a pramenů	7
2. Metodologie	12
3. Dramaturg v rozhlase	14
3.1 Obecné teze	14
3.2 Původní rozhlasová hra	17
3.3 Adaptace divadelní hry	18
3.4 Dramatizace literární předlohy	20
4. Jaroslava Strejčková	24
4.1 Původní rozhlasová tvorba	29
4.2 Adaptace divadelní hry	36
4.3 Dramatizace literární předlohy	38
5. Dramaturgická analýza <i>Letu do nebezpečí</i> (1981).....	42
6. Dramaturgický rukopis Jaroslavy Strejčkové	53
Závěr	59
Seznam použitých pramenů a literatury	61
Seznam obrázků	68
Seznam příloh	69
1. Seznam inscenací	70
2. Dokumenty z osobního spisu Jaroslavy Strejčkové	85

Úvod

Jaroslava Strejčková strávila v Československém rozhlasu dvacet devět let, během nichž připravila stovky inscenací, některé jako dramaturgyně, jiné jako autorka úpravy. Předkládaná práce pojedná tvorbu Jaroslavy Strejčkové přehledově, sumarizuje její dramaturgické dílo, stanoví klíčové inscenace, na nichž se podílela, a prozkoumá, nakolik lze z tvorby jedné autorky teoreticky usuzovat na náležitosti rozhlasové dramaturgické práce jako takové a zda je možné u rozhlasové dramaturgie hovořit o specifickém „rukopisu“ jednotlivého tvůrce. Teoretická práce o rozhlasové dramaturgii dosud v českém prostředí chybí. Součástí práce je také kompletní soupis dramaturgického díla Jaroslavy Strejčkové. Profesi dramaturga rozhlasových her práce analyzuje v kontextu dobového rozhlasového provozu, s akcentem na proces vzniku a dramaturgickou přípravu slovesného rozhlasového díla. Dramaturgický rukopis Jaroslavy Strejčkové bude zkoumán na příkladu inscenace *Let do nebezpečí* (Arthur Hailey – John Castle, 1981, režie Jiří Horčička), kterou Strejčková kromě dramaturgie připravila také jako autorka úpravy, tedy dramatinátorka literární předlohy. Adaptační práci se Jaroslava Strejčková věnovala po celou dobu svého rozhlasového angažmá, úpravy připravovala sama, nebo často v tvůrčím tandemu se svým manželem, divadelním režisérem Janem Strejčkem.

1.1 Téma a cíl práce

Práce postupuje ve dvou liniích, sleduje dva cíle: 1) charakterizuje funkci rozhlasového dramaturga jako osoby institucionálně odpovědné za přípravu pořadů k vysílání; 2) analyzuje problematiku samotné praktické dramaturgie, především s ohledem na textovou realizaci literární předlohy. Metoda je založena na dramaturgické analýze, která se opírá nejen o průzkum praktické dramaturgie vybrané osobnosti, ale také o analýzu literárních scénářů a komparaci scénářů s konkrétními zvukovými nahrávkami pojednávaných inscenací. Základními východisky uvažování budou tematicky příslušné texty rozhlasových teoretiků, vybrané teatrologické studie, ale také a především teoretické texty samotné Jaroslavy Strejčkové. Cílem práce je na příkladu tvorby Jaroslavy Strejčkové charakterizovat práci rozhlasového dramaturga a analyzovat možnosti zkoumání jeho dramaturgického rukopisu. Práce vymezí specifika této klíčové rozhlasové profese, díky zaměření na tvorbu vybrané dramaturgyně a časovému rozpětí jejího

díla, navíc může sledovat vývoj dramaturgické práce v kontextu žánrů, uměleckého vývoje autorky, ale i v kontextu politických souvislostí, které dramaturgickou praxi významně ovlivňují. Ambicí práce je dosud dílčí poznatky o rozhlasové dramaturgii systematicky ukotvit a využít je pro analýzu konkrétního výzkumného vzorku.

Práce je členěna do tří částí. Nejprve teoreticky vymezuje tvůrčí aspekty práce rozhlasového dramaturga, dále přibližuje život a působení Jaroslavy Strejčkové v Československém rozhlase, závěrečná analytická část pak obsahuje analýzu rozhlasové inscenace: *Let do nebezpečí* (1981, režie Jiří Horčíčka), na které se snaží specifikovat dramaturgický rukopis Strejčkové. Závěr práce pak shrnuje poznatky výzkumu a charakterizuje přínos a typické znaky Strejčkové rozhlasové tvorby.

1. Kritika odborné literatury a pramenů

Práce čerpá z odborné literatury a pramenů několikerého typu. Prvním typem zdrojů je literatura o původní rozhlasové teorii a teatrologická literatura, ze které čerpám poznatky o praktické dramaturgii. Dalším typem zdroje je biografická literatura, která slouží k ucelení poznatků o životě Jaroslavy Strejčkové. Třetím typem je teoretická studie Jaroslavy Strejčkové, podle níž ověřuji, zda autorka, jako dramaturgyně, sama dodržovala postupy, které ve studii uvádí, jako dramaturgyně. Z této publikace čerpám jak v kapitole o rozhlasové dramaturgii, tak i v biografické části. Analytická část čerpá ze dvou pramenů, literární předlohy, tedy románu *Let do nebezpečí* (Castle, Hailey, 1992) a scénáře její rozhlasové dramatinizace.

Teoretická kapitola o rozhlasové dramaturgii čerpá z poznatků samotné Jaroslavy Strejčkové, shrnutých ve studii *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her* (1981). Autorka se zde podrobně věnuje procesu vzniku rozhlasové inscenace se zaměřením na dramaturgickou práci s textem. Strejčková zde mimo jiné vysvětluje možnosti tvůrčího přístupu k literární předloze a možnosti jeho zpracování v rámci žánru (adaptace, dramatinizace, původní rozhlasová hra), stejně tak ale přibližuje například spolupráci dramaturga s režisérem nebo nároky na dramaturgovu odbornou přípravu. Tato Strejčkové studie byla původně publikována ve sborníku *Dramaturg v rozhlase*, který v roce 1981 vydal Československý rozhlas pro své interní účely. Text zůstal odborné veřejnosti dosud spíše neznámý, publikace přitom kromě zmíněného textu obsahuje například také fundovanou studii dramaturga Josefa Hlavničky, Strejčkové kolegy a generačního vrstevníka. Hlavničkův text *Poznámky k problematice rozhlasové dramatinizace literárního díla* prohlubuje téma rozhlasové dramaturgie zejména v souvislosti s adaptacemi literární předlohy. Stejně jako Strejčková se i Hlavnička opírá ve svém textu především o praktickou rozhlasovou zkušenost. Studie obou dramaturgů přitom zdaleka neplní jen funkci praktických poznámek, naopak nabízejí systematický pohled na aspekty práce, která zůstává pro běžného posluchače víceméně neznámá. Oba autoři své poznatky formulují se snahou o širší teoretickou platnost, vymezují dramaturgii jako profesi, která se orientuje na text, práci s předlohou a poté scénářem, nikoli na zvukový artefakt, za nějž je následně

odpovědný režisér. Tato teze, vystupující jako základní sdělení z obou textů, přispívá k ujasnění základních kompetencí rozhlasového dramaturga, o kterých bude podrobněji referováno v následující kapitole.

Kromě uvedených textů rozhlasových praktiků se teoretická kapitola opírá o publikace či dílčí studie zabývající se teorií dramaturgické práce, zejména však té divadelní; o rozhlasové dramaturgii dosud ucelená monografie publikována nebyla. Teatrologické texty nabízejí řadu podnětných teoretických poznatků, jež lze adekvátně vztahovat rovněž k rozhlasové dramaturgii, zejména v případech, kdy autoři hovoří o obecných principech práce s textem, jeho výkladem a úpravou. Jan Císař pojednává základní problémy teoretické dramaturgie v knize *Základy dramaturgie* (2020). Císař v počátku své studie dramaturgii zkoumá prizmatem jazyka a tvrdí, že dramatický text je pro dramaturga určitým typem literatury. Charakterizuje ale také přímo funkci rozhlasového dramaturga. Jeho teze doplňují názorem estetika a sémiologa Iva Osoloběho, který se zabývá v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* pozicí dramaturga obecně v rámci celého tvůrčího procesu.

Ze studie Jana Lopatky *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy* využívám informace o úkolech rozhlasového dramaturga. Podstatnou oporou mi byla také v dramaturgické analýze, jelikož jsem se zaměřila na jeden z aspektů, který Lopatka zkoumá na vybraných dramatizacích, konkrétně se jedná o zvukovost. V analytické části práce se opírám taktéž o jmenovanou knihu. Lopatka zde teoreticky vymezuje problematiku rozhlasové adaptace prozaické literární předlohy, stanovuje možnosti, jak se této oblasti dále věnovat, a také na několika konkrétních scénářích rozhlasových inscenací uvádí příklad adaptačních analýz. Teoretickou verzi diplomové práce Lopatky vydalo Studijní oddělení Československého rozhlasu dva roky poté, co ji obhájil, pod názvem *Vančurova próza v rozhlase. – K teoretickým základům rozhlasové reprodukce slovesného díla*. Jsem si vědoma, že v době vzniku Lopatkovy studie ještě nebyly natočeny stěžejní dramatizace, které jsou předmětem výzkumu. Přesto se jeho textem inspiroji, jelikož se Lopatka snaží o pečlivě promyšlený teoretický rámec. Odborné teoretické publikace vydávané Studijním oddělením Československého rozhlasu v šedesátých letech mi pomohly vytvořit podrobnější obraz té doby. Například rozšíření české rozhlasové tvorby do zahraničí spojuje

Ješutová obecně s šedesátými léty a politickým uvolněním. Strejčková se ale podrobněji vyjadřuje k navázání spolupráce se zahraničními rozhlasovými stanicemi zejména sovětského bloku v časopisu *Rozhlasová práce* z roku 1963. Popisuje, jak od poválečných let chyběly styky s těmito zeměmi a že byl zanedbáván vývoz české původní rozhlasové tvorby, ale i dramatizací románů a adaptací divadelních her.

Druhým zdrojem pro analýzu rozhlasové inscenace mi byla disertační práce Aleše Merenuse *Nárys teorie dramatizací literárních děl*, obhájená na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v roce 2012. Autor ve své práci uvádí přehled dramatizačních postupů. Tento zdroj jsem zvolila jako doplňující k Lopatkovi nejen proto, že se jedná o novější text, ale také pro teoretický rámec analýzy. V této kapitole se opírám také o knihu anglického teoretika rozhlasu Tima Crooka *Radio Drama: Theory and Practice* (1999), která mi poskytla shrnující charakteristiku stereofonie, pomocí které byla analyzovaná inscenace natáčena.

Kniha Otakara Zicha *Estetika dramatického umění* mi byla užitečná především svou čtvrtou a šestou kapitolou, které se zabývají dramatickým textem a dramatickým dějem. Autor se v těchto kapitolách věnuje dialogizaci. Z knihy Otakara Zicha *Estetika dramatického umění* čerpám především ze čtvrté a šesté kapitoly, které se zabývají dramatickým textem a dramatickým dějem. Autor se v těchto kapitolách věnuje úpravě textu do řeči postav. Na dialogy se soustředí také Jiří Veltruský v knize *Příspěvky k teorii divadla*. V dialozích se ale více zaměřuje na jazyk jako znak dramatu. Zajímavě ale uvažuje o dvou protipólech – dialogu a scénických poznámkách. Dialogizovanou řeč jiným způsobem charakterizuje a popisuje Rudolf Matys v knize *Společný jmenovatel* (2020). Jednotlivé typy řeči spojuje s různými typy dramaturgických úprav, podle žánru předlohy, což uvádím u podkapitoly o dramatizované četbě a dramatizaci literární předlohy. Jedná se o rozsáhlý svazek (přes sedm set stran) esejů, literárních kritik, sloupků českého básníka, esejisty a literárního kritika. Autor podává na ploše dvanácti stran charakteristiku jednotlivých dekad vývoje Československého rozhlasu a zároveň se zamýšlí i nad současnou podobou tuzemského rozhlasového vysílání. Kategorizaci dramatizované řeči používám ze studie *Dialog a monolog* (2007) Jana Mukařovského, který ji rozlišuje podle tří kritérií, kterým se v práci věnuji hlouběji.

Existuje pouze několik knih, které přibližují život a tvorbu Jaroslavy Strejčkové a její působení v rozhlasu. Nejcennějším zdrojem pro biografické údaje o předních tvůrčích osobnostech Československého rozhlasu mi byla kniha autorského kolektivu Evy Ješutové *99 významných uměleckých osobností rozhlasu*, kterou vydal Český rozhlas v roce 2008. Odtud čerpám základní biografické informace o Strejčkové životě a díle. Jedná se však o informace, které dramaturgyni přibližují na ploše jedné a půl strany. Nejcenější informace o životě a působení v Československém rozhlasu mi poskytl osobní spis Jaroslavy Strejčkové, uložený v archivu Českého rozhlasu. Některé informace z uložených pramenů nebyly dosud v žádné publikaci zmíněny. Útlá složka se skládá hlavně z pracovních smluv a úprav finančního ohodnocení, obsahuje ale také několik zajímavostí, jako například pracovní smlouvu na pozici uklízečky; potvrzení, na základě kterého vyloučili Strejčkové syna z Právnické fakulty; ztracený pracovní průkaz, za který zaplatila pokutu 25 Kčs, nebo portrétní fotografii.

Významným zdrojem pro ucelení historicko-kontextuálního rámce mi byl osobní rozhovor s dramaturgem Janem Vedralem, který začal s rozhlasem spolupracovat v osmdesátých letech, tedy v době, kdy byla Jaroslava Strejčková penzionována. Informace o srovnání dramaturgického plánu v osmdesátých letech s dnešní situací doplnila osobní korespondence se současnou dramaturgyní Českého rozhlasu, Lenkou Veverkovou. Detaily dramaturgických plánů jsem podrobně dohledávala a ověřovala v materiálech přístupných v knihovně Českého rozhlasu v Praze.

Informace o historickém kontextu, vývoji literární a dramatické tvorby, ale také o souvislostech rozhlasového provozu čerpám zejména z kolektivní monografie *Od mikrofonu k posluchačům* (2003). Odtud čerpám poznatky o rozhlasových inscenacích, na kterých se jako dramaturgyně podílela. Kontextuální rámec vzniku jednotlivých inscenací a přehled o rozhlasové dramaturgii druhé poloviny dvacátého století mi poskytla kniha Jana Czecha *O rozhlasové hře* (1987) a skriptu Aleny Štěrbové *Rozhlas a slovesné umění II.* (1991) s knihou *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce* (1995). Jedná se o zdroje reflektující inscenace napříč téměř třiceti lety působení Strejčkové

v rozhlasu. Z publikací Aleny Štěrbové využívám informace dotvářející historický kontext a týkající se inscenací vytvořených v padesátých letech, tedy v době nástupu Strejčkové do rozhlasu na pozici dramaturgyně. Velmi užitečná mi byla kapitola *Původní rozhlasová hra 1945–1970* ze skript *Rozhlas a slovesné umění II.*, odkud jsem využila informace o původní rozhlasové tvorbě šedesátých let, kterým věnuji své práci podkapitolu. Rovněž podkapitola *Seriálová produkce* poskytla pro mou práci výchozí zdroj informací pro rozhlasový seriál z období normalizace, *Jak se máte, Vondrovi?*. Jan Lopatka tento seriál detailně analyzuje ve své literárněkritické studii *Radiojournal v ko(s)mickém věku* (1993), díky které jsem zařadila ve své práci seriál do širšího kontextu vzniku. Jan Czech ve své knize nabízí jednak podrobnou dramaturgickou analýzu poválečného českého literárně dramatického vysílání, ale zároveň také podrobné analýzy několika vrcholných vrcholných inscenací, na nichž se jako dramaturgyně Strejčková podílela, zejména *Bylo to na váš účet* (1964) a *Let do nebezpečí* (1981). Inspirativní byly pro mě i analýzy dramatizací ruských románových epopéjí *Vojny a míru* (1978) a *Tichého Donu* (1982), kde autor analyzuje dramaturgicko-režijní koncepci. Charakterizuje postup dramatičtorky Jaroslavy Strejčkové u daných inscenací, na kterých spolupracovala s režisérem Jiřím Horčičkou. A právě o této tvůrčí profesní spolupráci čerpám informace z knihy Jana a Honzy Vedralových *Jiří Horčička – rozhlasový režisér* (2003). V dialozích s oběma tvůrci vystihují způsob, jakým kolega pracoval v rámci profese. Ve svých výpovědích zachycují i informace o tom, jak některé inscenace z jejich „dílny“ vznikaly.

Seznam inscenací, který je přílohou bakalářské práce, vychází primárně z digitalizované rozhlasové databáze AIS, který pod jmény jednotlivých zaměstnanců eviduje veškerou jejich rozhlasovou produkci. Doplňující informace o jednotlivých inscenacích (autor předlohy, režisér, datace)) čerpám z internetového webu *Panáček v říši mluveného slova*, jenž mi byl i nedocenitelným zdrojem při sestavování seznamu inscenací. Jelikož databáze AIS nezahrnuje pořady vysílané v padesátých letech, bylo nutné řadu Strejčkových inscenací dohledat právě prostřednictvím dalších databází: web Českého rozhlasu a Archiv ČRo, zmíněný *Panáček v říši mluveného slova* ad.

2. Metodologie

Základním východiskem pro analýzu a vyhodnocení dramaturgického rukopisu Jaroslavy Strejčkové bylo sestavení jejího kompletního dramaturgického díla. Díky chronologickému soupisu, který je jako příloha součástí práce, bylo možné jednak kvantifikovat autorčinu rozhlasovou tvorbu, jednak také analyzovat výběr látek, sledovat opakující se autory či režijní kolegy a reflektovat témata a žánry, které Strejčková do vysílání dlouhodobě prosazovala. Dramaturgická analýza se tak opírá zejména o komplexní rámec uzavřeného autorčina díla, vybírá z něj nejdůležitější tituly a reflektuje Strejčkově práci na jednotlivých inscenacích. Pro vlastní analýzu jsem po pečlivém uvážení nakonec zvolila dramaturgizaci detektivního thrilleru Arthura Haileya a Johna Castlea *Let do nebezpečí*. Tato inscenace není nejdůležitějším dílem literárně dramatického vysílání té doby, patří však k posluchačsky velmi úspěšným adaptacím atraktivního námětu; inscenace navíc nebyla dosud detailněji odborně reflektována, na rozdíl od jiných významných inscenací (Válka s mloky, Bylo to na váš účet, Vojna a mír, Tichý Don), na nichž se Strejčková dramaturgicky podílela a o nichž už analýzy existují (Štěrbová, Czech, Bojda). *Let do nebezpečí* byl vybrán jako příklad díla, na němž se Strejčková podílela nejen jako dramaturgyně, ale také jako dramaturgizátorka, a který vznikl ve spolupráci Strejčkové s režisérem Jiřím Horčíčkou jako pětidílná stereofonní inscenace.

Cílem analýzy je prokázat Strejčkové specifický tvůrčí rukopis, analyzovat a na detailních příkladech vyhodnotit její práci s textem literární předlohy a jeho úpravou do rozhlasové podoby. Základními prameny analytické části tvoří literární předloha a scénář rozhlasové inscenace. Analýza metodologicky vychází ze dvou koncepcí: dramaturgické analýzy rozhlasového díla, kterou formuloval Jan Lopatka v již zmiňované knize *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy* (1964), a teoretických poznatků o problematice dramaturgizací, které systematizoval Aleš Merenus *Nárys teorie dramaturgizací literárních děl*, (2012). Zatímco Lopatkův text mi byl praktickým vodítkem a ukázkou analýzy rozhlasové inscenace prizmatem literárního textu a jeho rozhlasové úpravy, Merenusova práce objasňuje a zpřehledňuje teoretické možnosti uvažování o dramaturgizaci jako svébytném uměleckém díle.

Poznatky z analýzy vybrané rozhlasové inscenace a soupisu díla Strejčkové sumarizuji v závěrečné kapitole. K vyhodnocení dramaturgického rukopisu Strejčkové využívám jak výsledky z analýzy *Letu do nebezpečí*, tak i poznatky z komparace rozhlasových scénářů s jejich literárními předlohami, případně zvukovými realizacemi. Pro charakteristiku Strejčkové dramaturgického rukopisu použiji takové dramaturgické postupy, které se v komparovaných inscenacích nejvíce opakovaly.

3. Dramaturg v rozhlase

3.1 Obecné teze

Tato kapitola bude vycházet především z textu Jaroslavy Strejčkové *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her* (1981). Předkládá postup, jakým pracovala a přistupovala ke své profesi, zároveň také nabízí obecné rady pro začínající dramaturgy.

Původ slova dramaturgie lze hledat již ve starověkém Řecku. Aristotelés slovo drama, ze kterého pochází pojem dramaturgie, odvozuje od pojmu *drán*, což znamená jednat. (Machková, 1998: 32) V historii divadla osoba dramaturga zpočátku absentovala, jeho činnost však byla vždy přítomna. Práce dramaturga byla rozdělena mezi autora, herce a režiséra. Dramaturgie jako institucionalizovaná profese se objevila až v druhé polovině osmnáctého století. (Císař, 2020: 13) Zakladatelem programové dramaturgie byl německý osvícenský spisovatel, básník a divadelní kritik Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), který se v roce 1767 stal jedním ze zakládajících členů Národního divadla v Hamburku, jež bylo založeno za účelem povýšení německé národní kultury a vzdělání společnosti. Nároky na práci dramaturga pak Lessing teoreticky pojednal ve svém díle *Hamburská dramaturgie* (1767-1768). Jedná se o články a kritiky na představení uváděná v průběhu prvního roku provozu zmíněného divadla (Lessing, 1980). Od druhé poloviny osmnáctého století se začalo toto pojetí šířit mezi divadla střední Evropy, kam patřilo i novodobé divadlo v českém jazyce (Císař, 2020: 13).

Dramaturgie je typ umění, jehož nástrojem je jazyk, z něj pak vychází související obsahová, sémantická, estetická a jiná kritéria. Dramatický text je pro dramaturga určitým typem literatury, posuzovaný z hlediska společných rysů daných jazykem (Císař, 2020: 12). Proto je pro dramaturga hlavním tématem lidské jednání, které je pro obsah dramatu nejen nutnou, ale i postačující podmínkou (Zich, 1986: 158). Podle estetika a sémiologa Iva Osoloběho tvoří pozice dramaturga „mezičlánek“ mezi dramatem a divadlem, který představuje celý proces transformací a bez kterého by tento proces nemohl fungovat. (Osolobě, 1995: 28). Rozhlasový dramaturg představuje literárního a divadelního poradce režiséra nebo dalších osob, které jsou zodpovědné za přípravu nové inscenace. Odborně znalý, zkušený dramaturg je schopen číst drama jako literaturu, rozumí mu jako

literatuře a dokáže z něj čerpat všechny podněty, které mu jako literatura nabízí (Císař, 2020: 252). Jeho primárním úkolem je výběr literárních děl pro utváření repertoáru rozhlasu a také podílení se na realizaci těchto vybraných děl. Výsledným produktem je text připravený pro úpravu režisérem a interpretem (Lopatka, 1964: 19). Do programu vybírá takové hry, či širěji látky, které odrážejí aktuální dění a odpovídají požadavkům a potřebám rozhlasu (Strejčková, 1981: 70).

Podle Jana Lopatky vychází aktualizace jednoho z množství literárních děl z dramaturgovy představy o díle. Jeho úsilím by mělo být vytvořit pomocí rozhlasových prostředků specifickou zvukovou objektivaci předlohy. Rozmezí objektivit je dáno v praxi až podmínkami rozhlasového projevu. Proto by měl dramaturg volit takové texty, které splňují „*masovost, aktuálnost a akustičnost*“. Tyto prvky se rozvinou až při úpravách textu. V praxi se dává přednost vyzdvížení hlavní fabulační linie, ostatní linie jsou rozvíjeny, nebo upozadovány podle toho, v jakém vztahu s ní jsou (Lopatka, 1964: 20-21). Výběr textů musí také odpovídat tematickým úkolům, které má Oddělení rozhlasových her (např. výročí). Dramaturg vypracovává návrh dramaturgického plánu na nadcházející rok. Takový proces obnáší dle Strejčkové hledání, čtení, ujasňování, ověřování a zavrhování. Nejdůležitější fází je ovšem čtení. Plán repertoáru na nadcházející rok, jak se o něm uvažovalo v Československém rozhlase v době působení Jaroslavy Strejčkové, by měl obsahovat několik titulů klasických divadelních her, několik aktuálních a zajímavých her ze zahraničí a návrhy na dramatizace, jež by ozvláštnily řadu původních her. Největší důraz však Strejčková kladla na dostatečný počet umělecky zralých původních her ze současnosti. U skladby repertoáru tvrdí, že není možné vyhovět ve vkusu všem posluchačům (Strejčková, 1981: 70-94). Rozhlasový dramaturg Jan Vedral podotýká, že při sestavování plánu by dramaturg měl také brát ohled na technické a rozpočtové parametry, které předurčují množství vyrobených inscenací (odlišné jsou nároky na původní rozhlasovou tvorbu, na adaptace divadelních her nebo na dramatizace prózy vzhledem ke stopáži, náročnosti textového zpracování, množství herců ad.) (Vedral, 2022). Samozřejmě zde platí, že čím velkorysejší je rozpočet a výrobní zdroje, tím spíš by měli tvůrci mít více času na zkoušení a samotnou realizaci dané inscenace, (Crook, 1999: 245). Práce dramaturga končí tehdy, když předá výsledný text režisérovi. Ten ho následně společně s interpretem, či interprety realizuje (Lopatka, 1964: 24). Schopnosti, jaké by měl rozhlasový dramaturg ovládat, jsou podle Strejčkové vysokoškolské vzdělání zaměřené na znalost českého jazyka a literatury, historie i sociologie, praktická znalost stěžejních děl světové literatury, dramatu a filmu. Dramaturg by také měl rozumět minimálně

dvěma světovým jazykům a používat je pro studium zahraničních textů, což je důležité pro sledování práce překladatele, a v neposlední řadě by měl alespoň částečně znát práci rozhlasového režiséra, herce i technika. Jako důležitou vlastnost dramaturga pro navázání spolupráce Strejčková vnímá včasné odhadnutí umu autora, který by měl být schopen posoudit živost syžetu předkládané hry a jeho potenciál vzhledem k případné zvukové realizaci. Důležité je si však uvědomit, že dramaturg nikdy nebude za svou práci pochválen, jelikož dramaturgie je „pomocná disciplína“, není vidět (Strejčková, 1981: 70). Příběh, který je výsledkem práce dramaturga, je předváděn tak, že je v něm vše uvěřitelné, a posluchači je podáván srozumitelně a pochopitelně; posluchač ovšem neoceňuje práci dramaturga, jako spíše výkon herců či méně často režiséra (Vedral, 2022).

Jaroslava Strejčková však vykonávala v Československém rozhlasu i činnost dramatičtorky, tedy přetvářela prozaický text do dramatické podoby. Dramatizací vzniká svébytný rozhlasový tvar, jehož smysl a povaha spočívá ve zkušenostech dramatičtorky, ve schopnosti proniknout stylem a záměrem autora předlohy. Dramatičtorka by měla pokorně respektovat vztah literatura – drama – rozhlas. (Strejčková, 1981: 77). Práci dramatičtorky a dramatičtorky však málokdy vykonávala současně (např. *Vojna a mír*, *Tichý Don*), i z etického hlediska je pro výsledný text vhodnější, když jiný dramaturg dohlíží na práci autora (Vedral, 2022).

Ve studii *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her* (1981) dělí Strejčková text, se kterým dramatičtorka pracuje, na tři kategorie: a) úprava divadelní hry, b) dramatizace prózy, c) původní rozhlasová hra. V praxi se vyskytují i jiné typy rozhlasových her (hra na motivy, přepis filmového scénáře) a každý typ zahrnuje celou škálu žánrů. Různé žánry vyžadují různé autorské postupy, odlišnou organizaci materiálu i rozhlasový výraz. Konkrétně ale Strejčková používá výrazy pro úpravu a) divadelních her – **adaptace**, b) literárních děl – **dramatizace**. S těmito termíny práce nadále pracuje, je tedy nutné je nezaměňovat. U původních rozhlasových her se již nejedná o úpravy zásahem adaptátora nebo dramatičtorky, ale přímo vzniká původní scénář napsaný buď autorem (spisovatelem), dramaturgem, nebo režisérem. Rozhlasové četby řadí Strejčková podle stylu úprav k dramatizacím. Před teoretickým vymezením jednotlivých typů rozhlasové úpravy literárních děl je nutné si tyto postupy základně definovat. Podle Josefa Maršíka, teoretika rozhlasové tvorby, je dramatizace „*tvůrčí úpravou zpravidla epického (méně často lyrického) nedramatického díla do nového,*

specificky rozhlasového dramatického tvaru.“ (Maršík, 1999: 10). V praxi se podle něj jedná především o dialogizaci prózy, s čímž se shoduje i Strejčková. Dramatizace také mnohem více podléhá žánrovému ukotvení předlohy (Bojda, 2020: 67). Adaptace je podle Maršíka *„přizpůsobení původní prozaické, básnické nebo dramatické předlohy rozhlasové specifice, uměleckému záměru realizátora, novému okruhu rozhlasových posluchačů.“* (Maršík, 1999: 4). Jedná se o v podstatě neomezenou možnost úpravy, autor se může myšlenkou původního díla jen volně inspirovat, nemusí se držet struktury předlohy, ba ani žánru.

3.2 Původní rozhlasová hra

Alena Štěrbová definuje rozhlasovou hru jako: *„[...] původní, pro rozhlas vytvořené dílo, které předpokládá akustickou konkretizaci moderní sdělovací technikou.“* (Štěrbová, 1995: 92). Strejčková ve své studii tvrdí, že původní rozhlasová hra je v oblasti rozhlasového dramatického umění nejcennějším přínosem současné kultury. Celý proces vzniku inscenace počíná dramatikem, který napíše hru pro rozhlas. Chronologie vzniku ovšem může být i opačná, tedy když autor hru napíše na výzvu dramaturgie: tento postup byl typický například v šedesátých letech, autor mohl být dramaturgem vyzván například k vytvoření hry určitého typu, pro konkrétní příležitost, téma apod. Dramaturg na autorovu práci obvykle dohlíží a nabízí své názory. Má totiž zkušenosti s rozhlasovou produkcí, jeho snahou je dostat z dramatika to nejlepší, čím by mohl rozhlasové zpracování vylepšit (Strejčková, 1981: 85–87).

Dramaturg by měl být průběžně v kontaktu s okruhem „svých“ autorů, a přitom získávat pro rozhlas autory nové. Vypracování plánu na následující rok je nutné doložit námětem, první verzí, nebo již napsanou hrou. Strejčková vyhledávala autory mezi spisovateli, dramatiky, dramaturgy, novináři, básníky, překladateli, ale i mezi hudebníky, knihovníky, studenty. Byla přesvědčená, že autora rozhlasové hry nalezne mezi vzdělanými lidmi s mimořádným vztahem k literatuře, divadlu, filmu a celkově k umění. Mezi schopnosti takových autorů by podle Strejčkové mělo patřit: výborné pozorování, znalost českého jazyka a talent pro literaturu spolu se snahou učit se řemeslu. V šedesátých letech se Strejčková spolu s novou generací dramaturgů zasloužila o největší rozkvět původní rozhlasové hry díky novým autorům, které do rozhlasu „přilákala“. Radili se mezi ně např. Ludvík Aškenazy, Miloslav Stehlík, Milan Uhde, Josef Topol, či Ivan Vyskočil. Strejčková dělí nové autory do dvou

kategorií podle způsobu jejich iniciativy směrem k rozhlasu – a) autoři pošlou svůj text sami poštou, nebo prostřednictvím svých známých, nebo se zúčastňují soutěží vypsaných rozhlasem, b) iniciativa přijde od dramaturga, jenž se seznámil s textem spisovatele, a chtěl by ho získat pro rozhlas (Strejčková, 1981: 73-74). Úkolem dramaturga je mimo jiné i pomoc autorům. Nemálo spisovatelů se v literatuře či v divadle prosadilo právě až po debutu v rozhlasu (např. Jana Knitlová, Nataša Tanská, Helena Benešová, Mirko Stieber ad.). Mnozí mladí dramatici a filmoví scénáristé si na rozhlasové hře ověřují své schopnosti tvořit charaktery, psaní hry vyžaduje maximální koncentraci na jazykovou složku. Zvlášť lze vyčlenit požadavky kladené dramaturgem na překladatele. Umělecký překlad je autorská práce, tvůrčí a velmi náročná, zejména u dramatizací prózy. Rada dramaturga je zde nezbytná (Strejčková, 1981: 76-77).

3.3 Adaptace divadelní hry

Rozhlasové konkretizace divadelní hry byly fixní součástí repertoáru rozhlasu, přičemž nejde jen o reprodukci, ale o funkční využití předností auditivní percepce. Dodávají rozhlasové skladbě žánrovou rozmanitost a barevnost (Hlavnička, 1981: 110). Dramaturg vybírá klasické divadelní hry s ohledem na jejich výklad. Zaměřuje se především na ty, jejichž myšlenkový obsah a téma jsou stále živé, vykazují určitou míru nadčasové platnosti. Po výběru látky by běžný dramaturg zpravidla přemýšlel o vhodném autorovi rozhlasového přepisu, Strejčková však byla i adaptátorkou, sama tedy původní texty upravovala. Adaptátorem ovšem může být i režisér. Návrh úpravy Strejčková dle svých slov vždy komparovala s ideově-tematickým pětiletým plánem klasických her českých i zahraničních.¹ Dnes se dramaturgické plány chystají na dvouletá období, výjimku mohou tvořit inscenace vznikající při příležitosti významného výročí slavného autora. Obvykle dramaturg u tohoto typu her uvažuje také o hereckém obsazení a u zahraničních her o kvalitě překladu. Cizojazyčné hry si objednával dramaturg průběžně, např. při pracovních návštěvách v zahraničních rozhlasích a na festivalových přehlídkách. Strejčková získávala takové hry pravidelně z mezinárodní soutěže Prix Italia. Dramaturg si průběžně vybuduje malý okruh

¹ Ideově – tematické plány byly schvalovány na Ústředním výboru Komunistické strany Československa (jinak ÚVKSC) (Vedral, 2022).

externích překladatelů, kterým svěří zahraniční texty. Z jejich a svých návrhů pak vyhodnotí hry, které jsou vhodné pro převzetí (poutavým způsobem vypovídají o životě země, reprezentují rozhlasovou tvorbu, tematicky zajímavě doplňují český původní repertoár či naznačují nové směry rozhlasového dramatu).

Podle Jiřího Veltruského je hlavním rozlišujícím znakem dramatu jazyk. Ten je v dramatu strukturován do dialogů, zatímco lyrický a epický literární druh vycházejí z monologů. V dramatickém textu stojí proti sobě dva protipóly, přímá řeč a autorské poznámky. Rozhlasový dramatik uzpůsobí literární tvar dramatu, určeného pro jeviště, rozhlasovému zpracování. V divadle jsou autorským poznámkám přiděleny nonverbální symboly, v rozhlase je možno je vyjádřit zvukovými prostředky (významotvorné ticho, hudba, ruchy). Celý proces je tedy založen na transponování jazykových významů do jiných znakových systémů (Veltruský, 2019: 90-91). Vzniklý rozhlasový scénář respektuje zákonitosti rozhlasové specifiky, snaží se zachovat umělecký záměr i styl předlohy (Strejčková, 1981: 72-76).

Adaptace divadelního dramatu má v rozhlase mnohaletou tradici. První divadelní hry byly umísťovány do rozhlasového vysílání už ve dvacátých letech minulého století. Československo patřilo dokonce k prvním státům, které vysílaly divadelní hry v rozhlase. První odvysílanou hrou bylo v roce 1926 *Jiříkovo vidění*, rozhlas tehdy přenášel představení živě přímo z jeviště Národního divadla v Praze roku 1926. Téhož roku natočil pro *Radiojournal* Miloš Kareš první rozhlasovou hru *Přástky*. Natáčení her přímo v divadle připravovalo pro rozhlas v padesátých letech minulého století oddělení *Divadlo u mikrofonu* (DUM). Rozhlasové posluchače zpravovali o dění na jevišti dramaturgové svými doplňujícími komentáři. Nejednalo se však o živě natáčené představení, vzniklé zvukové nahrávky se ve studiu složitě upravovaly, než se dostaly do rozhlasového vysílání. Konkurence rozvíjející se televize byla v té době zanedbatelná. Přesto nesl zvukový záznam divadelního představení četné nedostatky. Posluchač se dostatečně neorientoval v dramatických situacích děje a značně pociťoval absenci vizuálního obrazu. Inovací oddělení *Divadlo u mikrofonu* byla divadelní představení natáčená v rozhlasovém studiu. Divadelní scénář byl upraven pro požadavky rozhlasového přenosu a začátek každého jednání byl doplněn partem vypravěče, díky němuž se posluchač lépe orientoval v místě a čase odehrávání děje i v hlavní zápletce. Takovéto hry dbají na čistotu dikce a kladou důraz na zvýraznění myšlenky díla; hlavním aspektem uměleckého výrazu ovšem zůstává stylizovaný herecký projev. V těchto inscenacích ještě nebyly plně využity kompozice zvukových prostředků, jak je známe z šedesátých let (Strejčková, 1981: 77-79).

Nároky na rozhlasovou inscenaci divadelního textu se zvýšily v době, kdy Strejčková působila v rozhlase jako dramaturgyně i dramatičtorka, tedy zhruba od druhé poloviny padesátých let minulého století. Dramaturg vyžaduje od dramatičtorky pracujícího na daném divadelním scénáři využití některého z rozhlasových postupů, které dokáží přimět posluchače k aktivnější participaci na vnímání díla. Dramatik by při úpravě neměl upozadit roli herce a dbát na srozumitelnost jednání postav. Konkrétní technické postupy úpravy dramatického textu Strejčková ve své stati nevysvětluje. Je však zřejmé, že způsob úpravy je podmíněn žánrem, komplikovaností a inscenačním záměrem předlohy. Dále se práce adaptátora odvíjí od praktické znalosti dějin divadla. Za samozřejmost se pokládá důkladná znalost svěřeného původního textu a porovnání více překladů, jde-li o zahraniční hru (Strejčková, 1981: 79-80).

Strejčkově přístup k úpravě divadelní hry pro rozhlas lze definovat takto: u klasických divadelních her vynechává nepodstatné jevištní akce, které retardují tempo vyprávění; nahrazuje a přepisuje části dialogů, které pojí s vizuálním obrazem; zvýrazňuje repliky vedlejších postav, aby i ony se staly součástí dramatické akce, neboť rozhlasový posluchač na rozdíl od divadelního diváka nemá možnost postavu chápat a sledovat, pokud není součástí aktivního jednání (divadelní divák může ovšem vnímat např. gesta, pohyb, masku vedlejší postavy, pro rozhlasového posluchače je klíčový verbální projev postavy). Strejčková často doplňuje oslovení postav, připisuje v dialozích repliky postavám, kterým autor text nepřidělil, sdružuje scény, dle potřeby a dramatického záměru přehazuje jejich pořadí nebo vybrané pasáže krátí. Prvky scénického jednání může rozhlasový dramatik vyjádřit pomocí zvukového symbolu. Sama Strejčková uvádí, že jmenovaná pravidla úpravy původního scénáře se řadí mezi nejprimitivnější a nejzákladnější, jedná se zde o elementární dramaturgickou rozvahu nad auditivním potenciálem látky. V praxi existuje velké množství možností takovýchto úprav, odvíjí se ale vždy od zkušeností a schopností adaptátora a společné dohody s režisérem (Strejčková, 1981: 81-82).

3.4 Dramatizace literární předlohy

Reprodukce literárního díla je vždy dobovou individuální konkretizací, ovlivněnou vztahem interpretů (dramaturg, režisér, herec) k předloze. Variantami rozhlasové úpravy prózy mohou být četba, dialogizovaná četba, kombinace partu

vypravěče a dialogizované četby, dramatizace celého díla, dramatizovaná kompozice na určitý motiv literárního díla (Štěrbová, 1995: 76-78). Literární dílo vybírá vždy dramaturg v rámci dramaturgického plánu, dramatičtovi připadá úloha úpravy vybraného textu pro rozhlas. Nabízí se dvě možné úpravy epického textu. Tou první verzí je dramatizovaná četba. Dlouhé prozaické pasáže jsou dramatizovány, kráceny a *dialogizovány*. Dialogy jsou vypisovány zejména ze stěžejních okamžiků děje románu a spojeny epickými popisy. *Dialogizace* textu je nejsnazší a nejzákladnější metodou zásahu do literární předlohy, neporušuje chronologickou kompozici děje a zachovává styl autora. Uplatňuje se často u literárních předloh strukturovaných převážně do dialogů (Matys, 2020: 534). Cílem dramatizované četby je živější rozhlasová interpretace literárního díla, zpřístupnění literární předlohy širšímu publiku.

Druhou variantou úpravy románu, povídky, či novely je dramatizace. V tomto případě jde o vznik nového tvaru (rozhlasového dramatu) na základě přepisu epické předlohy. Dramatičtovi by měl být vždy schopen transponovat myšlenkové i umělecké aspekty předlohy tak, aby vzniklo nové, kongeniální dílo. Rozhlasový dramatičtovi by se měl držet hlavní myšlenky díla, zachovat charakter postavy, hlavní dějové akty a charakteristické rysy uměleckého stylu autora. Také by se ale měl snažit dát původnímu textu novou dramatickou formu a zdůraznit jeho hlavní myšlenku, a to nejen pomocí eliminace retardačních dějových momentů, ale také pomocí dialogizované řeči (Hlavnička, 1981: 101). Jan Mukařovský rozlišuje dialogizovanou řeč podle tří kritérií: za prvé se v ní střídají jednotliví mluvčí, dále dialog odkazuje na situaci, kterou je obklopuván, a konečně se v ní objevuje několik významových kontextů, neustále se konfrontujících mezi sebou (Mukařovský, 2007: 89-115). Tento princip dialogu ovšem odhalujeme také v rozhlasovém dramatu, tedy i v dramatizacích. Dialog tvoří základní princip rozhlasového vyprávění, úkolem dramatika i režiséra je proto do dialogu koncentrovat maximální míru informací i emočního zabarvení, které dále referují o konfliktech mezi postavami, ději, jednotlivých situacích, motivických liniích apod.

Při strukturaci rozhlasové dramatizace nemusí dramatičtovi použít stavbu a strukturu epického díla. Využitím rozhlasových postupů může zachovat celistvost autorovy výpovědi i při vyjádření dramatickou formou. Organizuje spisovatelovy

literární prostředky novým způsobem, například pracuje s tempem. Tuto práci vystihuje Rudolf Matys v podkapitole *Slova v éteru (Rozhlas-drama-literatura)* následovně: „*Musí přitom zároveň převést zpravidla pomalý vypravěčský rytmus a tempo epického vyprávění do rozhlasových, tedy daleko dynamičtějších zákonitostí a temp, soustředit děj do vyhraněnějších ohnisek, aby tak vznikly základní linie a konflikty přítomné v dějové osnově a v ideovém plánu textu.*“ (Matys, 2020: 534). Matys uvádí také další pravomoci dramaturga při úpravě literární předlohy: může použít autorovu nebo vypravěčovu řeč a vepsat ji do scénáře jiných postav (tento postup použila Strejčková např. u dramatisací *Války s mloky* či *Vojny a míru*, kde vypravěč zastupuje autora, je ve scénáři přímo značen jako „Autor“). Matys zde dodává, že dramaturg „[...] *nemusí nutně respektovat autorův jazyk a dikci a může případně i akcentovat – v zájmu aktualizace či třeba z hlediska „inovačního“ generačního postoje – ony vrstvy vyprávění a významů, které neležely v popředí autora původního záměru.*“ (Matys, 2020: 534).

Před začátkem úpravy konzultuje dramaturg s dramaturgem myšlenkové vyznění a ověřuje si vhodnost dramatické koncepce. Na dokončené práci pak kontroluje, do jaké míry se dramatik odchýlil od celkového narativního oblouku i jednotlivých dějových linií literárního díla, jak upravil charakter a jednání postav nebo jak se odchýlil od hlavního tématu. Dramatisace a hry „na motivy“ patří k nejvýznamnějším typům slovesných rozhlasových pořadů, jelikož dramaturg pracuje s díly, jejichž kvality byly dávno ověřeny časem a které obvykle nabízejí nadčasová témata a myšlenky. Jaroslava Strejčková poukazuje na prokazatelný fakt, že „[...] *texty a inscenace dramatisací jsou po rozhlasové stránce tvarově vynalézavější, častěji inspirují k experimentování se specificky rozhlasovými postupy a probírají cestu novým možnostem původních rozhlasových her nebo zapomenuté cesty připomínají.*“ (Strejčková, 1981: 82-84). Strejčkové názor podporuje ve své studii také Josef Hlavnička, podle nějž dramatisace poskytují relativně velkou volnost ve volbě prostředků. Jinak je tomu u divadelní hry, která stanovuje konečnou podobu a je pevněji spjata s formou realizace (Hlavnička, 1981: 107).

Dramaturg by u prózy neměl podle Strejčkové porušit myšlenku díla, charakter postavy a hlavní dějové situace. Původní dialogy literárního díla však zpravidla nepoužívá. Může porušit strukturu předlohy a za pomoci rozhlasových

prostředků zachovat její celistvost tím, že užije spisovatelovy umělecké literární prostředky jiným způsobem (např. popisné pasáže použije v partu vypravěče). Přepisem prozaického díla tak vzniká text v jiném literárním druhu, v dramatu, určeném už ale pro rozhlasové vysílání (Strejčková, 1981: 82-83). Epické literární dílo ovšem umožňuje, na rozdíl od dramatu, širší manévrovací prostor pro úpravu dialogů, stejně jako pro vytvoření nového, specificky rozhlasového narativního postupu (Bojda, 2020: 71). Za samozřejmost se pokládá, že dramaturg i dramatik využívají bohatou češtinu, včetně všemožných odstínů dialektu, jazyku odlišných sociálních vrstev. Měli by také rozeznat, jaký slovník a rytmus řeči charakterizuje věk, profesi, povahu dané postavy a jak by tato postava jednala s cizí osobou, ve změněném prostředí atd. (Strejčková, 1981: 93). Josef Hlavnička poukazuje, že dramaturgové jako Strejčková, ale například také Irena Wenigová, Jaromír Ptáček nebo Jaroslav Tafel své dramatizace osobitě obohacovali právě rejstříkem rozhlasových výrazových prostředků; jejich úpravy nebyly pouhou reprodukcí předlohy, ale tvůrčím rozhlasovým nastudováním (Hlavnička, 1981: 102).

4. Jaroslava Strejčková

Následující kapitola pojednává o životě Jaroslavy Strejčkové a jejím působení v rozhlasu. Její dramaturgické tvorbě se detailněji věnují tři podkapitoly členěné dle jednotlivých žánrů, toto dělení ostatně ve své teoretické studii využívá sama Strejčková, budu se jej tedy držet i já. Mezi jednotlivými podkapitolami je ovšem zřetelně úzký vztah, na mnoha dílech Strejčková pracovala paralelně. Předkládané rozlišení jednotlivých disciplín dramaturgické práce má za cíl především srozumitelnost a diferenciaci práce dramaturga, chce umožnit přehledný pohled na tvorbu autorky, která v rozhlasu pracovala celou svou aktivní kariéru.

PhDr. Jaroslava Strejčková (rodným příjmením Stejskalová) se narodila 23. února 1924 v Hradci Králové a zemřela 29. října 2005 v Praze. Po dokončení střední školy v Hradci Králové se věnovala herectví. V roce 1943 se stala členkou hereckého souboru Horáckého divadla v Jihlavě, které ale bylo následující rok zavřeno německými úřady, a Strejčková nuceně nastoupila do Škodových závodů v Hradci Králové. Po druhé světové válce začala studovat na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy divadelní vědu (studium ukončila v roce 1951). V letech 1951–1953 působila jako dramaturgyně Divadla S. K. Neumanna v Praze – Libni (dnes Divadlo pod Palmovkou), kde jako režisér působil i její manžel Jan Strejček (1920–2004), který se později stal také ředitelem divadla. Od 1. ledna 1954 až do odchodu do důchodu na konci roku 1983 Strejčková působila jako dramaturgyně literárně-dramatické redakce Československého rozhlasu.² V přijímací smlouvě³, která je uložena v archivu Českého rozhlasu v osobním spise Jaroslavy Strejčkové, je definována náplň její práce takto: „*Připravuje pořady podle směrnic hlav. redaktora. Spolupracuje s autory na úpravě jejich rukopisu, pečuje o konečnou redakci zařazených dramatických prací. Vede korespondenci s autory, dává jim pokyny pro další tvorbu atd.*“ (Návrh na zařazení, 14. 12. 1953, sign. 116).

² Její nástupní plat činil 1 388 Kčs. Od roku 1969 až do odchodu do důchodu dostávala stálý plat 3 050 Kčs (Přehled výplat, nedat., sign. 946).

³ K této smlouvě jsou připojena potvrzení o ukončeném pracovním poměru, vydaná Horáckým divadlem i Divadlem S. K. Neumanna.

Strejčková patří k osobnostem, které se zasloužily o významný rozvoj původní rozhlasové hry. Velké zásluhy jsou jí připisovány už v prvních letech působení v Československém rozhlasu (Ješutová, 2008: 124–125). Tehdy tvořili dramaturgický tým především dramaturgové starší generace, Dalibor Chalupa, František Kožík, Karel Gissübel. Kromě nich ale do redakce postupně přicházeli také mladí dramaturgové, kteří čerstvě dokončili divadelněvědné vzdělání a mezi něž patřila Jaroslava Strejčková společně s Vladimírem Procházkou (později se orientoval pouze na divadlo), Ivo Urbanem, Janem Otčenáškem, Jaromírem Ptáčkem a Josefem Hlavničkou. Hlavně s posledními dvěma zmíněnými Strejčková významně přispěla k oživení v oblasti dramatizací a původní dramatické tvorby, které nastalo v druhé polovině padesátých let (Ješutová, 2003: 276). Po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (dále KSSS) roku 1956 došlo k postupnému uvolnění politické situace, což se promítlo i do kulturní sféry, včetně rozhlasu. Umírněnější cenzura umožňovala tematické a ideové okysličení celé kultury, tedy i rozhlasové dramaturgie⁴ (Hraše, 1999: 8). Politické uvolnění následně kulminovalo v šedesátých letech, v němž rozhlasová dramaturgie významně přispěla k obrodě národní kultury; rozhlas si právě v šedesátých letech vydobyl nezpochybnitelnou společenskou i uměleckou prestiž. Jan Czech označuje tuto dekádu souslovím „Renesance původní tvorby“. Czechova slova naznačují, že to byla právě oblast původní rozhlasové hry, na níž byla rozhlasová produkce té doby založena; v samotném zárodku zásadního rozvoje rozhlasového umění šedesátých let ovšem stojí především dramaturgické trio Strejčková – Ptáček – Hlavnička, kteří do vysílání připravovali umělecky nejnáročnější a současně tematicky nejzávažnější inscenace. Mezinárodní rozměr české původní tvorby šedesátých let vystihl na sympoziu Svazu rozhlasových tvůrců v roce 1994 Rudolf Matys: *„Šedesátá léta se stala legendou i mýtem. Mnoho mladších dodnes závidí těm, kdo je tvořivě prožili, jako my záviděli těm, kdo zažili léta třicátá. Rozhlasová hra, jak všichni víme, si u nás získala v tom čase, zejména v letech 1962–1970, neobyčejnou prestiž v celku české kultury, prestiž, která přesáhla hranice země a vydobyla nám i tři hlavní ceny*

⁴ V roce 1962 vznikl v Hlavní redakci literárně dramatické útvar dramaturgie (Ješutová, 2003: 302).

Prix Italia.“ (Matys, 1994: 1). Původní rozhlasové scénáře kladly vysoké nároky i na technickou realizaci, tím se postupně rozhlasová hra oddělila od jevištního projevu. Rozvinula se také specifická interpretační disciplína: herectví před mikrofonom, Matysovými slovy „*umění rozhlasového přednesu*“. Vznikla tak samostatná umělecká disciplína: umění rozhlasového přednesu (Matys, 2020: 531).

V rozhlasové dramaturgii se na přelomu padesátých a šedesátých let začínají objevovat dosud zakazovaní autoři, především se však výrazně uvolňuje dohled nad tématy; náměty her se stávají kritičtějšími, ke slovu se pomalu dostávají umělecké prostředky jako metafora, alegorie, symbol. Rozhlasoví režiséři Jiří Horčíčka, později Josef Henke, Josef Červinka a Josef Melč v oblasti rozhlasové tvorby pro děti a mládež Miloslav Disman, Karel Weinlich a Josef Svátek se snažili nalézt pro rozhlasové dílo specificky auditivní výraz (Czech, 1987: 11). Šíře činnosti nastupující generace dramaturgů sahala od oslovování začínajících mladých autorů, přes dramatizace literárních předloh, až po překlady z jiných jazyků. Podařilo se jí přivést k rozhlasové práci autory dosud spojené s divadlem či filmem. Filmové scénáře psal Oldřich Daněk či Karel Cop, v divadelním prostředí si uměleckou autoritu brzy získávali autoři jako Josef Topol, Ivan Vyskočil či Milan Uhde.

S rostoucí popularitou a prestiží rozhlasu té doby rostl počet začínajících mladých autorů rozhlasových inscenací, a to i těch, kteří byli v padesátých letech režimem potlačováni nebo dokonce zakázáni, (Ješutová, 2003: 302). Strejčková dokázala včas rozpoznat v autorovi talent a navázat s ním spolupráci, což také popisuje ve své studii *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her* (1981) jako jednu ze schopností, kterou by měl dobrý dramaturg mít. O úspěšné spolupráci pak hovoří takto: „[...] úspěch dramaturga při spolupráci s autorem záleží také na tom, [...] jaký dovede najít osobní přístup k autorovi, k jeho mentalitě, společenskému postoji a uměleckému úsilí, s jakým taktem, trpělivostí a rozhodností s ním jedná, jak dovede dát najevo radost z autorova úspěchu, jak umí upozornit na nedostatky a jak dobře získat autoritu a důvěru.“ (Strejčková, 1981: 70).

Po Pražském jaře byl nastolen přísnější režim a cenzura. Strejčková byla po provedených čistkách vyškrtuta z KSČ, přesto však mohla i nadále v rozhlase pracovat (Kolářová, 2009: 51). Jelikož „normalizátoři“ nenašli za ni a její kolegy dramaturgy stejné generace (Josef Hlavnička, Jaromír Ptáček) odbornou náhradu, byli v rozhlase „trpěni“ (Vedral, 2022). Jejich práce však byla velmi omezována a

podléhala přísné cenзуře (Ješutová, 2008: 125). Dramaturgové byli zodpovědní za odevzdaný materiál, který měl být ideově korektní. Strejčková pro svou záchranu připravila seriál *Jak se máte, Vondrovi?* (1975).

Strejčková vykonávala dokonce v Československém rozhlasu v období 15. 3. 1979 – 30. 4. 1982 k práci dramaturga na plný úvazek navíc také práci uklízečky, nejprve na poloviční, později na třetinový úvazek. Tuto práci vykonávala po večerech, když skončila v redakci dramaturgie. V návrhu pracovní smlouvy je uveden popis její práce jako uklízečky: „*Mechanické mytí, drátkování a leštění podlah, úklid a desinfekce soc. zař., leštění velkých podlahových ploch pomocí strojů, vykonávání lehkého i těžkého úklidu pracovišť s použitím všech desinfekčních prostředků vč. použití strojů.*“ (Vedlejší pracovní činnost. Návrh. 15. 3. 1979, sign. 731b/pa). V té době už byla uznávanou dramaturgyní rozhlasových her i v zahraničí, se stálým platem 3 000 Kčs. Práci navíc si přivydělávala nejprve 535 Kčs, po půl roce o sníženém úvazku 320 Kčs (Dohoda o změně pracovní smlouvy, 1. 10. 1979, nesign.). Práci uklízečky ukončila v dubnu roku 1982, jako dramaturgyně ale v rozhlasu pokračovala. Nepodařilo se stoprocentně ověřit, proč Strejčková práci uklízečky potřebovala, ani její kolegové o tomto jejím vedlejším úvazku neměli tušení (Matys). Jediným logickým argumentem tak zůstává zvýšení finančního příjmu, neboť Strejčkové manžel Jan Strejček byl s nástupem normalizace pracovně omezován, skončil na pozici ředitele Divadla S. K. Neumanna (1972) a rodina tak patrně neměla možnost jiného příjmu.

Ještě téhož roku se zahájeným zimního akademického semestru byla požádána vedením Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze, zda by mohla vyučovat rozhlasovou dramaturgii. Předmět Rozhlasová dramaturgie vyučovala externě na katedře Režie – dramaturgie do roku 1984. Dokumenty v jejím osobním spise z archivu rozhlasu dokládají, že Československý rozhlas musel schválit Strejčkové externí spolupráci (Povolení k externí výuce na DAMU, nedat., sign. 203/82/80). Na konci roku 1983 odešla z Českého rozhlasu do důchodu, s redakcí rozhlasových her v Praze a studiem v Hradci Králové však spolupracovala nadále, a to více než dalších patnáct let. Vůbec poslední inscenací, pod níž je Strejčková podepsána, je *Já, Claudius* z roku 2000, režie Markéta Jahodová.

Ohodnocení její práce na sklonku působení v rozhlasu, které je uložené v osobním spise Strejčkové, zní: „[...] šíře jejího dramaturgického repertoáru je maximální. Její dosažené umělecké výsledky v dřívějším, ale i v posledním období tvoří významnou součást rozvoje české rozhlasové hry. Většinu používaných dramatických žánrů dr. J. Strejčková nejen ovládá, ale v mnoha případech byla inspirátorkou jejich modifikací, novelizací a modernizací. Po stránce umělecké je dr. Strejčková v zenitu své tvůrčí činnosti [...]“ (Pracovní hodnocení – dr. Jaroslava Strejčková, 1982).

Na počátku devadesátých let se Strejčková výrazně zasazovala o vznik samostatného občanského sdružení s názvem *Svaz rozhlasových tvůrců*.⁵ Posléze se v jeho činnosti aktivně angažovala. Jaroslava Strejčková zemřela 29. října 2005. Ve sborníku z tvůrčích akcí sdružení za rok 2005 jí vzpomínku věnuje Jarmila Konrádová, která popisuje, že si Strejčkovou vybavuje jako energickou a vitální „[...] první dámu rozhlasové hry [...] s kočičíma očima a rozcuchaným účesem.“ (Konrádová, 2005: 25-26).

Základem Strejčkové dramaturgické práce bylo objevování nových postupů a možností auditivní dramatické tvorby. Zároveň dokázala odhalit talenty začínajících autorů, významně se podílela na rozšíření a zkvalitnění autorské základny rozhlasových dramatiků. Právě proto spočívalo hlavní těžiště její dramaturgické práce v původní rozhlasové tvorbě (rozvíjící se hlavně v šedesátých letech), její portfolio ale rozšiřovalo množství dramatizací klasických románů devatenáctého století, adaptace klasicistních tragédií, ale například také absurdních dramát. Kromě dramaturgie byla autorkou desítek dramatizací světových i českých románových předloh či úprav divadelních her, o nichž posléze pojednají samostatné podkapitoly. Často byla současně i dramatičtorkou dané inscenace. Z její dílny pochází také vlastní autorské scénáře, mimo jiné k pohádkám pro děti, některé texty pro rozhlas také přeložila (např. *Ruce Eurydiky*, 1990, nejpopulárnější hra brazilského spisovatele Pedra Blocha); Strejčková výjimečně spolupracovala také

⁵ Od roku 1994 Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. Iniciátorem a jeho prvním předsedou byl rozhlasový režisér Josef Henke (iRozhlas.cz, nedat.)

s televizí (z její dramatizace vyšel Zdeněk Zelenka při televizní inscenaci románu Olgy Scheinpflugové *Karlínská balada*, 2001).

Rozsah Jaroslavy Strejčkové tvorby dokládá také seznam inscenací, zveřejněný pod jejím jménem v digitální databázi Českého rozhlasu, AIS, který čítá téměř 650 titulů rozhlasových pořadů. Celkové číslo však nezahrnuje inscenace, které nebyly dosud digitalizovány, je tak neúplný; celkové číslo pořadů, pod nimiž je Strejčková podepsána buď jako dramaturgyně, či autorka úpravy, bude výrazně vyšší. Výsledky a množství její práce ji nepochybně řadí mezi nejvýznamnější tvůrčí rozhlasové osobnosti (Ješutová, 2008: 125-126).

4.1 Původní rozhlasová tvorba

Největší rozvoj zaznamenala původní rozhlasová tvorba v šedesátých letech. Strejčková si vybrala několik autorů, u kterých měla jistotu, že je rozhlasová tvorba zajímavá, a utvořila si z nich „svůj tým“. Věnovala mu „*maximální dramaturgickou péči*“, jak také radí začínajícím dramaturgům ve své studii. Do tohoto okruhu autorů patřili: Ludvík Aškenazy (*Bylo to na váš účet*, 1964; Kůže, 1967, režie Jiří Horčíčka), Josef Nesvadba (*Dialog s doktorem Dongem*, 1964, režie Jiří Horčíčka), Arnošt Lustig (*Člověk ve velikosti poštovní známky*, 1967, režie Jiří Horčíčka), Ilja Hurník (*Moli*, 1967, režie Jiří Horčíčka), Karol Sidon (*Dvojitý zákon*, 1968, režie Jiří Horčíčka).

Dramaturgie se zásluhou Jaroslavy Strejčkové, Jaromíra Ptáčka a Josefa Hlavničky stává ambicióznější. Nejedná se už o pouhou reproduktivní funkci rozhlasu a zvukové tlumočení slavných literárních předloh, nýbrž o produktivní rozhlasovou tvorbu, která udržuje souvislost se soudobým společenským děním a zároveň nastoluje nové umělecké trendy v úpravě literárního díla. Jaroslava Strejčková se zamýšlí nad problémem propagace a vývozu českých původních rozhlasových her, ale i dramatizací próz a adaptací dramat na počátku šedesátých let v odborném časopise *Rozhlasová práce* z roku 1963, vydávaném Československým rozhlasem: „*V současné době usilujeme v oblasti rozhlasových her o oživení styků se všemi zeměmi socialistického tábora. Jiné starosti a problémy nám přináší poptávka po rozhlasových hrách ze západních zemí. Divadelní a literární jednatelství dostalo v posledním roce řadu dotazů a objednávek na rozhlasové texty. [...] Jednáme s jednatelstvím, aby si vzalo na starost propagaci her v zahraničí.*

Dramaturgie pak zajistí pro rozlet české rozhlasové hry do světa už jen tu poslední „maličkost“: co nejvíce dobrých autorů a výborných her.“ (Strejčková, 1963: 58-59). Pronikání české rozhlasové tvorby do zahraničních rozhlasů dopomohly i tři původní rozhlasové hry oceněné mezinárodní cenou *Prix Italia* v roce 1965, 1966 a 1969, režisérem všech tří byl Jiří Horčíčka. Mezi významné inscenace se řadily *Bylo to na váš účet* (1964), *Linka důvěry* (1966) a *Neodvratný skon maratónského běžce* (1968), které se pak v překladech vysílaly společně s dalšími rozhlasovými hrami např. v Německu, Slovinsku, Maďarsku, Finsku a zemích sovětského bloku, (Ješutová, 2008: 46). První z nich byla pro rozhlas upravená dvoustránková povídka Ludvíka Aškenázyho, *Vajíčko*, již režíroval Jiří Horčíčka. Výsledná rozhlasová hra získala název *Bylo to na váš účet* (1964) a byla oceněna druhou cenou na mezinárodní soutěži rozhlasové tvorby *Prix Italia* v roce 1965 v kategorii *Cena Italského rozhlasu a televize*. Rozhlasový publicista Přemysl Hnilička hru charakterizuje takto: „[...] je jedním z nejdůležitějších tvůrčích počínů rozhlasové tvorby šedesátých let. Na ploše jedné celovečerní inscenace jsou doslova nakupeny veškeré inscenační a herecké postupy „zlatých šedesátých“ v tom nejkladnějším slova smyslu. Hra i inscenace se skutečně proslavila. (...) Byla inscenována i v zahraničí v letech 1965 a 1967.“ (Hnilička, 2011). Hra znamenala v režisérově kariéře nové období vývoje a udala inovativní směr v režii českých rozhlasových inscenací šedesátých let. Horčíčka se odpoutal od objevování neobvyklých kombinací zvuků a experimentování s kolážemi a soustředil se primárně na herecký projev, který je koncipován tak, aby navozoval pocit intimity (Czech, 1987: 34). Hlavní postavou mini-povídky je gymnazista Pokštefl, který pravidelně každý pátek ve tři hodiny telefonoval neznámému panu Kohoutkovi, aby se ho zeptal, zda slepička snesla vajíčka. 17. listopadu 1939 už nezavolał. Zpět do Prahy se gymnazista vrátil v pátek 11. května 1945. Pamatoval si jediné telefonní číslo, na pana Kohoutka, a tak na něj zavolał. Scénář rozhlasové hry je ale rozepsán do více postav, které jsou navzájem spojeny složitými vztahy a osudy: Jaroslavova matka, teta Anna, důstojník gestapa Willy a židovská dívka Hanka. Kompozice rozhlasového scénáře je založena na principu telefonátů, ale také na střídání reálných i fantasijních motivů v retrospektivním snu čtyřicetiletého pana Pokštefla (Karel Höger), který telefonicky rozmlouvá se svým mladším, sedmnáctiletým já (Vladimír Brabec) (Štěrbová, 1995: 94-95). Otázky geneze rozhlasového scénáře inscenace *Bylo to na váš účet* dodnes nebyly stoprocentně zodpovězeny; není jasné,

nakolik významný byl zásah dramaturgyně Strejčkové do výsledné koncepce scénáře, který původní rozsah povídky výrazně přesahuje.

O dva roky později získali Strejčková s Horčíčkou dokonce první cenu festivalu *Prix Italia*, zároveň ale i cenu Československého rozhlasu za inscenaci hry Miloslava Stehlíka *Linka důvěry* (1966). Původní rozhlasová hra je vystavěna na třinácti telefonátech. Všichni volající vytáčejí v noci číslo linky důvěry a volají doktorce Marii (Dana Medřická). Ta se dozvídá o jejich trápení a starostech. Ve hře absentuje základní konflikt, přesto je pro posluchače dramatická. Dramaturgyně Strejčková s režisérem Horčíčkou jednotlivé lidské příběhy komponovali do mozaiky, v jejímž středu stojí Marie. Další oceněnou inscenací šedesátých let tohoto tvůrčího duu byla původní rozhlasová hra Oldřicha Daňka *Dialog s doktorem Dongem* (1964).⁶ První cena byla udělena v celostátní umělecké soutěži k 50. výročí republiky⁷ i rozhlasovému apokryfu *Dvojí zákon* (1969) dramatika Karola Sidona inspirovaného Novým zákonem (Hnilička, 2006).

Stejně jako Československý rozhlas řadu svých inscenací „vyvážel“ do zahraničí, mnoho her a autorů zejména západních rozhlasů se v šedesátých letech objevovalo ve vysílání československém (Ješutová, 2008: 125). Příliv nových autorů a témat, která na Západě už několik let rezonovala, v Československu se však dostávala ke slovu až v polovině šedesátých let, byl ovšem podmíněn iniciativou dramaturgie. Strejčková, Ptáček i Hlavnička k vysílání připravovali absurdní dramata, existenciální texty i modernistickou literaturu, tedy látky ještě před pár lety zcela tabuizované. Téma absurdity se stalo jedním z typických pro celou dramaturgii šedesátých let, stejně jako tematizace odcizení, nemožnosti dorozumění, vyprázdnění jazyka a neschopnosti komunikace. Problém komunikace mezi lidmi, kdy jazyk ztrácí základní dorozumívací funkci a děj je určován spíše tokem myšlenek než tradičními prvky dramatu, spojuje hned několik původních

⁶ Komise Rozhlasové žatvy jí udělila v roce 1965 první místo a ocenila 3 000 Kčs, vyhlášení bylo zveřejněné v publikaci *Rozhlasová žatva 1964* z edice *Informace – učebnice – semináře*, kterou připravil Josef Branžovský (Kolář, 1965: 226).

⁷ Inscenace byla za doby normalizace smazána a následně až v roce 1991 zrekonstruována z amatérských nahrávek.

her, které vyšly z dramaturgie Jaroslavy Strejčkové. Strejčková pro Jiřího Horčičku připravila první českou rozhlasovou inscenaci některého z textů Samuela Becketta, konkrétně absurdní drama *Všichni, kdož padají* (1964), v hlavních rolích s Olgou Scheinpflugovou a Zdeňkem Štěpánkem. Strejčková je jako dramaturgyně podepsána také pod inscenaci Beckettova monodramatu *Krappova poslední nahrávka* (1966), kterou režíroval Josef Henke. Režisér Henke obsadil do role Krappa Miloše Nedbala, jehož úkolem bylo výrazově diferencovat několik emočních poloh i časových etap Krappova života. Nedbal plynule přechází mezi vyprávěním zchátralého starce, mladého muže plného života i komentáři nezaujatého vypravěče (Ochová, 1966). Poetikou absurdního dramatu je ovlivněna také dnes téměř už zapomenutá hra dramaturga berlínského rozhlasu Sebastiana Goye *Čiríki* (1969). Hra vypráví o mladém učiteli, který se chce vymanit ze své společenské vrstvy a dát se na hereckou dráhu. Inscenaci pro Československý rozhlas přeložil a režíroval Petr Adler (Tvůrčí skupina literárně-dramatické tvorby, 2014). Absurdní drama, které významně ovlivnilo poetiku šedesátých let, tedy Strejčková realizovala opakovaně, a to ve spolupráci s několika režiséry. Jmenované inscenace se dodnes pravidelně reprízuji a patří k vrcholům rozhlasové produkce sledovaného období.

Dalším směrem, který se promítl do témat původních rozhlasových her šedesátých let, je existencialismus. Autoři začínají více vnímat izolaci jedince ve společnosti, jeho odloučení od přátel a rodiny, které nahrazuje obracení se do nitra postav. Václav Černý v knize *První a druhý sešit o existencialismu* (1992) nazývá existencialismus „filozofií krize“. Rozděluje od sebe život a bytost a klade důraz na „nově smýšlející“ subjektivní individuum, které vzešlo z rozpadu struktury společnosti. Taková osobnost je postavena proti společnosti, ocitá se v situaci krajního ohrožení vlastní existence, může mít revoluční iniciativu, ale především prožívá úzkost a pocit odcizení. Je nucena v sobě najít vnitřní sílu k vypořádání se se svou situací. Existencialismus je podle Černého reakcí na zastaralé hodnoty (struktura měšťanské společnosti) a usiluje o nové revoluční postupy (vznik socialistické společnosti) (Černý, 1992: 58-62). Do tohoto směru se řadí kromě již zmíněných původních rozhlasových her *Bylo to na váš účet* (1964, režie Jiří Horčička) a *Linka důvěry* (1966, režie Jiří Horčička) také *Člověk ve velikosti poštovní známky* (1967, režie Jiří Horčička) Arnošta Lustiga. Povídku s židovskou

tematikou vyprávějící o domácím učiteli, který se vzdá své možnosti učit syna velitele koncentračního tábora, aby doprovázel na tragické cestě své svěřence, pro rozhlas nastudovala Jaroslava Strejčková s Jiřím Horčíčkou. Hlavní roli nacistického poddůstojníka Carla Oberga ztvárnil Rudolf Hrušínský, domácího učitele Henrika Bleye Josef Patočka. Tradiční narativní oblouk založený na postupném rozvíjení děje skrze dialog postav je zde nahrazen akcentací psychologie ústřední postavy, rozkrýváním její situace z existenciálního hlediska. Ze zahraničních textů šedesátých let lze mezi existenciálně laděné hry počítat původní rozhlasovou hru Francouze Michela Cournota *Děti soudního dvora*, která roku 1963 získala ocenění na *Prix Italia*. Posluchači odkrývá příběh z jednoho dne soudce Castaigna, pro nějž se už práce stala rutinou, přesto posluchač věří v jeho odhodlání být spravedlivý. Rozhlasová hra byla do češtiny přeložena Evou Bezděkovou, inscenaci natočil v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové režisér Josef Henke (Bojda, 2017).

Umělecký vzmach původní tvorby šedesátých let ostře ukončil nástup normalizace, další realizace her většiny dosud zmiňovaných autorů, kteří tvořili jádro předchozí etapy, byly znemožněny cenzurou, zákazy jednotlivých tvůrců, a především proměnou dramaturgických plánů. Charakteristickým rysem následných sedmdesátých let v oblasti dramaturgie byl vznik nekonečných rodinných seriálů, které představovaly samostatnou a specifickou část rozhlasové dramatiky. Jejich cílem bylo prezentovat nenásilnou formou socialistické hodnoty, literární a dramatické vysílání bylo zejména touto cestou nuceno účastnit se oficiální propagandy normalizačního rozhlasu. Reprezentativní příklad této tvorby představuje rozhlasový seriál *Jak se máte, Vondrovi?*⁸, analogický nejpravděpodobněji polskému rozhlasovému seriálu Matyszakowcy z konce padesátých let (Lopatka, 1993: 15). Podle Rudolfa Matyse seriál „aktualizuje sentimentální propagandu“ (Matys, 2020: 531). Premiérový díl Vondrových byl odvysílán 25. prosince 1975, poslední díl 30. prosince 1989 (Janoušek, 2008: 784). Měl na posluchače působit příkladným prorežimním politickým dojmem (Velíšek,

⁸ Přípravený na počest sjezdu KSSS v roce 1976 (Vedral, 2022).

2020). Literární kritik Jan Lopatka tvrdí, že se v seriálu usiluje o příběh, který ale nebývá založen na humoru, zajímavosti, ani pravdě; měl sloužit především didaktickému účelu. Zároveň se vyjadřuje kriticky k zakončení jednotlivých epizod, kdy v tradičním „happyendu“ absentuje východisko mravní, intelektuální, či citové (Lopatka, 2003: 19). Seriál sestává z mnoha malých příběhů, jež jsou propojeny hlavními postavami – členy rodiny Vondrových (Otec Vondra, vedoucí topenářského střediska Obvodního podniku bytového hospodářství: Karel Urbánek; matka Vondrová, pracovnice sociálního odboru Obvodního národního výboru: Jiřina Švorcová; dcera Jana: Slávka Hozová; syn Mirek: Marek Eben). Jednotlivé díly se člení na menší celky, tzv. seriál v seriálu. Uvolněná kompozice umožňovala vznik nových témat a příběhů, které mnohdy souvisely s hlavní tematickou linií jen vzdáleně (Janoušek, 2008: 784). Dramaturgicky úvodní sérii připravovala Jaroslava Strejčková, která byla také autorkou koncepce seriálu. Kvůli seriálu byla ostatně v Československém rozhlasu (v roce 1977) zřízena samostatná redakce, do níž byl později přiřazen Jaromír Ptáček⁹, vedoucím redakce se stal Vladimír Gromov. Pořad se brzy zařadil mezi posluchačsky nejúspěšnější (průměrně tři a půl milionu posluchačů) (Štěrbová, 1991: 43-44). Mezi prvními autory, oslovenými Strejčkovou, byli Jiří Marek a Jan Otčenášek. Následující díly psali mnozí známí autoři a pod pseudonymy i ti „zakázaní“ (Ješutová, 2008: 125). Mezi takové se řadili například Karel Hvižd'ala, píšíci pod jmény Ivana Bednáře a Karla Steigerwalda, nebo Pavel Landovský s pseudonymy Alex Koenigsmark a Josef Dušek. Počet dramaturgií oslovovaných autorů se neustále rozšiřoval a navyšovaly se i honoráře. Na konci sedmdesátých let přesahoval počet autorů číslovku sto (Štěrbová, 1995: 118). Ani forma nebyla jednotná, seriál propojoval více žánrů, od politické morality, přes komunální satiru až po žánrové obrázky ze života a nezávazné anekdoty. Reakce na aktuální kulturní dění se projevovalo zapojením nových postav, např. figura majora Zemana (přejatá z televizního seriálu) se objevila v silvestrovské epizodě z roku 1978 (Janoušek, 2008: 784-785). Seriál byl

⁹ Na konci sedmdesátých let předal dramaturg Jaromír Ptáček třicet scénářů seriálu Janu Lopatkovi, který je zahrnul do své kritické eseje *Radiojournal v ko(s)mickém věku* (samizdat 1984; 1993), charakterizující tematické i žánrové stereotypy této dramatiky (Janoušek, 2008: 785).

vysílán každý týden (pravidelnost neumožňovala rovnoměrnou kvalitu a množství práce bylo pro dramaturgy vyčerpávající). Dramaturg Jan Vedral dosvědčuje, že po Jaroslavě Strejčkové bylo požadováno velké množství práce na seriálu, kterou si musela často brát i domů a pracovat o víkendech, pokud nechtěla, aby byla z rozhlasu vyhozena (Vedral, 2022). Délka jednoho dílu se pohybovala okolo třicetiminutové stopáže (Štěrbová, 1995: 118). Celkem bylo odvysíláno přes sedm set epizod (Janoušek, 2008: 784).

Úvodní strana scénáře seriálu *Jak se máte, Vondrovi?* předesílá ne příliš komplikované téma prvního dílu s názvem *Vánoce, Vánoce přicházejí...: „Má především za úkol seznámit posluchače se všemi členy rodiny a s některými sousedy v domě; má poskytnout první informace o zaměstnání rodičů a prarodičů, o zájmech obou dětí, o vztazích v rodině. Téma: Příliš bohatý vánoční stůl způsobuje starosti. Žánr: Humorná mikrohra.“* (*Jak se máte, Vondrovi?* [pracovní scénář]. I. díl, s. 1). Citace zároveň ilustruje téma každodenního života, dějové zvraty byly často vztahovány k aktuálnímu času vysílání (Janoušek, 2008: 784-785). Účast na Vondrových byla pro Strejčkovou „úkolem za trest“. Strejčková směla v rozhlase zůstat, po normalizačních prověrkách však byla vyškrtuta z KSČ; odvážnou tvorbu šedesátých let vykupovala jednak nemožností pokračovat v práci na umělecky zásadních původních látkách, především však nucenou participací na propagandistické tvorbě, které Vondrovi sloužili jako vrcholný příklad. Lze se právem domnívat, že odřeknutí účasti na seriálu by Strejčkovou stálo místo v rozhlase; stejně tak je ale případné chápat toto kompromitování se na pokleslé tvorbě jako „nutné zlo“, které Strejčková posléze vykupovala možnostmi pracovat na náročných uměleckých inscenacích adaptační dramaturgie.

V devadesátých letech, kdy Strejčková už byla na penzi a s rozhlasem spolupracovala pouze externě, je v rámci původní tvorby potřeba zmínit hru na motivy řeckých bájí a mýtů *Faëthon* (1990, režie Jiří Horčíčka), jejíž scénář připravila právě Strejčková. V této době pokračuje spolupráce Strejčkové, režiséra Horčíčky a autora Ludvíka Aškenazyho: v roce 1991 vznikly režijně zpracované dvě mikrohry o světově proslulých hudebních skladatelích: *Beethoven* a *Mozart*. Strejčková s Aškenázem následně obě krátké hry sloučili a upravili, kterou koncipovali pro mezinárodní soutěž *Prix Italia – Dávné podobizny* (1992,

režie Jiří Horčíčka) (Hnilička, 2006). Pro Berlínskou rozhlasovou stanici Sender Freies Berlin (SFB) připravila tvůrčí trojice v roce 1994 hru *Vybledlé pastely*.

4.2 Adaptace divadelní hry

V šedesátých letech spolupracovala dramaturgyně Strejčková s rozhlasovým režisérem Miloslavem Jarešem na rozsáhlých klasicistních tragédiích francouzských dramatiků. První z nich je *Cid* (1961) Pierra Corneilla, pětiaktová tragikomedie psaná alexandrinem. Hlavním tématem je střet rozumu a citu. Don Rodrigo se rozhoduje mezi tím, zda má pomstít svého otce a zabít tak otce své lásky, Chimény. Další adaptací klasicistní pětiaktové tragédie, čerpající námět z antiky, je *Faidra* (1962), vrcholné dílo Jeana Racina, tematizující ničivou sílu vášně. Strejčková v rozhlasové adaptaci zachovává Racinovu jednotu místa, času a děje, ale také jazykové prostředky, kterým dominuje stylizovaný alexandrín, typický pro klasicistní drama. Scénář je tak psán dvanácti- a třináctislabičným veršem, tvořeným jambickým hexametrem. Ve spolupráci s režisérem Jiřím Horčíčkou vznikla jediná dochovaná řecká trilogie, Aischylova *Oresteia* (1965). Hrdina Orestes pomstí smrt svého otce vraždou vlastní matky a tím se vystaví pronásledování. Autor zde vznáší myšlenku, že lidé smějí být posuzováni opět a jen lidmi. Strejčková vycházela z překladu Ferdinanda Stiebitze o necelých dvou stech padesáti stranách. Výsledná rozhlasová inscenace obsahuje stěžejní dějové momenty; Horčíčkova režijní koncepce pracuje s dynamickou hudbou, která společně se zvuky a sborem dotváří patos celého díla. Stylizace inscenačně náročného dramatu je založena na adekvátní herecké stylizaci zkušených rozhlasových herců jako Blanka Bohdanová (Klytaimestra), Alena Vránová (Eletra) nebo Václav Voska (Aigysthos). Strejčková zde prokazuje schopnost připravovat pro rozhlas nejen původní hry či prozaickou literaturu, ale také srozumitelně auditivně tlumočit i velká díla světového dramatu. Básnický jazyk her pro Strejčkovou není překážkou, nýbrž funkčním nástrojem, který ovšem vyžaduje příslušné herecké ztvárnění.

Zatímco šedesátá léta spojujeme s renesancí původní rozhlasové tvorby, období „normalizace“ zpomalilo jejich vývoj a do dramaturgických plánů se vrátila ideologizace témat a propaganda. Pro postavy normalizačních her je typická schematičnost, nemluvě o jazyku textů a tématech. Pokles úrovně původní produkce souvisel s personální proměnou redakcí i autorského zázemí, odborní

pracovníci byli nahrazeni ideologicky vhodnějšími kandidáty. Dosazeným pracovníkům však chybělo odborné vzdělání a praxe v rozhlasu. Stejně tak přední autoři do té doby píšící pro rozhlas nesměli náhle publikovat. Až v osmdesátých letech se kvalita inscenací díky postupným odvážným krokům dramaturgů začala zvyšovat (Matys, 2020: 531-532). Dramaturgie rozhlasových her mohla tomuto úpadku čelit pouze opětovným návratem k adaptacím klasických divadelních her, které na rozdíl od původní tvorby nepředstavovaly politické riziko.

Adaptace divadelních her období normalizace spojuje zvolený žánr – komedie a téma – láska, žárlivost, bohatství. V sedmdesátých letech jsou vyhledávány zejména klasicistní komedie. Miloslav Jareš zinscenoval ve Strejčkové adaptaci Moliérovu komedii *Misanthrop* (1970) o pěti dějstvích. Od stejného autora je i komedie *Lakomec* (1973, režie Jiří Roll). *Poprask na laguně* (1979, režie Alena Adamcová) italského klasicistního dramatika Carla Goldoniho pojednává o žárlivém páru milenců. Hlavním tématem antické komedie Tita Maccia Plauta *Lišák Pseudolus* (1970, režie Jiří Roll) je důvtip a vychytralost sluhy, kterému se podaří získat pro syna svého pána milovanou ženu (Hnilička, 2005). Ve spolupráci s Jiřím Horčíčkou dramatisovala Strejčková v sedmdesátých letech *Revizora* (1972) ruského dramatika Nikolaje Vasiljeviče Gogola.

V osmdesátých letech jsou mezi rozhlasovými adaptacemi divadelních her pozorovatelné dva směry. Tím prvním jsou adaptace ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova. Strejčková spolupracovala s režisérem Josefem Melčem na dvou adaptacích zmíněného autora, byly jimi „mikrokomedie“ *Tragédem proti své vůli* (1980) a jednoaktová komedie *Námluvy* (1980). Poslední jmenovanou adaptaci upravila ve stejný rok Strejčková také ve spolupráci s režisérkou Olgou Valentovou, s názvem *Svatba* (1980). V profilu režisérky na webu Českého rozhlasu je tato adaptace zařazena mezi režisérčiny „nejzajímavější režijní kreace“ (Český rozhlas, Olga Valentová). Za druhý směr označuji adaptace českých dramatiků, často autorů devatenáctého století. Mezi nejvýznamnější inscenace této linie lze považovat adaptace her *Noc na Karlštejně* (1980, režie Josef Hajdučík) Jaroslava Vrchlického, *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (1980, režie Jiří Horčíčka) Josefa Kajetána Tyla nebo *Ze života hmyzu* (1984, režie Jan Lorman) bratří Čapků.

4.3 Dramatizace literární předlohy

Významným datem pro fikční rozhlasovou tvorbu byl den 22. říjen roku 1958, kdy byla odvysílána premiéra rozhlasové inscenace *Válka s mloky*, podle stejnojmenného románu Karla Čapka; režisérem byl Jiří Horčíčka, dramaturgem Jaromír Ptáček, autorkou rozhlasové dramatizace Jaroslava Strejčková. Stala se symbolem moderní české rozhlasové inscenace, a to z několika důvodů: jednak pro zvukově experimentální režijní koncepci, režijní vedení herců, práci se zvukovým symbolem a metaforou, ale také pro modernost dramaturgické úpravy románové předlohy, či novátorské pojetí vypravěče (Hraše, 1999: 4). Režisér Horčíčka na práci na *Válce s mloky* vzpomínal takto: „*V roce 1958, jak ledy pomalu tály, začaly tát i ty okolo Karla Čapka a do dramaturgického plánu se dostala dramatizace jeho Války s mloky. Připravila ji J. S. a nutila v ní režii jít po nevyšlapaných cestičkách. Protože jsem byl znám, že mám experimenty rád, byl jsem pověřen, abych Mloky režíroval.*“ (Kolářová, 2009: 50-51). Na jiném místě pak Horčíčka inscenaci dramaturgicky definoval v kontextu soudobé rozhlasové praxe padesátých let: „*Je to dramatizace, která je v realizačních postupech svébytně rozhlasová. Mohli jsme si dovolit osvobodit se od rituálů předešlé režisérské generace, od konvence spojovacích článků mezi scénami, od hudby pojaté výhradně jako meziaktní, a pokusili jsme se hledat nové, syntetické tvary.*“ (Czech, 1987: 23). Sama Jaroslava Strejčková hovořila o adaptačním řešení *Války s mloky* v publicistickém pořadu *Třináct nejlepších* Strejčková zde uvedla, že musela transponovat románovou strukturu ve výrazně dramatický tvar, což pro ni tehdy představovalo nový tvůrčí úkol, který už nespoléhal na doslovné tlumočení předlohy, nezakládal se ani na popisném vyprávění vypravěče či dlouhých dialogích postav (N, T=8:40). Úspěch této inscenace odstartoval dlouhodobou spolupráci Strejčkové s Horčíčkou, která trvala přes třicet let (Ješutová, 2008: 125).

Horčíčkova režijní koncepce byla založena na zvyku nechat dramaturgizátora svobodně tvořit na novém textu, nebyl tedy u jeho samotného zrodu (na dramaturgizátorovy úpravy dohlížel dramaturg). Jakmile režisér obdržel výsledný scénář od dramaturga, vymínil si právo pracovat s textem zcela po svém. Po odevzdání scénáře režisérovi zde končila práce dramaturgizátora. Tvrdil, že by svým subjektivním pohledem ovlivňoval vizi dramaturgizátora, materiálem režiséra je podle Horčíčky až hotový scénář. V okamžiku, kdy je takový text připravený,

obsahuje maximum myšlenek, k nimž autor textu dospěl. S takovým dílem už může jako režisér polemizovat, jelikož už má výsledný tvar a je dostatečně názorově vyhraněn. Horčíčkovu spolupráci se Strejčkovou jasně vymezovala pracovní role obou tvůrců: Strejčková se věnovala čistě dialogům, Horčíčka doplňoval „to ostatní“, tedy myšlenky v závorkách – poznámky k dotvoření atmosféry scény nebo technické poznámky (Czech, 1987: 139).

Jaroslava Strejčková si byla jistá, že jejím úpravám scénářů pro rozhlas a hlavním myšlenkám textu bude ve stejném smyslu jak ona rozumět právě Jiří Horčíčka a také je bude schopen realizovat tak, aby myšlenky textu zachoval a zároveň technicky adekvátně zpracoval. Byla toho názoru, že u některých textů je včasné určení režiséra nezbytným předpokladem dobrého výsledku inscenace (Strejčková, 1981: 98). Strejčková o Horčíčkovi prohlásila: „*Při práci ve studiu ho vždycky charakterizovala soustředěnost, nadšený elán, energická výbušnost, pokorné a přísné sledování temporytmu, pevná ruka. [...] Když si dnes poslechnete jeho první režisérské práce a srovnáte je s jeho pozdějšími inscenacemi, zjistíte asi jako já, že jeho osobitý přístup k rozhlasové realizaci scénářů byl od začátku jeho umělecké dráhy výrazně originální.*“ (Vedral, 2003: 46).

Přesto však v praxi nebývá typické, že by byl dramaturg přidělen režisérovi. Většinou pracuje spolu s autorem na daném textu, aniž by věděl, který režisér jej posléze realizuje (Strejčková, 1981: 98-100). Důsledky spojení dvou tvůrčích osobností, které si porozumí jak profesně, tak i lidsky, dokazuje výrok režisérky Hany Kofránkové, která v souvislosti s tvorbou tohoto tvůrčího páru zdůraznila, že „*velkou věc může člověk udělat jen v tandemu s dramaturgem*“ (Ješutová, 2008: 73).

Rozhlasová dramatizace novely Fjodora Michajloviče Dostojevského *Bílé noci* (1966, režie Josef Henke) patří k nejocenenějším lyrickým inscenacím šedesátých let a je první významnou českou rozhlasovou realizací některé z Dostojevského próz. Režisér Josef Henke je zároveň i autorem rozhlasového scénáře, Strejčková byla dramaturgyní inscenace. Dostojevského román pojednává o příběhu dvou lidí, kteří se po několik nocí scházejí v petrohradských ulicích a povídají si. Hranice mezi přátelstvím a láskou je ale křehká, proto nejsou schopni rozpoznat vztah mezi sebou. Přestože společně strávené chvíle jsou jen prchavým

okamžikem, jejich kouzlo je pro oba nezapomenutelné a ponесou si ho celý život (Hnilička, 2005).

V sedmdesátých letech Strejčková pro Jiřího Horčíčku připravila několik dramatizací detektivních románů s komisařem Maigretem. Populární detektivky Georgese Simenona představovaly jednu z možností, jak se politicky „nevinými“ látkami vyhnout cenzurnímu tlaku. Účast tehdy zakazovaného Rudolfa Hrušínského v hlavní roli Maigreta ovšem i tuto ambici zhatila, produkce dalších maigretovských inscenací byla zastavena. Kromě Simenonových detektivek Strejčková dramaturgicky nastudovala řadu adaptací světové i české klasické literatury. Jan Vedral tvrdí, že v tomto období převládal zájem publika hledat ve známých titulech nové obsahy, které byly těžce cenzurovatelné. Touha po tomto objevování nekladla takové nároky na kvalitu zpracování: „*Tématu a obsahu byla často dávána přednost před schopností jej naplnit a s očekávanou akribií naplnit.*“ (Vedral, 2018: 72-73). Rozhlasová dramaturgie sedmdesátých a osmdesátých let reflektuje tento zájem hned několika klasickými romány, avšak Strejčkové dramatizace rozhodně vykazují autorčinu schopnost citlivého přístupu k jednotlivým látkám, talent pro dramatické zhutnění a transpozici zásadních dějových ohnisek epické látky do rozhlasového dramatického tvaru. Strejčková byla dramaturgyní rozhlasových dramatizací významných románů z druhé poloviny devatenáctého století: *Paní Bovaryová* (1971, režie Miloslav Jareš) Gustava Flauberta, *Otce Goriot* (1974) Honoré de Balzaca a *Dáma s kaméliemi* (1976, režie Miloslav Jareš) Alexandra Dumas ml.

Vyvrcholením literárně dramatické rozhlasové tvorby normalizačního období se symbolicky staly rozsáhlé stereofonní inscenace románových epopéjí *Vojna a mír* Lva Nikolajeviče Tolstého (1978) a *Tichý Don* (1982) Michaila Šolochova. Strejčková na dramatizacích obou románů spolupracovala s manželem Janem Strejčkem, výsledkem byly několikadílné inscenace, jejichž narativ byl konstituován okolo partu vypravěče a střihové skladby. Jaroslava a Jan Strejčkovi zde dokázali epičnost literárních předloh adekvátně přenést do auditivní podoby: jejich scénáře zachovávají vrstevnatost vyprávění, odvíjejí paralelně několik dějových linií, obratně nakládají s náročnými časoprostorovými změnami a střídáním epických, lyrických a dramatických poloh. Na začátku osmdesátých let Strejčková pro Československý rozhlas dramatizovala román *Let do nebezpečí*

(1981), jemuž se však bude věnovat samostatná kapitola práce, nebudu o něm tedy nyní blíže hovořit. I po odchodu do důchodu Strejčková s rozhlasem spolupracovala, už jako externistka například dramatizovala *Cantenburské povídky* (1984) Geoffreyho Chaucera (režie Josef Červinka). V devadesátých letech následovaly dramaturgie *Nepřirozená zvířata* (1993, režie Jiří Horčíčka), *Lotta ve Výmaru* (1994, režie Petr Adler) Thomase Manna nebo *Já, Claudius* (1999, režie Markéta Jahodová) Roberta Gravesa.¹⁰ V rejstříku Jaroslavy Strejčkové je i několik pohádek pro děti, které vznikaly v průběhu třiceti let a všechny natočil režisér Horčíčka: *Jak přišla basa do nebe* (1956, původní rozhlasová muzikantská báchorka Marie Kubátové)¹¹, *Člověk jde k lidem* (1963) – druhý díl dramaturgie Kiplingova románu *Knihy džunglí*, *Tři večery s dědou aneb Vyprávění o Pučálkovic Amině* (1970) podle knihy Jindřicha Plachty, nebo námět ze starověkých mýtů *Faëthón* (1990).

Jako dramaturgyně spolupracovala s redakcí rozhlasových her ještě několik let po odchodu do důchodu roku 1983. Ovšem především rozhlasové studio v Hradci Králové dokázalo dostatečně docenit její zkušenosti. Porozumění pro své tvůrčí záměry našla u režiséra Pavla Krejčího a redaktorky Lenky Jaklové. Z této spolupráce pak vznikl cyklus milostné korespondence významných českých spisovatelů, jakými byli například Vítězslav Nezval, Jiří Wolker nebo Franz Kafka s názvem *Milý, milá... galerie milostné korespondence* (1993) dramaturgie detektivních příběhů se Sherlockem Holmesem (*Slavné případy Sherlocka Holmese*, 1995–1996) v režii Josefa Červinky. V tomto studiu také vedla pro zájemce semináře o praktické dramaturgii (Ješutová, 2008: 126).

¹⁰ Na dramaturgii románu spolupracovala Strejčková se svým manželem Janem Strejčkem.

¹¹ Po téměř desetileté odmlce se jednalo o „první původní rozhlasovou tvorbu“, uvedenou v pražském studiu Československého rozhlasu. Marie Kubátové následně text upravila jako divadelní hru.

5. Dramaturgická analýza *Letu do nebezpečí* (1981)

V následující části provádím analýzu literárního scénáře rozhlasové inscenace *Let do nebezpečí* (1981). Scénář komparuji s literární předlohou, stejnojmenným detektivním thrillerem Arthura Haileyho a Johna Castlea. Analýza dramaturgické úpravy textu vychází především z metody Jana Lopatky, použité v jeho knize *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy* (1964). Lopatka své teze názorně ilustruje na řadě konkrétních příkladů z vybraných děl. Pro lepší názornost bude i tato analýza využívat citací přímo z literární předlohy, či z rozhlasového scénáře. Nebudu provádět analýzu inscenačního řešení v tradičním smyslu, nezkoumám režijní záměr, ani herectví, nýbrž dramaturgii a metodu rozhlasového nastudování.

Předmětem zkoumání této kapitoly je dramatizace thrilleru, natočeného stereofonní metodou v roce 1980. Režisér Jiří Horčíčka koncipoval inscenaci do pěti dílů, každý díl byl vysílán zvlášť, délka jednoho dílu je přibližně třicet minut. Premiéra prvního dílu se vysílala 21. listopadu 1981. Strejčková byla kromě dramatizace románu i dramaturgyní. V období normalizace byly do programu zařazovány dramatizace světoznámých a prověřených literárních děl, která nevadila komunistické cenzuře (Bojda, 2020: 71). To je i případ vybrané rozhlasové dramatizace románu amerických spisovatelů Johna Castla a Arthura Haileyho z roku 1958. První překlad do češtiny vyšel v Československu v roce 1976 v nakladatelství Vyšehrad (Československá bibliografická databáze).

Rozvoj koncepce stereofonního natáčení v Československém rozhlasu započal ve druhé polovině šedesátých let, nejširší uplatnění ovšem stereofonie našla v dramatizacích rozsáhlých epických románů, které tvořily uměleckou dominantu normalizační rozhlasové tvorby. U dramatizací prózy umožňuje stereofonní natáčení inscenačně komponovat i zvukově náročné scény s velkým množstvím pohybujících se postav. Zvukovou i dějovou složku je tak možné komponovat do prostoru (Bojda, 2020: 74). Prostor, který vzniká, popisuje rozhlasový režisér Josef Henke takto: „*Stereofonní zpracování může dát pocit reálného prostředí i prostoru, zachová naprostou přehlednost a ještě nechá dostatek příležitosti posluchačově fantazii (...) Stereofonní dramatická inscenace bude vždy už v principu popisnější než podobná nahrávka monofonní, protože*

posluchači je vnuceno vnímání, které bych nazval akusticko-vizuální. Posluchač sleduje pohyb postavy v prostoru, má přesně prostorově vymezeno prostředí, v němž se postava pohybuje...“ (Hnilička, 2016: 9).

Zvuky a hudba jsou verbalizovány a interpretovány společně se slovem. Hudební a zvukové efekty rozvíjejí ve vyprávění „superoblast“ (Crook, 1999: 223). Autorem stereofonické koncepce bývá v rozhlasu zpravidla režisér, dramaturg se podle Strejčkové snaží stereofonním scénářem pobízet režiséra k větší míře rozvíjení fantazie posluchačů (Strejčková, 1993: 13). Z těchto možností stereofonního natáčení těžily dramaturgie zejména osmdesátých let, kam se v dramaturgii Strejčkové řadí kromě inscenace *Let do nebezpečí* také např. *Tichý Don* (1982, režie Jiří Horčíčka) (Ješutová, 2003: 378).

Strejčková respektuje strukturu literární předlohy, děj inscenace plyne chronologicky a jednotlivé scény jsou uspořádány za sebou totožně jako v knize. Základní metodou dramaturgie je členění inscenace do jasně vymezených scén, scénář je strukturován do scénosledu, jednotlivé scény odděluje stříh. Dramaturgický mechanismus spočívá zejména v dialogizaci textu. V případě *Letu do nebezpečí* přispěla dialogizace textu k rychlejšímu tempu narace. Dramaturgyně rovněž použila názvy kapitol z předlohy, v inscenaci se však neobjevují tak hojně. Kniha je členěna do deseti kapitol, název každé kapitoly určuje pouze časový úsek vyjádřený arabskými číslicemi (např. 03.25-04.20) (Castle, Hailey, 1992: 65). Rozhlasová inscenace, jež je rozdělena pouze do pěti částí, využívá původních názvů, díky kterým se posluchač orientuje v časoprostoru děje. Postava, která názvy kapitol oznamuje, je ve scénáři nazvaná „Hlas hlásící hodinový čas“. Zmíněný časový úsek použije v oznamovací větě společně se dnem odehrávání děje společně s konkretizací přesného data - např.: „*Je jedna hodina čtyřicet pět minut jednoho všedního dne měsíce září roku 1965.*“ (*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 1. díl, s. 26). Tato postava vystupuje vždy na začátku a na konci nové části.

Existence intervalů mezi jednotlivými částmi inscenace má specifickou funkci. Každá z pěti částí je do určité míry uzavřeným celkem, ve kterém děj spěje k částečnému vyvrcholení. Dalším specifickým prvkem přítomných intervalů jsou krátké rekapitulace na začátku nové části. Jan Lopatka tvrdí, že zjednodušené dějové postupy posluchači připomenou klíčové momenty z předešlé části. Takové

rámcování, hudební znělka a opakovaný dialog z předešlé části pomáhá posluchači se zorientovat v ději v knize a oživit si krátce vjemy z již poslechnuté části (Lopatka, 1964: 23). Intervaly jsou použity až v konečné zvukové realizaci, scénář je neobsahuje. Klíčovým důvodem členění inscenace na pět částí je seriálová povaha. Jednotlivé díly byly vysílány postupně, proto je v rámci každého dílu samostatně vytvořena vnitřní gradace a děj je kompaktní. Přesto však nad těmito menšími uzavřenými celky převládá hlavní narativní linka, která graduje k poslednímu, pátému dílu.

Dlouhé popisné epické pasáže Strejčková krátí, a podstatné myšlenky z nich nahrazuje živějším hovorovým jazykem, rozepisuje je do dialogů (nebo i do delších monologů). Často je však dramatický popis, přispívající k rychlému spádu děje, nahrazen zvuky a ruchy. To vše, podle Lopatky, zahrnuje zvukovost díla, tedy „*upravení produkce takovým způsobem, aby posluchači bylo umožněno bez zvláštního vysilujícího úsilí nepřetržitě sledovat dílo při plném estetickém účinku*“ (Lopatka, 1964: 30) Rozvitá souvětí Strejčková zjednodušuje na jednotlivé věty a složité knižní výrazy nahrazuje explicitnějšími, hovorovými, pro snazší výslovnost. Aleš Merenus nazývá tento dramatizační postup *performativnost* a považuje ho za jeden ze stěžejních přístupů, kdy text nabývá „divadelnosti“. Dále k němu uvádí, že se nejčastěji používá v dramatizacích literární předlohy, což je i případ *Letu do nebezpečí* (Merenus, 2012: 123). Pro názornost uvádím dva příklady, v nichž porovnávám rozdílnost znění knižní předlohy a rozhlasového scénáře:

KNIHA:

„*Od okamžiku, kdy služba řízení letového provozu přijala hlášení o stavu tísňe, byly všechny rozhovory letu 714 zaznamenávány na magnetofonovou pásku a přenášeny rovněž ampliíonem.*“ (Castle, Hailey, 1992: 58).

ROZHLASOVÝ SCÉNÁŘ:

Šéf

Depeše natáčíme, dáváme je do ampliionu!

(*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 3. díl, s. 13)

Z ukázky vyplývá, jakým způsobem převedla Strejčková epické líčení do dramatické výpovědi jedné z postav. Věty přitom maximálně zkrátila a odborné výrazy jako „*magnetofonová páska*“ nahradila jednoslovným výrazem „*depeše*“ pro rychlejší a naléhavější vyznění věty v rámci dramaticky vypjaté situace.

Výrazy, které napomáhají k retardaci děje, Strejčková v dějově vypjatých momentech eliminuje. Například v následující přímé řeči dramaturgyně vynechá pouze upřesňující časový údaj (vyznačený v citaci tučně), který ale nenese významnou výpovědní hodnotu a jeho vynecháním se nezmění smysl textu. Přesto však narušuje naléhavost rozkazovací věty: „*Uvědom okamžitě všechna letiště v našem okruhu a stejně tak letadla ve vzduchu, že letiště Vancouver bude **po pětadvaceti minutách, neboli** od čtvrté hodiny, uzavřeno.*“ (Castle, Hailey, 1992: 55).

Scénické poznámky chápeme jako „*graficky odlišené texty pomocné, spíše technického charakteru*“, jejichž funkcí je informovat o možné realizaci. Tyto poznámky jsou adresované inscenátorům (v tomto případě režisérovi Jiřímu Horčíčkovi), kteří s nimi pracují dle svého uvážení, není však pravidlem, že všechny scénické poznámky dramaturga musí být realizovány, slouží spíše jako doporučený návrh realizace (Drozd, 2013: 10-24). Strejčková jich užívá v případech, kdy usiluje o specifické inscenování textu (emoční zabarvení repliky: „varovně“), nebo chce znázornit zvukovou kulisu: „*V prostoru pro cestující Janet obchází sedadla, je právě u Žízaly a mladíků; směřuje na své pochůzce od konce trupu letadla ke kabině pilotů. Na konci řady sedadel jsou fanouškové, kteří unaveně prozpěvují.*“. V poznámkách navrhuje i zvukovou realizaci: „*Dialog se postupně ztišuje, [...] simultánně sledujeme dialog Bairda a Spencera.*“ (Let do nebezpečí [pracovní scénář]. 1. díl, s. 9-11). Režisér Horčíčka realizoval Strejčkově návrh tak, že nechal promlouvat jednotlivé postavy postupně: nejprve „Žízalu“ a skupinku mladíků kolem něj, kteří komentují vzhled postavy letušky (evokuje v posluchači dojem, že letuška právě prošla kolem). Následně spolu hovoří spolusedící doktor Baird a George Spencer a poznámky mladíků zní tlumeněji, poslední hovořící z cestujících je manželský pár (rychlé změny mluvčích naznačují směr – chůze letušky z jednoho konce letadla na druhý). Po zvukovém efektu připomínajícím letadlové motory promluví letuška ke kapitánům (zvukový efekt odděluje palubu pro cestující a kokpit letadla).

V románu aktivně vystupuje více než deset postav. V inscenaci, přestože má posluchač dojem „zaplněné paluby“, se dostávají do popředí pouze tři, ke konci čtyři hlavní postavy – letuška Janet Bensonová (Gabriela Vránová), George Spencer (Eduard Cupák) a doktor Baird (Jiří Adamíra). Od třetího dílu přechází postava doktora do vedlejší pozice a jeho místo zaujímá kapitán Pavel Treleaven (Luděk Munzar), šéfpilot letecké společnosti Transkanada, který uděluje Georgovi a Janet pokyny k řízení letadla. Doktor zpravuje pasažéry v kokpitu o zdravotním stavu profesionálních pilotů a ostatních cestujících. Klíčová je proto komunikace mezi kokpitem a letištěm Vancouver, tedy mezi Georgem s Janet a kapitánem Pavlem. Ženská postava vytváří protipól k výrazně mužským postavám. Typickým rysem nejen Letu do nebezpečí, ale vůbec žánru detektivního thrilleru, je jasná typologická charakterizace postav, které až na výjimky během děje nezaznamenávají podstatný vývoj, jednájí „ted’ a tady“ podle svých osobnostních dispozic. Typologie postav ovšem v určitém smyslu představuje žánrově typické stereotypy: Funkce letušky Janet je spíše psychologická, pomáhá a uklidňuje George v řízení letadla. Přesto ale počet postav zůstává v inscenaci zachován, z hlediska dramatizace se jedná o takový typ transformace, kdy se počet postav v dramatizaci kryje s počtem postav v předloze (Merenus, 2012: 118). Seznámení s postavami probíhá hned v úvodní scéně, která je diametrálně odlišná od úvodu knihy. Zatímco v románu spisovatel nejprve líčí atmosféru prostředí a všechnu pozornost soustředí výhradně na postavu George Spencera, Strejčková nejprve seznamuje posluchače s ostatními pasažéry letu, zatímco představení hlavní postavy zařadí až na konec úvodní scény. Zajímavým vodítkem je také postava hlasatelky na letišti, oznamující odlet letadla. Spisovatel využívá oslovení v přímé řeči na konci líčení, dramatičtorka jím naopak začíná. Uvádím zde delší ukázkou z textu knižní předlohy i rozhlasového scénáře, na nichž lze dobře pozorovat specifičnost rozhlasového přepisu. Zatímco v knižní předloze autor líčí atmosféru prostředí, rozhlasový scénář ukazuje Strejčkové tendenci koncentrovat dramatickou akci do dialogů postav na letišti. Tučně zvýrazněná slova ve scénáři absentují.

KNIHA:

„Světla reflektorů se vpijela do husté tmy a šikmé clony deště, který v poryvech větru dopadal na čelní sklo taxíku ženoucího se k moderní budově winnipežského letiště. V poslední zatáčce před komplexem letištních budov se

pneumatiky vozidla smýkly po lesknoucím s asfaltu a kvílivý zvuk přehlušil na okamžik zvuk motoru, který zanedlouho utichl. Taxík dojel nehlučně k hlavnímu vchodu, ozářenému bělostným světlem neonů. Pasažér taxíku vtiskl řidiči do dlaně několik bankovek, uchopil cestovní kabelu a chvatně vystoupil z automobilu.

Teplo a oslnivé světlo prostorné letištní haly ho na zlomek vteřiny ochromilo. Nerozhodně se zastavil, pravicí si urovnal ohrnutý límec promoklého pláště, pohlédl na velké hodiny visící nad jeho hlavou, a jako by si pojednou uvědomil, že ztrácí drahocenné vteřiny, rozběhl se k přepážce Transkanadské letecké společnosti. Její zástupce, oblečený do slušivého stejnokroje, si lhostejně prohlížel jakousi listinu. Když udýchaný muž stanul u přepážky, uchopil zástupce letecké společnosti malý mikrofon a pohybem obočí mu naznačil, že se mu bude věnovat, jakmile dokončí hlášení.

„Dostavte se k odletu **letadla** Transkanadské letecké společnosti do Vancouveru, linka devadesát osm, s návazným letem do Victorie, Seattlu a Honolulu, východ A, stojánka čtyři. Prosíme cestující, aby zhasili cigarety. Opakují. Dostavte se...“

Jako na povel se z pohodlných křesel zvedlo několik lidí, další si přestali prohlížet noviny vyložené ve vitrině kiosku a všichni zamířili k východu A.“ (Castle, Hailey, 1992: 5).

ROZHLASOVÝ SCÉNÁŘ:

Hlasatelka

Dostavte se k odletu Transkanadské letecké společnosti linka Vancouver devadesát osm, návazný let do Victorie, Seattlu a Honolulu. Opakují, dostavte se...

1. muž

Koupila jsi noviny?

1. žena

Koupila, nestarej se.

1. muž

A máš něco k jídlu?

1. žena

Nestarej se!

(*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 1. díl, s. 3).

Příklad navíc znázorňuje dramatizační postup, který Strejčková použila – tzv. *zkonkrétnění*, v tomto případě vedlejších postav. Aleš Merenus uvádí, že *zkonkrétnění* může být různého typu. Nemusí se týkat jen postav, ale také např. „*převedení původně parafrázovaných replik do přímé řeči*“ nebo změny místa děje (Merenus, 2012: 121). Předloha pojednává o „několika lidech“, kteří přestali číst noviny a zamířili k východu, dramaturgyně však tyto „lidi“ konkretizuje a připisuje jim přímou řeč.

Strejčková použila typ transformace takový, kdy se počet postav předlohy kryje s počtem postav ve scénáři. Představuje je hned v úvodní scéně pomocí *zkonkrétnění*. Vedlejším postavám připsala přímou řeč, tudíž už v počátku se posluchač seznamuje s tím, kolik postav bude vystupovat na scéně. Popisné pasáže předlohy Strejčková vynechala, zaměřila se na profilaci postav a jejich jednání.

Dalším dramatizačním prvkem, který Strejčková použila, je výměna dialogů mezi postavami (Merenus, 2012: 121). V dramaticky vypjaté části, peripetii děje, kdy novinářská redakce řeší, co napíše o možném přistání letadla, otázku „*Kolik mají paliva?*“ pokládá v inscenaci novinářka na rozdíl od předlohy, kde ji vysloví Jessup (Castle, Hailey, 1992: 86), (*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 5. díl, s. 7). Zároveň Strejčková vynechává dlouhé výpovědi postav právě v dramaticky vypjatých situacích, kdy krácením nebo úplnou eliminací určitých dialogů posouvá děj rychleji dopředu. Pro úplnější názornost uvádím přesné znění replik novináře Jessupa a šéfa tiskového střediska letiště Howarda. Vybraná citace je z druhé třetiny knihy, která pojednává o tiskové konferenci na letišti:

KNIHA:

„*V kolik hodin a na kterém místě má dojít k rozbití letadla?*“ zeptal se Abrahams cynicky.

„*Letadlo má přistát asi za hodinu,*“ konstatoval Howard suše.

„*Navádíte je radarem?*“

„*Nevím, ale z rozhovoru s kapitánem Treleavenem vyplývalo, že by s letadlem raději udržoval rádiové spojení. Pilot prozatím velmi dobře reagoval na všechny Treleavenovy příkazy, takže lze usuzovat, že i přistání proběhne bez zvláštních*

příhod. Ředitelství letiště uvolnilo všechny přistávací dráhy a pro každý případ byly povolány posily městského požárního sboru.“

„A co když letadlo přeletí letiště a spadne do moře?“

„To je sice málo pravděpodobné, ale policie uvědomila všechna plavidla v blízkosti pobřeží, aby se pro jistotu pohybovala ve vzdálenosti tří až čtyř mil od pobřeží. Ujišťuji vás, že ještě nikdy nebyla učiněna tak rozsáhlá bezpečnostní opatření...“

„Cliffe, kolik mají paliva?“ přerušil ho Jessup věcnou otázkou.

*„Nevím přesně, ale určitě **ho mají** tolik, aby mohli doletět na záložní letiště.“*
odpověděl Howard uvolňuje si vazanku. (Castle, Hailey, 1992: 86).

Tučně zvýrazněné pasáže byly ve scénáři eliminovány. Podtržené výrazy a věty mají pouze změněné znění. Upravený scénář vypadá následovně:

ROZHLASOVÝ SCÉNÁŘ:

Abrahams	<i>Poslyšte, v kolik hodin a na které přistávací dráze má dojít k zázraku?</i>
Howard	<i>Letadlo má přistát v pět nula pět, počítáme se zpožděním asi dvě hodiny.</i>
Stephens	<i>Navádíte je radarem?</i>
Howard	<i>Radiem.</i>
Novinářka	<i>Kolik mají paliva?</i>
Howard	<i>Nevím přesně, ale určitě tolik, aby mohli být ještě další hodinu ve vzduchu.</i>

(Let do nebezpečí [pracovní scénář]. 4. díl, s. 6-7).

Podle vyznačených pasáží lze snadno porovnat rozdíly v textech a z toho vyplývající postup Strejčkové. Je patrné, že dlouhé výpovědi postav vynechala, aby dostáhla rychlejšího spádu děje. Jiří Levý ve své knize *Umění překladu* upozorňuje, jak je pro (divadelní) scénář důležitá větná stavba. Herec snadněji vyslovuje

a vnímá kratší věty a souřadná spojení než dlouhá souvětí se složitou větnou stavbou (Levý, 1963: 116). Strejčková využívá toto pravidlo jevištní mluvy a snaží se co nejvíce přestylizovat věty originálu tak, aby se co nejlépe vyslovovaly.

Strejčková používá v tomto scénáři také *dialogizaci*. Vyznačuje se rozepsáním jednoho dlouhého monologu do řeči pro více postav (Merenus, 2012: 124). Strejčková zásadně nepoužívá původní dialogy předlohy, což doporučuje i ve své studii *Praktická činnost dramaturga rozhlasových her* (1981). Na následujícím příkladu (který mimo jiné navazuje na předchozí) demonstrují jeden delší monolog z knižní předlohy a jeho následnou úpravu *dialogizací* ze scénáře rozhlasové inscenace:

KNIHA:

„Cliffe, škoda, že's už zapomněl, co dělá novináře novinářem. Copak si neuvědomuješ, že to je za posledních deset let největší senzace v Kanadě? Ty jsi nikdy netoužil omráčit lidi něčím mimořádným? Myslím, že budu mluvit za všechny, když ti řeknu, že nám je lhostejné, zda se přistání podaří, nebo ne. Čtenáři čekají na senzaci. Čím je máme uspokojit? Těmi tvými naivitami? Před světelnými novinami naší agentury stojí od božího rána stovky lidí, nemůžeme si dovolit krmit je konstatováním, co jste udělali pro záchranu cestujících. To nikoho nezajímá. Za chvíli budeš mít na krku mládence ze zpravodajského filmu a televize. Snad si nemyslíš, že je udržíš v téhle zakouřené díře? Jestliže nám nepomůžeš získat nejčerstvější informace, rozprchneme se po letišti a opatříme si je sami, třeba od hasičů. Dáváme ti pět minut na rozmyšlenou.“ (Castle, Hailey, 1992: 87).

ROZHLASOVÝ SCÉNÁŘ:

Jessup

Copak si neuvědomuješ, že to je za posledních pár let největší senzace v Kanadě? Stovky lidí stojí už teď před světelnými novinami.

Abrahams

Vyrvou výtisky kamelotům z ruky!

*Je to pro nás příležitost, rozumíš?
Naše články koupí zítra všechny noviny
na tomhle kontinentě. Myslím, že
mluvím za všechny, co máme tu kliku,
že tady teď jsme, když ti řeknu, že nám
je úplně jedno, jestli se přistání
podaří, nebo ne! Čtenáři čekají na
senzaci, ať je taková nebo maková.
Nemůžeme si dovolit, krmit je
konstatováním, co ste udělali pro
záchranu cestujících!*

(*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 4. díl, s. 7-8).

Strejčková v této dramatizaci využila tradiční dramatizační postup – *dialogizaci*. Dlouhé monology rozepsala jako řeč pro více postav. Tím docílila rychlejšího tempa narace. Držela se přitom zásadně pravidla nepoužívat přímou řeč z předlohy.

Zvuková objektivizace se odráží v inscenačním řešení konfliktu předlohy. Chaos a panika na palubě jsou vyjádřeny krátkými výkřiky, kterými skáčou do řeči doktoru Bairdovi cestující, když vyhlašuje na palubě situaci s otráveným jídlem (např. „*To si někdo zodpoví!*“ nebo „*No, tě bůh.*“). (*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 2. díl, s. 4) Dramatické napětí je podpořeno oddělením rozhovorů na palubě a v kokpitu letadla. Strejčková navrhla zvukovou realizaci ve scénických poznámkách následovně: „*předěl, který ‚vymaže‘ prostor letadla, vyjma kabiny pilota*“. (*Let do nebezpečí* [pracovní scénář]. 2. díl, s. 6) Realizaci akustičnosti slovesného díla charakterizuje také opakování slov. (Lopatka. 1964: 30). V analyzovaném scénáři se jedná o slova spojená s ohrožením: nouzové hlášení, mayday, záchranné vozy, lůžka v nemocnici. Ve scénických poznámkách navrhuje realizaci napětí: „*Radiotelegrafista okamžitě a rychle přepisuje zprávu na psacím stroji. Stisknul poplašný zvonek. Ve středisku služby je vždycky atmosféra jako*

v generálním štábu před bitvou. Klid, ráznost, rychlost.“ (Let do nebezpečí [pracovní scénář]. 2. díl, s. 6)

Dramatizátorce se podařilo zachovat hlavní žánrový postup a rytmus napětí. Dějový rámec příběhu je totožný s předlohou, neredukovala dějové motivy, osudy postav. Dodržela také charaktery postav (kapitáni, letuška, bývalý válečný pilot, doktor, vedoucí řízení letového provozu). Snaha o objektivizaci se odrazila v řeči postav. Zatímco v románu mluví postavy až strojenou laskavou řečí, v dramatizaci se Strejčková snaží, aby mluvily řečí přirozenou, současnou hovorovou.

6. Dramaturgický rukopis Jaroslavy Strejčkové

Včetně externí spolupráce v důchodovém věku Strejčková s rozhlasem spolupracovala téměř padesát let. Zanechala po sobě neobyčejně rozsáhlé tvůrčí dílo, které kromě vlastní dramaturgické práce sestává také z desítek románových dramatizací či adaptací divadelních her nejrůznějšího typu, jazykové oblasti a konce konců i literární kvality. Máme-li její dramaturgický rukopis charakterizovat obecně, je potřeba říci, že na prvním místě vždy dbala o to, aby zůstala zachována povaha literárního díla, jeho styl a základní autorova idea. Strejčková vždy usilovala o adekvátní auditivní zpracování autorových myšlenek, o dodržení žánrové a stylové polohy textu. Navzdory náročnosti mnohých úkolů, mezi něž nepochybně řada jmenovaných literárních děl patří, Strejčková dokázala nacházet klíč k transpozici předlohy do rozhlasového jazyka. Jejím východiskem byla vždy důkladná znalost textu, porozumění její literární struktuře, stejně tak ovšem i zákonitostem rozhlasové tvorby. Šíři její práce dokazují dramatizace odlišných žánrů, od antických komedií (*Lysistrata*, 1981, r. Alena Adamcová) po moderní utopické romány (*Válka s mloky*, 1958, režie Jiří Horčička). Zpracovávala také témata interpretačně náročných autorů, jakými jsou Lev Nikolajevič Tolstoj (*Vojna a mír*, 1978, režie Jiří Horčička) nebo Johan Wolfgang Goethe (*Urfaust*, 1979, režie Josef Melč). Lze říci, že o Strejčkové pracovitosti i šíři dramaturgického záběru svědčí samo množství odvedené práce, kterou dokládá osmnáctistránkový soupis jejího rozhlasového díla.

Nejvýznamnější inscenací padesátých let a zároveň milníkem české rozhlasové dramaturgie se stala Strejčkové dramatizace *Války s mloky*. Touto inscenací také započala dlouhodobá spolupráce Jaroslavy Strejčkové s režisérem Jiřím Horčičkou. , s nímž v šedesátých letech nastudovala desítky špičkových původních rozhlasových her různorodého tematického i žánrového ukotvení, od absurdních dramát, přes modelové, existenciální či lyrické hry, po alegorická podobenství či tematizace válečné minulosti. V období normalizace pak spolupráce Strejčkové s Horčičkou pokračovala, jejími plody jsou vícedílné dramatizace románových epopejí *Vojna a mír* a *Tichý Don*, dodnes řadíme mezi vrcholná díla rozhlasové stereofonie. Jan Vedral tvrdí, že tvůrčí rukopis dramaturga se mimo jiné pozná také podle toho, s jakými pracuje režiséry. Nejlepší spolupráce vznikají,

pokud dramaturg dokáže odhadnout uvažování režiséra a naopak, a doplňují se navzájem (Vedral, 2022). V historii české rozhlasové tvorby nenajdeme srovnatelnou tvůrčí dvojici dramaturg-režisér, tedy dvojici tvůrců, jejichž spolupráce by trvala tak dlouho a přinesla takové množství mimořádných výsledků, jejichž kvalita byla uznána i na zahraniční úrovni. Jakkoli ovšem Strejčková pracovala také s dalšími režiséry, včetně těch nejvýznamnějších (Josef Melč, Josef Henke, Josef Červinka, Petr Adler, Alena Adamcová), klíčovým režisérem pro ni už od padesátých let zůstal Jiří Horčíčka.

Sama Strejčková zdůrazňovala, že těžiště tvorby rozhlasového dramaturga spočívá zejména v původní rozhlasové hře, tedy v získávání nových autorů a jejich uplatnění. Tuto dramaturgickou práci ovšem Strejčková mohla uspokojivě naplňovat jen v poměrně krátkém úseku své kariéry, tedy v šedesátých letech.

Po Pražském jaru se ale pozornost redakce dramaturgie soustředila primárně na dramaturgizaci a adaptaci ruských spisovatelů a klasiky devatenáctého století. Strejčková znala do hloubky klasickou literaturu a byla schopná pracovat s náročnými texty odlišných autorů. Ze základní myšlenky sdělení aktualizovala prvek, který se nabízel pro rozhlasové zpracování, a na něm vystavěla inscenaci. Zároveň však zachovala autorovu myšlenku a povahu hlavních postav (*Otec Goriot*, *Dáma s kaméliemi*, *Paní Bovaryová*).

Sumarizací dílčích poznatků z analýz dramaturgizací a adaptací Strejčkové lze usoudit, že tvůrčí zásahy do scénáře každé z inscenací jsou odlišné, přesto jsou pozorovatelné určité dramaturgizací postupy, které se opakují. V některých případech využívá Strejčková dramaturgizací postup *performativnost*, kdy škrtá a krátí dlouhá souvětí a popisné pasáže a nahrazuje je kratší výpovědi postav. (*Let do nebezpečí*, *Dáma s kaméliemi*, *Paní Bovaryová*). Dlouhé monology z předlohy rozepisuje, podle dramaturgizací postupu *dialogizace*, do přímé řeči pro více postav, což zvyšuje gradaci a umožňuje rychlejší spád. V případě analyzované inscenace jsem také odhalila, že Strejčková využila pro představení postav v expozici dramaturgizací postup *zkonkrétnění*. Vedlejších postavám, o kterých se autor jen krátce popisně zmiňuje, připsala Strejčková dialogy. Mnohé inscenace ale zaznamenávají radikální změny například ve struktuře díla nebo přidáním postavy vypravěče. Ta je pro Strejčkovou typickým znakem. Mnohdy je vypravěč klíčovou postavou celé

inscenace. Vypravěč Strejčkové je vševědoucí, informuje posluchače o aktuálním dění, ale i o budoucím vývoji příběhu. Je aktivní, vstupuje do jednotlivých scén a pokládá adresně účastníkům jednání otázky, rozmlouvá s nimi, nahlíží do jejich vnitřních prožitků a odhaluje jejich záměry, což přispívá k rychlejšímu spádu děje (např. vypravěč *Vojny a míru* aktivně rozmlouvá s jednou z hlavních postav, Pierrem Bezuchovem: „*Helena? Sám jste přece říkal – a není to tak dávno – že je to hloupá husa. [...] Tak ji požádejte o ruku. [...] Zítřka má Helena jmeniny*“) (*Vojna a mír* [pracovní scénář]. 1. díl, s. 38). Vypravěč nahrazuje popisnost literárního díla, neboli dramatickou postavou, zastupující epický charakter předlohy. Takový typ vypravěče lze pozorovat u dramatizací *Války s mloky* i *Vojny a míru*. Obě tyto inscenace spojuje to, že vypravěč je zároveň autorem literárního díla, tedy u *Války s mloky* Karel Čapek, v druhém případě Lev Nikolajevič Tolstoj. V rozhlasovém scénáři *Vojny a míru* je dokonce uveden název postavy vypravěče *Autor* (*Vojna a mír* [pracovní scénář]. 1. díl, s. 5).

Jiný typ vypravěče Strejčkové je nevědoucí. Ptá se hlavní postavy z pohledu zvědavého posluchače (např. ve *Slavných případech Sherlocka Holmese*, 1992–1998, režie Josef Červinka, je to postava doktora Watsona). Tento typ vypravěče je použit také například v dramatizaci historického románu Roberta Gravesa *Já, Claudius*, 2000, (režie Markéta Jahodová). Postavou, která plní určité funkce vypravěče, může být i soubor lidí – chór u antických dram (Oresteia) nebo sbor radních (Revizor). Nahrazují vypravěče tím, že shrnují předešlou událost nebo naopak předvídají budoucí dění. Napomáhají tak k urychlení děje.

Dalším charakteristickým rysem dramatizačního postupu Strejčkové je paralelní vyprávění více dějových motivů v lineárně následujících scénách, typické pro dramatizace období normalizace (*Vojna a mír*, *Tichý Don*). Jednotlivé dějové a narativní linie zde Strejčková vrstevnatě klade vedle sebe, čímž akcentuje epický charakter vyprávění. V tomto smyslu Strejčková jako snad žádný jiný rozhlasový dramaturg odhalila možnosti stereofonního natáčení, které umožňuje technicky realizovat i prostorově komplikované epické pasáže románů, využívá zvukových perspektiv prostoru, pracuje s hloubkou pole. V těchto intencích Strejčková strukturovala scénáře tak, aby jednání postav umožňovalo kombinaci s plánovaným zvukovým řešením, které zejména u režiséra Horčíčky předpokládala

či s ním předem konzultovala. Promyšlené scénické řešení následně zkonzultovala režiséru Horčíčkovi, který už dotvořil stereofonní koncepci (Bojda, 2020: 74).

Jazyková stránka scénářů je u Strejčkové vždy konstruována s ohledem a pečlivou znalostí reálií a doby vzniku literárního díla: u antických dramát respektuje původní překlady do staročeštiny (*Oresteia*), archaický jazyk ponechává u českých dramát devatenáctého století, například Tylova *Strakonického dudáka* (1980, režie Jiří Horčíčka) nebo *Její pastorkyni* (1972, režie Věra Pražáková), u básnických dramát zachovává jejich veršovou svébytnost, která se stává funkčním nástrojem rytmizace textu (*Cid*, *Faidra*). Pokud si to látka žádala, dbala i na ponechání diferenciace řeči různých postav, např. u *Války s mloky* respektovala stylizaci jazykových dialektů (Van Toch) a Čapkem použité anglikanismy, nebo naopak francouzské výrazy v Tolstého *Vojně a míru*. Strejčkové cit pro svižnost dialogu a jeho dramatickou hodnotu ukazuje u komediálních textů, při nichž jazyková komika vystupuje do popředí.

Strejčková využívala tradičních dramatizačních postupů, jaké uvádí Aleš Merenus ve své dizertační práci: *zkonkrétnění, performativnost, dialogizace...* Texty, které do vysílání Jaroslava Strejčková připravila, spojuje pečlivost dramaturgické přípravy, citlivost v přístupu ke specifickým daného díla a úsilí o nalezení odpovídajícího tvůrčího nastudování v rozhlasové podobě. Hodnotíme-li dramaturgické dílo, hodnotíme ovšem nikoli kvalitu zvukové realizace, nýbrž literární složku rozhlasové inscenace. Tato složka zůstává běžným posluchačům zdánlivě skryta, vnímají ji nikoli v textově fixované podobě, ale v podobě herecké interpretace, neboť nositelem slova je v rozhlase herec. Dramatizátorova práce přitom nezačíná a nekončí jen textem samotný, důležitá je už samotná dramaturgická koncepce, tedy rozvržení, na kolik částí bude dílo rozděleno, zda v něm bude vystupovat vypravěč, jakou úlohu bude hrát střih, jak dlouhé budou jednotlivé scény, jakou úlohu bude hrát monolog, dialog, davové scény. Nedá se říci, že by Jaroslava Strejčková vyznávala jediný neměnný přístup. Každá látka, zvláště v případě umělecky závažné tvorby, které se Strejčková zpravidla věnovala, si o způsob svého čtení říká už svým vnitřním uspořádáním, strukturou, kterou jí vtisknul literární autor. Úkolem dramaturga je tento tvůrčí princip předlohy odhalit a transponovat jej prostředky nového média. Strejčková proto volila diferencovaný

přístup, založený na povaze samotné látky, právě z její specifčnosti vycházela a jí přizpůsobila svou dramaturgickou koncepci. Za typický znak jejího rukopisu tedy můžeme označit schopnost rozhlasově realizovat různorodé literární náměty, transfigurovat například epickou pasáž literárního díla do dramatického dialogu, který je současně dále dokreslován zvukovou složkou. Strejčkové příklad potvrzuje, jak úzké sepětí panuje v rozhlase mezi dramaturgickou a režijní prací. Není pochyb o tom, že řada Strejčkové vrcholných adaptačních počinů dosáhla svého účinku právě díky režijnímu nastudování Jiřího Horčíčky. Totéž ovšem platí i obráceně – nebýt Strejčkové, nemohl by Horčíčka uskutečnit řadu svých experimentálních a zvukově objevných inscenací. Strejčková psala své scénáře s vědomím režisérova uměleckého naturelu, který souzněl s textem, který mu dramaturgyně předkládala; jeden mohl počítat s invencí druhého, oba tvůrce spojoval společný záměr a úsilí o nalezení ideálního způsobu auditivního zpracování předlohy.

Vztah režiséra s dramaturgem se ovšem promítá nejen do adaptační, ale také dramaturgické práce Jaroslavy Strejčkové. Strejčkovou i Horčíčku spojovala potřeba objevovat nové možnosti rozhlasového média, okysličovat vysílání stále novými tématy, náměty, způsoby vidění soudobého světa. Strejčková iniciovala celou řadu autorských rozhlasových debutů, řada později oblíbených a úspěšných autorů pro rozhlas dlouhá léta psala díky původní Strejčkové iniciativě, jejímu neúnavnému hledání nových inspirací z různých (nejen kulturních) oblastí. Její práci vždy symbolizovala rozhodnost tvůrčího záměru, pevná konstrukce textu: platí to nejen o nejlepších inscenacích původních her šedesátých let či o náročných dramatizacích světových románů, ale také například o spotřebních a zábavních pořadech normalizačních let. Banální propagandistický seriál *Jak se máte, Vondrovi?* mohl nastartovat svou existenci jen díky Strejčkové, která lacinému námětu alespoň vytvořila základní dramatickou kostru, schéma (situovanost a vztahy postav, základní rámec vyprávění apod.), kterého se seriál v dalších letech držel.

Na rozdíl od Jaromíra Ptáčka, který byl kromě dramaturgie také vynikajícím autorem původních rozhlasových her, zůstávala Strejčková dominantně na poli dramaturgie. Nenapsala žádnou výjimečnou původní hru, zato řadě z nich pomohla do vysílání, kultivovala rukopis desítek původních autorů. Její největší devízou

ovšem zůstávala schopnost tvůrčí práce s literární předlohou, při níž uplatňovala cit pro odhadnutí dramatického rozhlasového potenciálu díla, jež následně dokázala adekvátně textově realizovat.

Závěr

„Dramaturgie je činnost na pomezí.“

Jan Císař

Cílem bakalářské práce bylo na příkladu tvorby Jaroslavy Strejčkové charakterizovat práci rozhlasového dramaturga a analyzovat možnosti zkoumání jeho dramaturgického rukopisu. Hlavním předmětem výzkumu byla dramaturgická analýza, opírající se zejména o komplexní rámec uzavřeného autorčina díla: to je systematizováno v příloženém soupisu inscenací, které Jaroslava Strejčková do vysílání připravila v období téměř padesáti let. Práce reflektuje problematičnost posuzování dramaturgické práce, která je v mnoha ohledech těžko analyzovatelná, lze ji plně chápat jen při současné pozornosti vůči textové předloze, ale i práci režiséra. Rozhlasová dramaturgie je více než jiné rozhlasové tvůrčí disciplíny skutečně činností na pomezí. Dramaturg zastává několik rolí, které se ovšem neustále kombinují, jsou na pomezí rutiny institucionálního provozu a umělecké autorské tvorby. Typické rysy Strejčkové dramaturgické práce charakterizují v syntetizující kapitole, zejména se je však snažím prokázat v analýze vybrané rozhlasové inscenace.

Volba stanoveného výzkumného zadání proběhla s vědomím značně omezeného teoretického zázemí, o rozhlasové dramaturgii dosud nevznikla ucelená odborná monografie, rozhlasové kritiky se ovšem dramaturgické práci věnují jen velmi zřídka, a když už přece, tak spíše v rozsahu dílčích poznatků, než ucelených koncepcí. Právě pro nedostatek primární literatury čerpala teoretická část bakalářské práce z velké části z teatrologické odborné literatury.

Základními východisky uvažování v metodologické části práce jsou tematické texty rozhlasových teoretiků Aleny Štěrbové, Jana Czecha, Jana Lopatky a Jana Vedrala, dále vybrané teatrologické studie Jana Císaře, Davida Drozda, Aleše Merenuse, Jana Vedrala, Jiřího Veltruského, či Otakara Zicha a teoretické texty samotné Jaroslavy Strejčkové.

Primárním úkolem rozhlasového dramaturga je sestavování dramaturgického plánu pro nadcházející roky, následně se podílí na realizaci zvolených titulů. Jaroslava Strejčková tuto funkci vykonávala v Československém rozhlase téměř třicet let, dalších dvacet let s rozhlasem spolupracovala externě,

zároveň byla i dramatičtorkou mnohých inscenací. Záměrem práce bylo dosud neprobádanou, ale nepochybně důležitou oblast rozhlasové umělecké tvorby pojednat pokud možno systematicky a nabídnout možnost analytické reflexe dramaturgické práce. Při samotné práci se potvrdilo, jak významnou roli dramaturg zastává nejen co se týče uměleckého zpracování, ale už samotného výběru látek. Komplikovanost dramaturgické práce navíc po převážnou část dvacátého století ještě znesnadňovaly politické tlaky a cenzura, jimž rozhlas, stejně jako celá kultura čelil. Tvorba Jaroslavy Strejčkové symbolicky zahrnuje celou druhou polovinu století, lze ji tak vnímat i jako vzor snahy o uměleckou kontinuitu. Tato kontinuita je u Strejčkové rámována úsilím o kvalitu, kterou v některých etapách nabízela původní tvorba, jindy adaptace klasické literatury.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Dohoda o změně pracovní smlouvy, 1. 10. 1979, nesign.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Návrh na zařazení, 14. 12. 1953, sign. 116.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Přehled výplat, sign. 946.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Pracovní posudek dle § 60 ZP, 17. 1. 1984, sign. 175a/80.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Potvrzení, 15. 7. 1974, sign. 1383/74-Ber-zam.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Povolení k externí výuce na DAMU, sign. 203/82/80.

Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Vedlejší pracovní činnost. Návrh, 15. 3. 1979, sign. 731b/pa

AŠKENAZY, Ludvík. *Etudy dětské a nedětské*. Brumovice: Carpe diem. 2008.

CASTLE, John. Arthur Hailey. *Let do nebezpečí*. Praha: Svoboda. 1992.

Let do nebezpečí. Všechna vydání knihy. In: *Československá bibliografická databáze* [online]. [cit. 12. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/kniha-14888-let-do-nebezpeci-runway-zeroeight---flight-into-danger>

Databáze AIS Českého rozhlasu: profil tvůrkyně Jaroslavy Strejčkové.

Digitální kopie scénářů k inscenacím *Bylo to na váš účet* (1964), *Jak se máte, Vondrovi?* (1975), *Let do nebezpečí* (1981).

Archivní fondy – Osobní spisy (Kartotéka dochovaných publikovaných článků, rozhovorů, recenzí, osobních materiálů archivu Českého rozhlasu) Jaroslavy Strejčkové.

Let do nebezpečí [zvukový záznam na CD ve formátu mp3]. Režie Jiří HORČIČKA. Rozhlasová nahrávka z roku 1980. Praha: Radioservis, 2010.

Připoutejte se, prosím! [film]. Režie Jim ABRAHAM, Jerry ZUCKER, David ZUCKER. USA, 1980.

Třináct nejlepších [rozhlasový pořad]. Český rozhlas, 24. 4. 1993.

VEDRAL, Jan. Osobní rozhovor s dramaturgem, 20. 1. 2022, Praha. Zvukový záznam v osobním archivu autorky.

VEVERKOVÁ, Lenka. Osobní korespondence s dramaturgyní, 2. 2. 2022. Písemný záznam v osobním archivu autorky.

Literatura

BOJDA, Tomáš. Francouzská sociální kritika po padesáti letech. In: *Radiodock.cz* [online]. 13. 12. 2017 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <http://www.radiodock.cz/francouzska-socialni-kritika-padesati-letech>

BOJDA, Tomáš. *Herec a režisér v rozhlase. Kapitoly z tvorby Jiřího Horčíčky a Josefa Melče*. Olomouc: 2020. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie. 1. Situace, 2. Dramatická postava*. Praha: Nakladatelství AMU, 2020.

CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. New York: Routledge, 1999.

CZECH, Jan. *O rozhlasové hře*. Praha: Panorama, 1987.

ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992.

Český rozhlas. Jak se máte, Vondrovi? In: *Příběh rozhlasu* [online]. [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <http://www.pribehrozhlasu.cz/odhaleni-89+1/slavne-porady/2734127>

Český rozhlas. Doc. Mgr. Josef Henke (1933–2006). In: *iRozhlas* [online]. [cit. 18. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.irozhlas.cz/node/7971757>

Český rozhlas. Olga Valentová. Režisérka rozhlasových pořadů. In: *iRozhlas* [online]. [cit. 21. 4. 2022]. Dostupné z: <https://portal.rozhlas.cz/olga-valentova-7972031>

DROZD, David. *Kapitoly z teorie dramatu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

GOŠOVÁ, Věra. Dramatizace. Výklad hesla. In: *Wiki.rvp.cz* [online]. 6. 4. 2021 [cit. 11. 1. 2022]. Dostupné z:

https://wiki.rvp.cz/Knihovna/1.Pedagogick%C3%BD_lexikon/D/DRAMATIZACE

HRAŠE, Jiří. Josef Maršík. Bílá místa rozhlasové historie. Příspěvky a svědectví k 60. letům ČsRo. In: *Sborník ze semináře Sdružení pro rozhlasovou tvorbu Praha a Katedry žurnalistiky Institutu pro komunikační studia a žurnalistiku Fakulty sociálních věd UK v Praze*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. 1999.

HLAVNIČKA, Josef. Poznámky k problematice rozhlasové dramatizace literárního díla. In: *Dramaturg v rozhlase*. Praha: Český rozhlas, 1981, 101-108 s.

HLAVNIČKA, Josef. Poznámky k problematice rozhlasové úpravy divadelní hry. In: *Dramaturg v rozhlase*. Praha: Český rozhlas, 1981, s. 109-118.

HNILIČKA, Přemysl. Bylo to na váš účet. In: *25 fps* [online]. 25. 2. 2011 [cit. 21. 4. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/bylo-to-na-vas-ucet/>

HNILIČKA, Přemysl. Dávné podobizny (1992). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 12. 4. 2006 [cit. 21. 4. 2022]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/3252-davne-podobizny-1992.html>

HNILIČKA, Přemysl. Dvojí zákon (1968, 2017). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 18. 1. 2006 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/2219-dvoji-zakon-1969.html>

HNILIČKA, Přemysl. Krappova poslední nahrávka (1966). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 6. 1. 2006 [cit. 18. 11. 2021]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1963-krappova-posledni-nahravka-1966.html>

HNILIČKA, Přemysl. Let do nebezpečí 1/5 (1980, 1983, 1993, 2010). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 5. 4. 2006 [cit. 27. 2. 2022]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/serialy/3040-let-do-nebezpeci-14-1980.html>

HNILIČKA, Přemysl. Linka důvěry (1966, 2014?). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 22. 8. 2005 [cit. 21. 4. 2022]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/537-linka-duvery-1966.html>

HNILIČKA, Přemysl. Lišák Pseudolus (1970). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 22. 8. 2005 [cit. 21. 4. 2022]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/538-lisak-pseudolus-1970-2.html>

HNILIČKA, Přemysl. Stromy umírají vstoje (1958). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 6. 1. 2006 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1962-stromy-umiraji-vestoje-1958.html>

HNILIČKA, Přemysl. Bílé noci (1966, 2011). In: *Panáček v říši mluveného slova* [online]. 22. 8. 2005 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/524-bile-noci-1966.html>

HNILIČKA, Přemysl. ...jde chlapec Henke a zpívá si svou písničku. Josefu Henkemu k 10. výročí úmrtí. In: *Sborník z tvůrčích akcí*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2016.

JANOUSEK, Pavel et al. *Dějiny české literatury 1945-1989. IV. díl: 1969-1989*. Praha: Academia, 2008.

JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům*. Praha: Český rozhlas, 2003.

JEŠUTOVÁ, Eva. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2008.

JEŽEK, Michal. *Literární dílo v žánru rozhlasové hry*. Praha: 2013. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a literární vědy.

LESSING, Gotthold Ephraim. Hamburská dramaturgie. In: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980, s. 27-278.

KOLÁŘ, Josef. Komise rozhlasové žatvy uděluje tyto ceny pořadům, které do Žatvy přijala. In: *Rozhlasová žatva 1964. Sborník odměněných pořadů*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1966, s. 226.

KOLÁŘOVÁ, Bohuslava. PhDr. Jaroslava Strejčková. 23. 2. 1924 hradec Králové – 29. 10. 2005 Praha, dramaturgyně, autorka, pedagožka. In: *Svět rozhlasu 21*. Praha: Český rozhlas, 2009, s. 50-51.

- KONRÁDOVÁ, Jarmila. In memoriam. Jaroslava Strejčková. + 29. 10. 2005. In: *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení pro rozhlasovou tvorbu za rok 2005*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2005, s. 25-26.
- LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl]*, Četba. Praha: Čs. rozhlas, 1964.
- LOPATKA, Jan. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. Praha: Inverze, 1993.
- LOPATKA, Jan. *Šifra lidské existence*. Praha: Torst, 1995.
- MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do dramatické výchovy*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu; Sdružení pro tvořivou dramaturgii, 1998.
- MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.
- MATYS, Rudolf. Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník: z vystoupení účastníků symposia. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994.
- MATYS, Rudolf. *Společný jmenovatel*. Praha: Torst, 2020.
- MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a knihovnictví.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialog a monolog. In: Miloslav Červenka a Milan Jankovič (eds.) *Studie I.*, Brno: Host, 2007, s. 85-115.
- NĚMEC, Ivan. Hry o zlu, lásce i jaru. *Týdeník Rozhlas*. 2010, 17. Dostupné z: http://www.radioservis-as.cz/archiv10/17_10/17_slysi.htm
- NOVOTNÁ, Iveta. Divadlo v rozhlase. In: *Vltava.rozhlas.cz* [online]. [cit. 14. 1. 2022]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/divadlo-v-rozhlase-6665547>
- OCHOVÁ, Sheila. Rozhlas. Hra na konci týdne. *Rudé právo*, 22. 2. 1966. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/1963-krappova-posledni-nahravka-1966.html>
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo, 1992.

PARUCHOVÁ, Adéla. *Režisér Československého rozhlasu Jiří Horčíčka*. Praha: 2019. Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky.

STREJČKOVÁ, Jaroslava. Budou další? In: *Rozhlasová práce. Časopis pro teorii a praxi rozhlasu*. Praha: Orbis, 1981, s. 58-59.

STREJČKOVÁ, Jaroslava. Praktická činnost dramaturga rozhlasových her. In: *Dramaturg v rozhlase*. Praha: Československý rozhlas, 1981, s. 69 – 100.

STREJČKOVÁ, Jaroslava. Problémy dramatizace pro rozhlas. In: *Sborník odborných vystoupení, analýz a tezí ze seminářů, konferencí a profesních setkání Svazu rozhlasových tvůrců*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1993, s. 6-13.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění II*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1995.

Tvůrčí skupina literárně-dramatické tvorby. Sebastian Goy: Čiríki. In: *Vltava.rozhlas.cz* [online]. 10. 6. 2014 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/sebastian-goy-ciriki-5042259>

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Brno: Větrné mlýny, 2018.

VEDRAL, Jan. Honza Vedral. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny, 2003.

VELÍŠEK, Martin. Jak se máte, Vondrovi? Dva příběhy ze života normalizační rodinky. In: *Vltava.rozhlas.cz* [online]. 22. 11. 2020 [cit. 31. 10. 2021]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jak-se-mate-vondrovi-dva-pribehy-ze-zivota-takove-normalizacni-rodinky-8362019>

VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2019.

ZAJÍČKOVÁ, Markéta. *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*. Olomouc: 2010. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

ZDAŘIL, David. *Prvky absurdity v českých dramatických textech po roce 1989*. Olomouc: 2019. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních a filmových studií.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

Obrazové přílohy

Obr. č. 1. Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Portrétní fotografie, sign. 125-29.

Obr. č. 2. Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Přehled výplat, sign. 946.

Obr. č. 3. Archiv Českého rozhlasu v Praze, Osobní spis Jaroslavy Strejčkové. Dopis, sign. 1169/A/82.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Portrétní fotografie Jaroslavy Strejčkové	85
Obrázek 2: Přehled platu Jaroslavy Strejčkové během jejího působení v Československém rozhlasu na pozici literární dramaturg	86
Obrázek 3: Jaroslava Strejčková žádá písemně o ukončení jejího pracovního poměru na pozici uklízečka ke dni 30. 4. 1982	86

Seznam příloh

1. Seznam inscenací
2. Dokumenty z osobního spisu Jaroslavy Strejčkové

1. Seznam inscenací

Uvedené tituly rozhlasových inscenací jsou totožné se seznamem z databáze Českého rozhlasu AIS. Jedná se pouze o inscenace dochované na magnetofonových páscích. Taktéž nejsou známy všechny potřebné detaily, proto v tomto seznamu některé položky absentují. Pokud je u titulu uvedeno „rozhlasová úprava“, inscenace je v žánru dramatu (adaptace). Za názvem inscenace je uveden rok natočení, po něm následují hesla „scénář“, „dramatizace“, „rozhlasová úprava“, či „dramaturgie“, která určují, jakou práci odvedla Strejčková na daném textu. Pod slovem „dramatizace“ se rozumí rozhlasová úprava prózy a poezie, pod pojmem „rozhlasová úprava“ adaptace dramatu.

1951

Tartuffe, Jean Baptist Pocquelin-Molière, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Lucerna, Alois Jirásek, **dramaturgie**, r. Přemysl Pražský

1954

Lazebník sevillský, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, **dramaturgie**, r. Josef Bezdíček

Steelfordův objev, Oldřich Daněk, **dramaturgie**, r. Oldřich Hoblík

1955

Mína z Bernhelmu neboli Vojácké štěstí, Gotthold Ephraim Lessing, **rozhlasová úprava**, r. Vladimír Vozák

Zapadlí vlastenci, Karel Václav Rais, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Vasmuť

1956

Jak přišla basa do nebe, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Lidová suita, Emil František Burian, **dramaturgie**, r. Emil František Burian

Loupežník, Karel Čapek, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Mazepa, Julius Slowacki, **dramaturgie**, r. Václav Lohniský

Panna Orleánská, Friedrich Schiller, **dramaturgie**, r. Přemysl Pražský

Pražský Žid, Josef Jiří Kolár, **dramaturgie**, r. Václav Lohniský

1957

Kalibův zločin, Karel Václav Rais, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Vasmut

Nemá kocour pořád posvícení, Alexandr Nikolajevič Ostrovskij, **rozhlasová úprava**, r. Václav Lohniský

Pohádka z Kamy, Ota Šafránek, **rozhlasová úprava**, r. Jana Bezdíčková

Selská láska, Miloslav Stehlík, **rozhlasová úprava**, r. Luboš Pistorius

1958

Boský osud, Jaromír John, **dramaturgie**, r. Miroslav Mráz

Skleněná panna, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Josef Henke

Stromy umírají vstoj, Alejandro Casona, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Ztřeštěná neděle, Valentin Katajev, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Roll

Francesca di Rimini, Jan Neruda, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Idiot, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, **dramaturgie**, r. Jan Strejček

Krádež, Jack London, **dramatizace a dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Obrazy z dějin české literatury, (45. kapitola), **dramaturgie pořadu**

Válka s mloky, Karel Čapek, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Stromy umírají vstoj, Alejandro Casona, **dramatizace a dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

1959

Germinal – Rašení, Emil Zola, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Jak se vám líbí, William Shakespeare, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Příběh Mitrei Cocora, Mihail Sadoveanu, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

1960

Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert, Jan Drda, **dramaturgie**, r. Miloslav Stehlík

Na cestách noci, **dramatizace**, r. Vladimír Vozák

Ruy Blas, Victor Hugo, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Valinasův mír, Mihail Sadoveanu, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

1961

Blázni byli, ..., František Ladislav Čelakovský, **scénář**, r. Olga Valentová

Cid, Pierre Corneille, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Přijde čas, Romain Rolland, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Oldřich Hoblík

1962

Den vyznamenání, Stanisław Grochowiak, **dramaturgie**, r. Vladimír Vozák

Faidra, Jean Racine, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Kurážná matka Flincová, Helmut Baierl, **rozhlasová úprava**, r. Josef Melč

Pan Todero Brumla aneb Starý protiva, Carlo Goldoni, **dramaturgie**, r. Josef Bezdíček

Případ Oppenheimer, Jaroslav Putík, **scénář**, r. Jiří Horčíčka

Útěk pana Mac Kinleyho, Leonid Leonov, **scénář**, r. Jiří Horčíčka

Utopená, **rozhlasová úprava**

1963

Člověk jde k lidem, Jaroslava Strejčková, **scénář**, r. Jiří Horčíčka (původní název rozhlasové hry: *Jsmé jedné krve ty, i já*)

Partita pro dřevěný nástroj, Stanisław Grochowiak, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Piškot, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Josef Červinka

1964

Berenika, Jean Racine, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Bylo to na váš účet, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Děti soudního dvora, Michel Cournot, **dramaturgie**, r. Josef Henke

Dialog s doktorem Dongem, Josef Nesvadba, **scénář a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Drahý lhář, Jerome Kilty, **dramaturgie**, r. Oldřich Hoblík

Dva někdy někde, Jiří Klobouk, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Intonace aneb Ptačí zob, Miloslav Stehlík, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Noční rozhovor, Friedrich Dürrenmatt, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Přide čas

Velkovýroba ctnosti, Jiří Haussmann, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Vavříny, Jaroslav Pipek-Vladimír Rohlena, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Všichni, kdož padají, Samuel Beckett, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

1965

Krappova poslední nahrávka, Samuel Beckett, **dramaturgie**, r. Josef Henke

Oresteia, Aischylos, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

O škodlivosti plivníka, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Páté přikázání, Karol Sidon, **dramaturgie**, r. Vladimír Semrád

Šťestí, Kazimierz Strzalka, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

1966

Bílé noci, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, **dramaturgie**, r. Josef Henke

Bezcitkové, Olga Scheinpflugová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Bouřlivá noc, Ion Luca Caragiale, **rozhlasová úprava**, r. Olga Zezulová

Johan doktor Faust, Josef Štefánek, **dramaturgie**, r. Josef Henke

Linka důvěry, Miloslav Stehlík, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Horčíčka

Most svatého Ludvíka krále (pro pořad *Schůzky s literaturou*), Thornton Wilder, **dramatizace**, r. Josef Melč

Paměti Kateřiny Veliké (pro pořad *Stopy – fakta – svědectví*),

1967

Cyril, Karol Sidon, **dramaturgie**, r. Antonín Moskalyk

Člověk ve velikosti poštovní známky, Arnošt Lustig, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Jediný tón, Michel Haymann, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Kůže, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Moli, Ilja Hurník, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Rozpočítadlo, Jean Muno, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová
Sedm svědků, Peter Karvaš, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Servítek, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

1968

Bud'te vítán, Frede!, Isabelle Villarsová, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Dvojí zákon, Karol Sidon, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Erupce, **dramaturgie**, r. Jan Fuchs
Hleďte leoparda, Isabelle Villarsová, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Hnědý muž, Jacques Henrard, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Hudebně doložený Ezop, Ilja Hurník, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Měsíc, Stanislaw Grochowiak, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe
Premiéra se neodkládá, Isabelle Villarsová, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Samotka, Karol Sidon, **dramaturgie**, r. Antonín Moskalyk
Svoboda slova, Milan Jariš, **dramaturgie**, r. Vladimír Semrád
Tajemství pasažéra číslo 17/B, Isabelle Villarsová, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Vlčí past, Isabelle Villarsová, **dramaturgie**, r. Jiří Roll
Výlet pana Broučka do 15. století, Svatopluk Čech, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

1969

Cena, Arthur Miller, **dramaturgie**, r. Jan Strejček
Čiríkí, Sebastian Goy, **dramaturgie**, r. Petr Adler
Dvouhra, dramtizace
Jak to bylo s vdovou, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Ludvík Pompe

Kain odnikud, Charles Pascarel, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Krtčí cesta, Gerrit Pleiter, **dramaturgie**, r. Jan Fuchs

Lov na pláč, Ilja Hurník, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Misanthrop, Jean Baptiste Pocquelin – Molière, **dramaturgie**,
r. Miloslav Jareš

Poslední soud, Josef Nesvadba, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Přepadení národní banky, Oldřich Daněk, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Ring, Ioan Grigoresco, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

1970

Alibi čili rodina se baví, Jerzy Krzystoń, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

Atentát přímým přenosem, Claude Ollier, **dramaturgie**, r. Jan Fuchs

Host, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Josef Červinka

Jistota nenávratu, Zdeněk Zábanský, **dramaturgie**, r. Vladimír Tomeš

Lišák Pseudolus, Titus Maccius Plautus, **rozhlasová úprava
a dramaturgie**, r. Jiří Roll

Lov na pláč, Ilja Hurník, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a tělo bez hlavy, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a tulák, Georges Simenon **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Misanthrop, Jean Baptiste Pocquelin – Molière, **dramaturgie**,
r. Miloslav Jareš

Povídky z Vídeňského lesa, Ödön Von Horváth, **dramatizace**

Proces s kontryhelem, Adolf Muschg, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Přístav v mlze, Georges Simenon, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Soudce Froget usvědčuje, Georges Simenon, **dramaturgie**, r. Viktor Dusil

Treperendy, Carlo Goldoni, **rozhlasová úprava a dramaturgie**,
r. Josef Melč

Tři večery s dědou aneb Vypávení o Pučálkovic Amině, Jindřich Plachta,
scénář, r. Jiří Horčíčka

1971

Bitva na pochodu, Galina Nikolajevová, **dramatizace**, r. Alena Adamcová

Havárie, Lumír Dvořák, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Obyčejný člověk, Leonid Leonov, **rozhlasová úprava**, r. Olga Valentová

Pád rodiny Bryknarů 1/?, Helena Dvořáková, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

Paní Bovaryová, Gustave Flaubert, **dramatizace a dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Pohádka z Cuckovýho království, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

Předseda, Lumír Dvořák, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

1972

Dvaatřicet metrů, **dramaturgie**

Inzerát, Lumír Dvořák, **dramaturgie**, r. Jiří Josek

Hon na Che Guevaru, Bohdan Drozdowski, **dramaturgie**, r. Miroslava Valová

Pastýř včel, Armand Lanoux, **dramaturgie**, r. Miroslava Valová

Racek, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Revizor, Nikolaj Vasiljevič Gogol, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Rovnýma nohama, Zdeněk Zábanský, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Její pastorkyňa, Gabriela Preisová, **rozhlasová úprava**, r. Věra Pražáková

O ševci Matoušovi a jeho přátelích, Antal Stašek, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Zkáza Eskadry, Alexander Kornejčuk, **dramaturgie**, r. Olga Zezulová

1973

Cesta pana Perrichona aneb Nevděk světem vládne, Eugen Labiche – Eduard Martin, **dramatizace**, r. Jiří Roll

Egmont, Johann Wolfgang Goethe, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Kdo miluje dobrou knihu, Jana Knitlová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Lakomec, Jean Baptiste Poquelin – Molière, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

Několik hodin jednoho života, Tatjana Tessová, **rozhlasová úprava**,
r. Vladimír Vozák

Periférie, František Langer, **dramaturgie**, r. Josef Červinka

Šest únorových dnů, Miroslav Bouček a Miloš Klimeš, **dramaturgie**,
r. Vladimír Vozák

Tři věty pro naději a trubku, Jaromír Ptáček, **dramaturgie**, r. Josef Melč

V předvečer, Ivan Sergejevič Turgeněv, **dramatizace**, r. Josef Melč

Višňový sad, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Zatmění slunce, Vojtěch Cach, **dramaturgie**, r. Olga Valentová

1974

Balada o slavných bratrech Bodlákových, Jerzy Janicki, **dramaturgie**,
r. Jana Bezdíčková

Dva, Mirko Stieber, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Jak se máte, Vondrovi?, (1. díl seriálu), **dramaturgie**

Kdepak Heřman, Vladimír Přibský, **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

Otec Goriot, Honoré de Balzac, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Posvícení v Hudlicích, Prokop Konopásek, **dramaturgie**,
r. Vladimír Gromov

V Bakersvillu není hrdina, Pierra Nemours, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Zapalovač, **dramaturgie**

Ztracený dopis, Ion Luca Caragiale, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

1975

Akce Marabu, Jaroslav Čížek, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Akce Salome, Jaroslav Čížek, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Až delfín promluví, Robert Merle, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Hodinář z Córdoba, Emilio Carballido, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Roll

Chvilé před koncem

Jedenáct letních dnů, Václav Červený, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Kroky v tichu, Miloslav Vydra, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Luční harfa, Truman Capote, **dramaturgie**, r. Josef Červinka

Medvěd, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

Objekt ve čtverci K – 27, Václav Červený, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Pražský flamendr aneb Co mu přece pomohlo, Josef Kajetán Tyl, **dramaturgie**, r. Miloslav Jareš

Vzorek P – 1633, Václav Červený, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

1976

Dáma s kaméliemi, Alexandre Dumas ml., **dramatizace**, r. Miloslav Jareš

Les, Alexander Nikolajevič Ostrovskij, **dramaturgie**

Krásná Adygene (pro pořad *Pokračování za pět minut*)

Písek v očích, C. C. Bergius, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

Počasí na zítra, Michail Šatrov, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

1977

Doznání Nata Turnera, William Styron, **dramaturgie**, r. Petr Adler

Grünsteinova varianta, Wolfgang Kohlhaase, **dramaturgie**, r. Petr Adler

Maigret a tělo bez hlavy, Georges Simenon, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a tulák, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigretův zloděj, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a lovec zvuků, Georges Simenon, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a případ Nahour, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigretův zloděj, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Přístav v mlze, Georges Simenon, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

1978

Aféra na objednávku, Milan Hojer, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Diplom, Luigi Pirandello, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

Lékařem proti své vůli, Jean-Baptiste Poquelin – Molière, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

Nechci umřít v posteli, Martin Stephan, **dramaturgie**, r. Peter Gröger j. h.

Pomsta Catullova, Jaroslav Vrchlický, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

Vojna a mír, Lev Nikolajevič Tolstoj, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Výročí, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Josef Melč

1979

Dopoledne u velkoobchodníka Chreptugina, Michail Jevgrafovič Saltykov-Ščedrin, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

Hrdinství se nekoná, dramaturgie

Kočár nejsvětější svátosti, Prosper Mérimée, **dramaturgie**, r. Jiří Roll

Královská noc, Eva Marie Kavanová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Maigretovy Vánoce, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Neprovdaná paní Rosita neboli Mluva květů, Federico García Lorca, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Poprask na laguně, Carlo Goldoni, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Rány vítězů, Jana Knitlová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Rozhovor v domě Steinových o nepřítomném panu Goethovi, Peter Hacks, **dramaturgie**, r. Zdeněk Míka

Urfaust, Johann Wolfgang Goethe, **dramatizace a dramaturgie**, r. Josef Melč

1980

Almanach, Gerhard Rentzsch, **dramaturgie**, r. Jan Lorman

Čas minulý, čas budoucí, Vlastimil Brtěk, **dramaturgie**, r. Stanislav Vyskočil

Krvavá Erika, Hans von Ooyen, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Námluvy, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Noc na Karlštejně, Jaroslav Vrchlický, **dramatizace a dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Poslední šance 1/4, **dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Strakonický dudák aneb Hody divých žen, Josef Kajetán Tyl, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Svatba, Anton Pavlovič Čechov, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Olga Valentová

Tragédem proti své vůli, Anton Pavlovič Čechov, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Úředníkovovo ráno, Nikolaj Vasiljevič Gogol, **dramaturgie**, r. Josef Melč

Vlny, Eva Marie Kavanová **dramaturgie**, r. Jana Bezdíčková

1981

Číslo 3711, Zdeněk Mahler, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka, (premiéra 1991)

Dva na střeše, Gerhard Rentzsch a Heinz Pech, **dramaturgie**, r. Petr Adler

Erbovní znamení, Zdeněk Mahler, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Komisař Mejzlík zasahuje, Karel Čapek, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Let do nebezpečí, Arthur Hailey, John Castle, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Lysistrata, Aristofanes, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Odyseia, Homér, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Ordinace 19:00 - 7:00 hod., **dramaturgie**, r. Josef Melč

Posvícení v Dachau, Karl Wiesinger, **dramaturgie**, r. Stanislav Vyskočil

Přehrada, Hristu Limona, **dramaturgie**, r. Miroslav Buriánek

Ten, kdo má peníze..., Věra Eliášková, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Tah dnes večer, Jana Knitlová, **dramaturgie**, r. Olga Valentová

Zdravý nemocný, Jean-Baptiste Poquelin – Molière, **rozhlasová úprava a dramaturgie**, r. Josef Hajdučík

Zatopení, **dramaturgie**, r. Vladimír Tomeš

1982

Co se děje na trojce, **dramaturgie**

Dobrovolná smrt, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Osmička vlevo dole, **dramaturgie**

Poslední lov, Svatopluk Dolejš a Emil Feuereisl, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Pražská děvečka a venkovský tovaryš aneb Paličova dcera, Josef Kajetán Tyl, **dramaturgie**, r. Josef Bezdíček

Tichý Don, Michail Šolochov, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka
Vlk, **dramaturgie**

1983

Deset zlatých, Miloš Smetana, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Dialog v tanečním rytmu, Otto Schmidt, **dramaturgie**, r. Eva Řehořová

Kde hledat bratrance, Vladimír Přibský, **dramaturgie**, r. Jan Tůma

Maigret a tulák, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Mosty a skořápky, Martin Králíček, **dramaturgie**, r. Jan Lorman

Počítání deště, **dramaturgie**, r. Jan Lorman

Poslední lov, Svatopluk Dolejš a Emil Feuereisl, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Prach, Theodor Weissenborny, **dramaturgie**, Josef Hajdučík

Půlnoční jezdec, **dramaturgie**

Tři věty pro naději a trubku, Jaromír Ptáček, **dramaturgie**

1984

Cantenburské povídky, Geoffrey Chaucer, **dramatizace a dramaturgie**, r. Josef Červinka

Javorová víla, Marie Kubátová, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Normální mužský, Eva Marie Kavanová, **dramaturgie**, r. Alena Adamcová

Ze života hmyzu, Karel a Josef Čapkové, **dramaturgie**, r. Jan Lorman

1985

Kurs střelby ve ztížených podmínkách, Jan Vedral, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

1986

Maigret a zbytečné starosti, Georges Simenon, **dramatizace**,
r. Jiří Horčíčka

1988

Petr a Lucie, Romain Rolland, **dramatizace**, r. Ivan Holeček

U Kulaté báby, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Josef Hajdučík

1989

Žena z Antisvěta, George Langelaan, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

1990

Faëthon, Jaroslava Strejčková, **scénář**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a Dlouhé Bidlo, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigret v lázních, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Ruce Eurydiky, Pedro Bloch, **překlad**

1991

Beethoven, Ludvík Aškenazy, **dramatizace a dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

Jen pár řádků, **dramatizace**

Maigret chystá léčku, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigret a mrtvá dívka, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Maigret zuří, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Mozart, Ludvík Aškenazy, **dramaturgie**, r. Jiří Horčíčka

1992

Dávné podobizny, Ludvík Aškenazy, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Doktor Watson vzpomíná aneb Vzpomínka na prázdný dům,
Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

Lotta ve Výmaru, Thomas Mann, **dramatizace**, r. Petr Adler

Nedělní knihovnička (pořad), **autorka pořadu**

1993

Milý, milá, z galerie milostné korespondence (pořad), **autorka pořadu**

Nepřirozená zvířata, Vercors, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

Senzační objev, **scénář**

Šíp z nebes, **rozhlasová úprava**

1994

Pohádka pro dospělé, **dramatizace**

Soudce a jeho kat, Friedrich Dürrenmatt, **dramatizace**, r. Josef Henke

Vybledlé pastelky, Ludvík Aškenazy, **rozhlasová úprava**, r. Jiří Horčíčka

1995

Jak byl napsán první dopis, Rudyard Kipling, **dramatizace**

Modrý drahokam, **dramatizace**

Páteční Kolotoč s vypravěči (pořad), **dramaturgie pořadu**

Případ Saint-Fiacre, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Karel Weinlich

Tragédie z předměstí, **rozhlasová úprava**

Tři mušketýři, Alexandre Dumas, **dramatizace**, r. Jiří Horčíčka

1996

Makléřův úředník, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

Zmizelý hráč ragby, Sir Arthur Conan Doyle **dramatizace**, r. Josef Červinka

1997

Dům u měděných buků, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

Opatské sídlo, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

Tři studenti, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

Záhada na Thorském mostě, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**, r. Josef Červinka

1998

Literární maličkosti (pořad), **scénář a dramatizace**

Sdružení roztržitých, Robert Barr, **dramatizace**, r. Vlado Rusko

Skandál v Čechách, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**,
r. Josef Červinka

Šifra (pořad), **autorka pořadu**

Únos, Sir Arthur Conan Doyle, **dramatizace**

1999

Maigret a případ Cecilie, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Ivan Chrz

Maigret a přízrak, Georges Simenon, **dramatizace**, r. Ivan Chrz

2000

Já, Claudius, Rober Graves, **dramatizace**, r. Markéta Jahodová

2. **Dokumenty z osobního spisu
Jaroslavy Strejčkové**



Obrázek 1: Portrétní fotografie Jaroslavy Strejčkové

24. 52. 23/0500

946 ✓

Jméno: Jaroslava Strejčková Datum narození: 23.II.1924 Datum nástupu: 1.1.1954

~~Čs. armády - 21~~
~~Pražská - XIX -~~
P. 6 - Břevnov, Bělohorská dramaturg 1685/80 317 706 AY-77

Konto	Datum	Platová skupina	Základní plat	Příbytné	Výchovné	Výkonostní	Funkční	Jiné přídavky	Celkem Kčs	Postup
	1.1.1954	B/4	1.388,-						1.388,-	3 měs. 31.III.54
400	1.10.1954	3	1.560,-						1.560,-	
400	1.3.1955	3	1.610,-						1.610,-	
S 400	1.6.1956	dram.3	1.700,-						1.700,-	
4	1.4.1959	dr.3	1.750,-						1.750,-	
4	1.6.1960	dram.4	1.850,-						1.850,-	
4	1.9.1961	dram.4	1.950,-						1.950,-	
24	1.10.1964	dram.4	2.200,-	dramaturg					2.200,-	
25	1.7.1967	dram.5	2.500,-	dto					2.500,-	
25	1.6.1969	5	3.050,-	-"						
54400	1.11.1982	U I/3.	3.050,-	dramaturg				č.j. 1900B/82		
				odchod 31.12.83 do SD						

2701018

Obrázek 2: Přehled platu Jaroslavy Strejčkové během jejího působení v Československém rozhlasu na pozici literární dramaturg

1169/A/12

Prospěšnostní smlouva českého národa

Zde

K rukou s. Jelové.

Vážený soudce,

prosim Vás, abyste mluvil na vědomí, že
moji další pracovní činnost (uklízecí)
bude s mým souhlasem ukončena
k 30. IV. 1982.

Děkuji Vám za poskytnutí
a mluvíme Vás poděkovat.

Dr. J. Strejčková
Jiřina Jelová
19. 4. 82 Jelová

14. IV. 1982.

Obrázek 3: Jaroslava Strejčková žádá písemně o ukončení jejího pracovního poměru na pozici uklízečka ke dni 30. 4. 1982

NÁZEV:

Rozhlasová dramaturgyně Jaroslava Strejčková

AUTOR:

Tereza Benáková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce zkoumá profesi dramaturga rozhlasových her v kontextu dobového rozhlasového provozu, s akcentem na proces vzniku a dramaturgickou přípravu slovesného rozhlasového díla. Cílem práce je charakterizovat funkci rozhlasového dramaturga a analyzovat problematiku samotné praktické dramaturgie, především s ohledem na textovou realizaci literární předlohy. Práce je metodologicky založena na dramaturgické analýze, opírající se nejen o průzkum praktické dramaturgie vybrané osobnosti, ale také o analýzu literárního scénáře a komparaci scénáře s konkrétní zvukovou realizací. Dramaturgický rukopis Jaroslavy Strejčkové je zkoumán na příkladu inscenace *Let do nebezpečí* (Arthur Hailey – John Castle, 1980), která reflektuje dvojí funkci rozhlasového dramaturga – jako osoby institucionálně odpovědné za přípravu pořadů k vysílání, ale také jako osoby, která sama některé inscenace textově realizuje, adaptuje či dramatizuje literární předlohu. Poznatky z analýzy sumarizuje závěrečná kapitola, ve které jsou stanoveny rysy dramaturgického rukopisu Jaroslavy Strejčkové. Práce se opírá o příslušné texty rozhlasové teorie (Czech, Lopatka, Štěrbová, Vedral) a vybrané teatrologické studie (Císař, Drozd, Veltruský, Zich).

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jaroslava Strejčková, rozhlasová dramaturgie, rozhlasová dramatizace, rozhlasová inscenace, Československý rozhlas

TITLE:

Radio dramaturgist Jaroslava Strejčková

AUTHOR:

Tereza Benáková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Tomáš Bojda, Ph.D

ABSTRACT:

The bachelor thesis examines the profession of a radio plays dramaturgist in the context of period-specific radio broadcasts, with emphasis on the process of creation and dramaturgic preparation of a radio dramatic work. The thesis intends to characterize the role of a radio dramaturgist and analyse the issues of practical dramaturgy as such, especially with respect to the textual implementation of the prosaic model. As regards its methodology, the thesis is based on the dramaturgic analysis which is supported not only by examination of practical dramaturgy of a selected person; the thesis also utilises analysis of the literary script and comparison of the script with the specific acoustic execution. Dramaturgic style of Jaroslava Strejčková is examined through the radio play *Flight Into Danger – Let do nebezpečí* (Arthur Hailey – John Castle, 1980) that reflects the dual role of a radio dramaturgist – as the person who is institutionally responsible for preparing the programs for broadcasting, but also the person who on his or her own executes the texts of some plays, adapts or prepares dramatization of the prosaic model. Findings from the analysis are summarised in the closing chapter that defines the features of Jaroslava Strejčková's dramaturgy style. The thesis is supported by the relevant texts dealing with the radio theory (Czech, Lopatka, Štěrbová, Vedral) as well as the selected theatre studies (Císař, Drozd, Veltruský, Zich).

KEYWORDS:

Jaroslava Strejčková, radio dramaturgy, radio dramatization, radio play, Czechoslovak radio