

Milan Nápravník

Rozhlasové hry

Tato kniha vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury ČR

© Rubato, 2023
Texts © Milan Nápravník-dědicové, 2023
ISBN 978-80-87705-99-5

Beze zdí

Jediným dějem této rozhlasové hry je putování, činnost, které podléhají bez výjimky všechny její postavy. Je to činnost, na kterou lze všechny ostatní redukovat, z níž lze všechny ostatní odvodit. Putování není konečnou činností, nemá nikde začátek ani konec, nebo: začátek a konec má všude.

Není to cestování. Cestování předpokládá cestu, cesta předpokládá mez a cíl cesty. Je to vztah počátečního bodu k bodu cílovému. Putování nelze objasnit žádnou cestou. Zahrnuje v sobě sice mnoho cestování, ale samo o sobě je mimo jakoukoli cestu. Putování ničeho nedosahuje: nemá žádný obsah kromě sebe sama. Konec putování není v cíli, ale v absenci putování. Takový stav je ovšem pro putující nepřijatelný; ti se proto během putování snaží vytvořit fikci cesty, zčásti tím, že si stanoví cíl (který nemá žádný vztah k délce ani možnostem putování), a zčásti tím, že poukazují na své stopy. Putující chtějí být cestujícími.

Každá cesta je vždy záměrem; někam vede. Vede od výchozího bodu k cestujícímu, od něhož se promítá k cíli. Od

výchozího bodu k cestujícímu ji pak dokládá jeho stopa. Stopa je zvěcněním uplynulé cesty; vytvářením stop se cesta stává předmětem. Přítomnost stop zakrývá cestujícímu jejich nicotnost, skýtá mu hmatatelnou, leč žonglérskou naději na možnost negace putování prostřednictvím důkazu samotné cesty. Viditelná přítomnost stopy zároveň umožňuje cestujícímu zapomenout na její pomíjivost. Ale právě v této pomíjivosti stop lze číst zjevnou povahu cest. Zvláště viditelnou se stává tam, kde je celý prostor pod vodou: tam není žádná stopa. Ale ani žádné jiné prostředí neuchovává stopy trvale. Odolnost prostředí vůči stopám je zde tedy jen názornější než v prostoru mimo hru. Tím se také ukazuje smyšlenka cesty, prahu a cíle – ukazuje se povaha cesty jako klamného putování. Osvětlením bezmocnosti cest se vyjevuje samotné putování.

Cíl je vždy završením, dokončením dané cesty. Je to bod, v němž se cesta odvrací od sebe samé a přechází v cosi jiného. Cíl tedy znamená zároveň ohraničení i strávení tohoto děje. Putující v této hře, kteří doufají v cestu, hledají zeď, která pro ně představuje ideální cíl, vroucně vytoužené ohraničení. Zeď, ke které lze dojít, o kterou se lze oprít nebo které lze vzdorovat (jednota konformismu a nonkonformismu spočívá vždy v jednomyslném uznání cíle), je pro ně zdrojem naděje, že daná cesta má nějaký smysl, že takto klamně putování má svůj obsah. Protože však putování není cestou a nemá cíl, není zde ani žádná skutečná zeď; ta je jen v tužbách a představivosti putujících. Stále platí: konec putování spočívá v absenci putování. I kdyby

se z mlhy vynořilo celé město zdí, byl by to pouhý konec cesty, nikoli putování. I takto by se odhalilo putování, které by se dalo zakrýt jen stanovením nového cíle.

Putování se neomezuje na tu či onu osobu. Není příznakem věku, pohlaví nebo příslušnosti k etnické, národnostní či sociální skupině. Putování je podmíněno schopností transcendence: vše, co může odrážet jeho vztahování se a překračování, patří k putujícím bez ohledu na to, jaké iluze si o svém putování dělají.

V této hře neexistuje žádná fikce historického času. Děj se nerozvíjí v čase, není na čase závislý, naopak, čas je závislý na ději: trvá, dokud trvá putování. Během putování si ovšem putující ve svých vzpomínkách vytvářejí fikci minulosti, jejímž prostřednictvím pak hodnotí svou přítomnost. (Tím mystifikují sami sebe ohledně toho, co „bylo“.) Podobně si ve svých představách vytvářejí fikci budoucnosti, jejímž prostřednictvím se snaží hodnotit přítomnost. (Tím mystifikují sami sebe ohledně toho, co „bude“.) Děj hry se tedy rozvíjí jako v dramatu; neutváří se tu žádná fikce vývoje, nanejvýš v myslích putujících nebo v mysli pozorovatele.

Každý pozorovatel je putujícím a každý putující může být také pozorovatelem. Ten i onen je schopen dodat ději (tedy putování) určitý smysl, náznak smyslu, fikci smyslu. Jinak se však putování vymyká jakémukoli smyslu, dokonce jakékoli nesmyslnosti: jde stále dál. Není symbolem ani alegorií: neukazuje nic kromě sebe sama a nic nepředstavuje.

Mohlo by dojít k nedorozumění, kdyby byla nepřítomnost zdi označena za metaforu takzvané „absolutní svobody“. Putování se odehrává mimo svobodu a nesvobodu, což jsou pojmy, které souvisejí s cestou. Tam, kde se člověk nemůže osvobodit, protože neexistuje žádné, byť jen zdánlivé, omezení, je mystifikační povaha pojmu „svoboda“ patrnější než v prostoru mimo hru.

Není ovšem vyloučeno, že tato explikace je zamýšlena jako záměrná mystifikace...

Host

1. rozpracovaná verze

I.

Vytrvale prší. V okapech domu zurčí voda stékající tu a tam prorezavělými místy do štěrkovité půdy. Do kaluží padají jednotlivé kapky. V dálce hřmí.

HOST (*polohlasem:*) Přece jen dům. Vrata. Věž. V oknech tma. Zdá se, že všechno spí. (*Odmlčí se. Vzdálené houkání vlaku. Přešlápnutí.*) Přesto. (*Údery klepadla. Echo. Pauza. Klepadlo. Echo. Pauza. Kdesi se otevře okno.*)

CHLAPEC (*volá:*) Kdo je? (*Pauza.*)

DĚTSKÉ HLASY (*šeptem:*)

- Někdo stojí před vraty.
- Proč mlčí?

Houkání vlaku.

CHLAPEC: Kdo jste? Neumíte mluvit?

HOST: Hledám nocleh.

JINÝ CHLAPEC: Nocleh?

DĚVČE (*šeptem:*) Nocleh!

JINÝ CHLAPEC: Tady ale není žádná hospoda, pane!

HOST: Já vím. Já vím. (*Zaváhá.*) Překvapil mě déšť. Sešel jsem z cesty.

CHLAPEC: Z jaké cesty?

HOST: Z cesty. Nevím, kde jsem.

DĚVČE (*pobaveně:*) Tady ale nejsou žádné cesty! (*Zlomy-slný, potlačovaný smích několika dětí. Pauza.*)

HOST (*depresivně:*) Kam mám jít?

CHLAPEC (*posměšně:*) To se ptáte mne?

HOST: Nemohu tu zůstat stát v dešti! Nemohu tu stát a čekat, až pojdu! Jsem už druhou noc na cestě. Druhou anebo třetí noc. Ustavičně prší. (*Pauza.*)

DĚTSKÉ HLASY (*šeptem:*)

- Co dělá?
- Stojí a drží v náručí ohromný hrnec.
- A teď?
- Stále ještě stojí a nehýbá se z místa.
- Otevři mu!
- Neotvírej!
- Otevři mu. Má hlad.

Pauza. Skřípání klíče v zámku. Jedno křídlo rozměrných vrat se otevře. Déšť je slyšet silněji. Pauza.

JINÉ DĚVČE (*tiše a něžně:*) Tak pojď. Co stojíš? Anebos nikdy neviděl dítě?

II.

Vrata zapadnou. Echo rozlehlého, klenutého prostoru. Zvenku je slyšet déšť a zurčení vody v okapech. Pauza.

HOST (*polohlasem, nejistě:*) Průjezd? (*Odmílí se.*) Hrnc ne-
chám tu. Tady v koutě. Jestli vám tu nebude vadit. (*Odmílí*
se. Udělá na hrbolaté dlažbě dva nejisté kroky. Postaví hrnc
na zem. Přešlápne. Zaraženě:) Cosi mi to připomíná. Jako
bych tu už býval někdy byl! (*Odmílí se. Nevraživě:*) Proč ml-
číte? (*Pauza.*) Díváte se na mne, jako by stálo něco za mnou.
(*Nuceně se zasměje.*) Sníte? Anebo jste němí? Anebo mrtví?
(*Odmílí se. Zaraženě:*) Že jste mi vůbec otevřely. Samé děti!
Už jsem nedoufal, že mě uslyšíte. Stál jsem tam sice venku
a klepal, volal, přešlapoval jsem z nohy na nohu, dělal jsem
ze sebe chudáka, ale že mě uslyšíte, jsem nedoufal. (*Odmílí*
se.) Jsem už třetí noc na cestě. Čtvrtou! Třetí! Jsem už třetí
noc na cestě, a stále se ještě nerozvednilo...

JINÉ DĚVČE (*tiše:*) Pojd' za mnou. Posvítím ti. (*Závan nesro-
zumitelného šepotu. Pauza.*)

HOST (*jehož těžké kroky a hlas se zvolna vzdalují:*) Usta-
vičně se zdá, jako by se už mělo rozednit, občas se na vý-
chodě cosi šeří, čas od času zakokrhá i kohout, ale je ho
slyšet už jenom v představách. Chůze nebere konce.

Prolnout.

III.

(Kroky a hlas Hosta se přibližují:)

Nechci si stěžovat. Všechno by mohlo být horší. Samozřejmě že by to mohlo být horší, plné rzi. Není to tak zlé. Člověk jde, jde stále při smyslech, chůze nebere konce, tu a tam se zdá, že by to mohlo být i zábavné. *(Zastaví se.)* Zastaví se, leccos může vzít do ruky, leccos může překročit, obejít, obelstít, leccos může vyrobit, čím se dá leccos vyrobit a tak dál ad infinitum; na příklad klacek na ubíjení času: rozpráhneš se, zasadíš času ránu do hlavy, a než se opět pohne, můžeš jím projít do jiného světa. *(Odmlčí se. Tiše:)* Stíny! *(Hněvivě:)* Nenapadá vás nic?! Co?! Nemáte mi co říct?! Nechce se vám alespoň přitakat?! *(Echo. Přešlápne. Rezignovaně:)* Taky dobře. Nemusíte mi nabízet ani postel. Kašlu na postel! Dejte mi otep slámy, rozhodím ji někde v koutě pod žlabem, a polibte mi šos. Nepotřebuju než na chvíli zavřít oči. *(Odmlčí se. Tiše:)* To ticho tady, to mi dělá dobře. Ticho jako zeď. Kdyby tu nebyly slyšet mé kroky, můj hlas, mé vzdechy, bylo by asi docela bez trhlin. *(Odmlčí se. Pokračuje v chůzi. Vzdaluje se.)* Rozlehlý dům. Všude tráva. Nevidím stěny ani sloupy, žádné schody, tu a tam roste keř. Zdátky nevypadal tak prostorný. Naopak.

Začátek dalšího obrazu.

Zdál se tak nepatrný, že jsem skoro nevěřil, že projdu vraty, aniž bych se musel dotknout čelem prahu. Ve skutečnosti tu člověk zvrátí hlavu dozadu a dívá se tak dlouho vzhůru, až se přestane dotýkat země, a přece se mu nepodaří nikam dohlédnout.

IV.

HOST (*jehož kroky a hlas se zvolna přibližují:*) Jako posedlý! Neustále při smyslech! Vřesem a travou, mechy močálů, mezi sítinami, skulinami, nocí, stále vpřed! Nic než dopředu! Nechci si stěžovat. Není to tak zlé. Všechno by mohlo být horší. Jistě že by to mohlo být horší. Nenaříkám si. Jen kdyby člověk chvílemi neumíral únavou. Kdyby se mu nebortily nohy vlhkem! Kdyby nebylo všechno, co vidí, tak nezměrně daleko. Ruka se prodlužuje až k obzoru, a přece se ničeho nedotkne. Všechno ustupuje. (*Zastaví se. Unaveně:*) Nevím, jestli mi dobře rozumíte: potřebuju se jen na chvíli skrčit v koutě. Zavřít oči. Přitisknout na ně pěsti a zadržet dech. Někdy člověk slyší praskat svou vlastní hlavu. Růst nehty. Slyší vlastní krev hrnoucí se k srdci. Zvedne hlavu a všechno se před ním rozplývá: trsy šedých, nevzhledných domů zasazených do černé, udupané hlíny, šedých a žlutých, před nimi popelnice, dlouhé ulice s nerozžatými lucernami, časné mrazivé ráno. Ticho. Jako

na jevišti. (*Odmlčí se. Pokračuje váhavě v chůzi. Zvolna se vzdaluje.*) Možná že už litujete, že jste mě vpustili dovnitř.

Začátek dalšího obrazu.

Možná že mě už dokonce nenávidíte, protože jsem vás vytrhl ze spánku, jen abych si u vás vyžebrel jeden prašivý nocleh. Nedivím se vám. Noci jsou chladné. Plné chodeb. Ten, kdo se jednou probudí, zřídka kdy najde cestu do téhož snu.

V.

HOST (*jehož hlas a kroky se přibližují:*) Musel jsem! Musel! Nebylo jiné volby! Byl bych tam venku býval neusnul! Ne kvůli zimě. Zima mi nevadí. V mládí jsem běhával za mrazu nahý k řece, bos, se sekerou v ruce, vysekal jsem díru v ledu, ponořil hlavu do temné vody a čekal jsem, až zamrzne. Snil jsem. (*Zastaví se. Chvíli mlčí.*) Přišel večer, setmělo se, vyšla večernice, z dálky se ozvalo klekání, přiběhla vlčice, má zoufale vyjící matka, popadla mě za nohy, vytrhla jediným šklubnutím z ledu a nesla mě v náručí domů, jediného syna, s modrou, lesknoucí se hlavou, popraskanýma očima a jiskřícím ledovým límcem kolem krku. (*Odmlčí se. Přeshlápne.*) Spíš bych býval byl neusnul pro ono věčné nařikání, pro onen smích větru bloudící močály. Pohlédl jsem vzhůru,

nezměrní ptáci se mi vznášeli nad hlavou a sledovali každý můj pohyb, jako by chtěli pochopit účel mé vratké chůze. Jejich skřek! (*Odmlčí se. Pokračuje v chůzi.*) Daleko široko žádný úkryt, žádná zapomenutá roura, list starých novin, žádný stín! Nic než tráva, vřes, žlutý obzor a studený dotyk mechu. Přiklopil jsem se hrcem. Sám! Konečně sám, ve tmě, bez hnutí, lhostejný k času! (*Zastaví se.*) Po chvíli všude klid. Všude tma, nebe plné hvězd, krajina zamořená mlhou, v trávě jen skoky žab. (*Úzkostlivě:*) Pomoz mi!, řekl jsem. Pomoz mi! (*Odmlčí se.*) Chvíli jsem čekal. Žádná odpověď. (*Odmlčí se. Pokračuje v chůzi.*) Byl bych tam venku neusnul. Možná že bych se rozpadl, zchátral, rozmočil se jak bochník starého chleba! Udělal jsem dva kroky, zůstal stát, dva kroky, zůstal stát, uběhla léta, nepoznal jsem ho, váš dům! Vypadal zdálky ve tmě jako hrouda! Jako ohromná zjizvená láhev! Vrata jako stín! Erb jako podivná pavučina, jako tetování, jako plán rozlehlého města s vlhkým, podlouhlým místem uprostřed. Věž jsem považoval za hrdlo láhve. Vyprahlo mi. Ve tmě připomíná všechno něco chtěného. (*Pokračuje v chůzi. vzdaluje se.*)

Začátek dalšího obrazu.

Anebo nechtěného. Něco chtěného. Něco nechtěného. (*Odmlčí se.*) Vytrhl jsem hrst mechu, vymačkal z něj vodu a umyl si tvář.

VI.

HOST (*jehož hlas a kroky se zvolna přibližují:*) Všechno se rozplývá: stromy s vlhkými, kluzkými kmeny, mech, přítmí, nějaké volání daleko na druhém břehu. Stává se, že mluvím, jen abych ulehčil ostatním mlčení. Mluvím, vyprávím, látám cáry vět, pohybuju rty, usmívám se, slova se mi hrnou z úst jako hladoví mravenci, vyhrabávám je ze sebe jako popel z vychladlých kamen. (*Zastaví se.*) Co dál? Někdy člověk slyší praskat svou vlastní hlavu. Růst nehty. Slyší vlastní krev hrnoucí se k srdci. Zvedne hlavu, a všechno se před ním propadá: trsy šedých, nevzhledných domů zasazených do černé, udupané hlíny, šedých a žlutých, před nimi popelnice, dlouhé ulice s nerozžatými lucernami, časně mrazivé ráno. Pohnul jsem se. Stál jsem tam uprostřed s kapesníkem v kapse, díval jsem se na jednoho po druhém, z jednoho na druhého, a doufal jsem, že se pohnou. Začal padat sníh. Chvilí jsem se ještě díval na jejich břicha. Čekal jsem, jestli se zachvějí smíchem. (*Odmlčí se. Kroky a hlas se vzdalují.*)

Začátek dalšího obrazu.

Jistě tam ještě stojí. Nehybní a bílí. Ti, kteří mrznou až na kraji houfu, se už zase asi pokoušejí zvednout prsty u nohou ze země malý kámen a hodit ho tajně někam daleko

před sebe. Někteří zase už spolkli hrst střepů. Rozdělalí oheň. Ohřívají si ruce. Je poledne. Všechno ustupuje neustále do nepřítomna.

VII.

HOST (*jehož kroky a hlas se přibližují:*) Nic. Nedávalo to smysl. Byl bych tam zbytečně umíral touhou anebo hladu. Pohnul jsem nohama. Nejprve levou, pak pravou, pak zase levou a tak dál: šel jsem kupředu. Všude vřes, tráva, mechy močálů, rákosí, sítiny, střepy, sutiny, vítr, podivné vzrušení. (*Zastaví se. Tiše:*) Bylo by to i opojné. Opojně! Jen kdyby se člověk po čase necítil mrtvý únavou. Kdyby nebledl. Neumíral vyčerpáním. Kdyby se mu neobracely oči v sloup. Kdyby se mu netopořil pyj. (*Odmlčí se.*) Všechno by mohlo být horší. Jistě že by to mohlo být horší. Nenaříkám si. Potřebuju se snad jen na chvíli skrčit někde v koutě. Zavřít oči. Přitisknout na ně pěsti a zadržet strach. (*Odmlčí se.*) Někdy slyším bzukot much. Rychle se otočím, bzukot utichne. Nevím, jestli mi dobře rozumíte. Je to jako v parném létě; patrně mě hledají, ale nemohou mě nalézt. Slyším jejich bzukot, jejich bzukot, jsou velice blízko, ale zdá se, že nemohou prorazit tenkou blánu, která je odděluje od tohoto světa. (*Odmlčí se. Hlas a kroky se zvolna vzdalují.*) Máte rozlehlý dům. Všude tráva.

„Otočím se... otočím se ještě jednou...“ Rozhlasové hry Milana Nápravníka

Rozhlasové hry Milana Nápravníka představují v rámci jeho tvorby zcela zapomenutou oblast, a nutno poznamenat, že zcela neprávem. Tyto kompozice, byť se nikdy nedočkaly žádné výraznější odezvy, rozhodně nepředstavují žádné marginálie, nýbrž hodnotná literární díla, jež organicky zapadají do celkového kontextu autorovy tvorby a rozvíjejí její jazykově filozofickou dimenzi. Psaní rozhlasových her se autor počal intenzivně zaobírat po roce 1968, poté co emigroval do západního Německa a snažil se zde mj. prosadit jako rozhlasový tvůrce. Jeho vstup na toto pole nebyl nijak náhlý, ale předcházely mu jak domácí pokusy v oblasti fonické poezie, tak i postupně se rozvíjející tvůrčí spolupráce s nejrůznějšími osobnostmi západní scény.

Asi hlavní zásluhu na autorově prezenci v německém literárním i rozhlasovém kontextu měl Peter Urban, všestranný překladatel, autorův blízký přítel, který přeložil řadu Nápravníkových textů (vč. několika her) do němčiny; další významnou osobností byl publicista a překladatel Heribert Becker, jenž autorovi v emigraci zprostředkoval

řadu cenných kontaktů, připravil o Nápravníkovi už v roce 1968 rozhlasový pořad, později s autorem spolupracoval na přípravě surrealistického časopisu Lilith. Dále to byl Konrad Balder Schüffelen, osobnost experimentální literatury spřízněná s českým prostředím, který Nápravníkovi opět překladatelsky vypomohl (přeložil mj. text Předmoucha pro časopis Akzente, zřejmě i jednu rozhlasovou hru, dále také proslulý text Moták). Nápravník už v počátcích své emigrace navázal též sporadické kontakty s Helmutem Heißenbüttel, členem Stuttgarter Gruppe, který tehdy působil jako redaktor v SDR. Zásadní osobností, o níž bude ještě řeč, byl také Hans-Jochen Schale, rozhlasový redaktor spjatý s moderními tendencemi v rozhlasové hře.

Nápravníkova tvůrčí spolupráce s německými vysílači se rozvinula už v první polovině roku 1968, kdy vznikl první z řady literárních pořadů SDR prezentujících jeho tvorbu (mj. Moták, rané cykly Divadlo nebo také Louže), na tento pořad navázalo pak ještě několik dalších. Oblastí rozhlasových her se autor začal zabývat v době, kdy se v Německu začaly masivně prosazovat inovativní postupy v rozhlasové tvorbě – tzv. Neues Hörspiel čili „nová rozhlasová hra“ – a zároveň trval zájem o dění v okupovaném Československu. Na první pohled by se mohlo zdát, že Nápravník, jako český a krajně nekonvenční autor, měl do tohoto prostředí cestu zcela otevřenou. Ve skutečnosti pro něj bylo ovšem značně problematické se na západoněmeckou neoavantgardní větev napojit. Jeho estetická východiska, byť existovala v rámci tzv. literárního experimentu,

byla totiž značně odlišná od suché, materiálově založené jazykové reflexe, která v západoněmeckém neoavantgardním kontextu dominovala. Jestliže Nápravníkovy předmigrační texty typu Moták či Předmoucha disponují precizní jazykovou rytmikou/metrikou a variační bohatostí, a měly tak v některých ohledech blízko k experimentální poezii německého typu, tendují Nápravníkovy rozhlasové hry k větší scénické šíři, důrazu na imaginaci, a materialitu jazyka akcentují podstatně méně. Svým odklonem od metrické a variační „Sprachmusik“ autor, přinejmenším z německého pohledu, přešel z pozice radikálního jazykového komponisty do pozice surrealistické. Nápravník se tak ocitl v oblasti, která v Německu nikdy nenacházela příliš úrodnou půdu a počátkem sedmdesátých let zde byla obecně vnímána jako anachronismus. „Autor z Východu, jakým jsem byl já“, píše ve svých poznámkách Nápravník, „nebyl pro Západ příliš atraktivní. Jednak proto, že surrealismus byl pokládán za paséistický směr, jednak proto, že to, co vzniklo na východ od Labe, nemohlo mít – podle mínění většiny západních nakladatelů – velkou úroveň (s výjimkou děl politicky angažovaných).“

Surrealismus byl pro Nápravníka bezpochyby určujícím prvkem, vnímal jej – jak sám kdysi uvedl – jako svůj „celoživotní osud“; nálepka surrealistického tvůrce je v jeho případě ovšem dosti zjednodušující. Všestranně vzdělaný autor svou tvorbu sytil z množství nejrůznějších inspiračních zdrojů, které jsou ve své šíři těžko postižitelné; pomineme-li vliv Kafky, Becketta, okultismu a magie, též filozofických

směrů, můžeme vyzdvihnout širokospektré pojetí Nápravníkovy jazykové filozofie: autor v tomto ohledu absorboval nejrůznější vlivy a zpracovával je po svém – od Wittgensteina přes lingvistické vlivy Sapira a Whorfa až po Martina Heideggera a filozofii existencialismu. Práce s čirou jazykovou matérií Nápravníkovi logicky nemohla vyhovovat, protože z principu upřednostňovala pouze jednu část jazykového spektra, onen wittgensteinovský pól jazykové hry. Nápravníka oproti tomu vždy zajímal široký dynamický vztah mezi představou a její artikulací, mezi obrazem či výjevem a jazykovou kombinatorikou, mezi stavem myslí a reálným světem, široké pole mezi jazykem a lidským bytím: jeho hry jsou, stejně jako mnohé jeho básně a prózy, „mimovědomou výpovědí o procesuálním, aleatorickém a cyklickém stavu světa, v němž je patrné, jak subjekt tvoří svůj objekt a jak stvořený objekt zpětně ovlivňuje a dotváří svůj subjekt.“ (viz prózu Na břehu).

Široce pojatá jazyková reflexe se v takovém recipročním smyslu přímo promítá do typologie postav a scénických obrazů Nápravníkových rozhlasových her: postavy zde představují jakési živoucí zásobárny slovního materiálu, které neúnavně a umanutě artikulují svou absurdní existenci. Podobně jako v případech autorových dřívějších textů zde platí Doležalova charakteristika nápravníkovských textů, totiž že: „základní strukturou pohybu řeči (...) je bludný kruh.“ Nejedná se přitom o blíže neurčená, hmyzovitá stvoření jako v autorových starších textech (příkladně v Předmouše či Motáku), nýbrž o hluboce

prožívající lidské bytosti, promlouvající lidská „já“. Tyto postavy vpravdě beckettovsky bloudí a putují v nekonečných kruzích a smyčkách, taktéž se potýkají s nejrůznějšími překážkami, které jim brání v pohybu a zároveň jej určují. Pohybují se ve snových krajinách či interiérech, přičemž od počátku až do konce vězí ve svém jazykovém „žaláři“, nemohou z něj vystoupit, marně se domáhají komunikace, marně se domáhají poznání pravdy.

Die Mauerlosen

První Nápravnickova rozhlasová kompozice *Die Mauerlosen* (těžko přeložitelné, doslovně: „ti, kteří nemají zdi“, tedy „bezezdi“, zde volněji přeloženo jako Beze zdí) zůstala auditivně nezpracována, nedochoval se ani její původní text, ani německý překlad, který v roce 1969 připravil Konrad Balder Schüffelen. Ač se hru nepodařilo nikde nalézt, existuje k ní relativně mnoho doplňujících informací: text Nápravník zprvu plánoval vydat v tehdy čerstvě založeném nakladatelství Verlag der Autoren, po několikaměsíční korespondenci ovšem „ucukl“ a nedodal nakladatelství finální verzi. Později kontaktoval divadelní sekci nakladatelství Suhrkamp a nabídl *Die Mauerlosen* jako divadelní hru; nakladatelství však Nápravníka velmi zdvořile odmítlo s tím, že jako rozhlasová hra je text bezpochyby fascinující, neboť je založen bytostně akusticky, pro divadelní jeviště je však nevhodný a do dané ediční řady nezapadá. Není jasné, kde text nakonec skončil, dochovala se pouze textová črta, která vznikla během pobytu v Paříži

v roce 1969 (tedy v době, kdy autor mj. vytvořil své radikální „surrealistické protokoly“ Na břehu).

Hra se zabývala tématem pohybu, resp. cestování a hledání opěrných bodů či zdí: „Zeď, ke které nelze dojít, o které se nelze opřít nebo se jí vzepřít,“ píše ve své krátké studii Nápravník. Celek se má odehrávat v naprostém bezčase, má být pouhým výrazem „pohybu a fikce budoucnosti na základě fikce minulosti“. Svou neohraničeností nemá, jak autor píše, vyjadřovat „absolutní svobodu“, ale spíše nejistotu a bludný pohyb, cestování zde má probíhat stranou všech kategorií svobody či nesvobody. Do této motiviky se bezpochyby promítla i tehdejší Nápravníková tíživá životní situace: opravdový propad exulanta do pusté existenciální mlhy, který je velmi jasně reflektován i v „surrealistických protokolech“. V črtě ke své hře se autor mimochodem dotýká motivu, který v koncentrované formě vyjádřil Franz Kafka ve své próze Kleine Fabel (Malá bajka), v níž utíkající myš hledá „zdi“, opěrné body pro svou nejistotu; jestliže však kafkovská myš nalezne obratem v oné nalezené jistotě nakonec i past a nevyhnutelnou smrt, cílí Nápravník zjevně na absenci jakéhokoli pevného bodu a výše zmíněný bludný pohyb v kruhu – na motiv, který je pro jeho texty typický, ba klíčový.

*Incence Diesseits – Jenseits/Tady – Onde
jako konflikt dvou světů*

Rozhlasová dvojhra *Diesseits – Jenseits* (možno přeložit jako *Tady – Onde*) se jako jediná dočkala auditivního

zpracování: vysílána byla v prosinci roku 1970 v režii renomovaného režiséra Günthera Sauera a v dramaturgickém zpracování Hanse-Jochena Schaleho. Kompozici autor původně zamýšlel jako trilogii, jako tři menší rozhlasové hry po ca 20–30 minutách: *Diesseits*, *Am Rande* (Na okraji) a *Jenseits* (jak uvádí v dopise Hansi-Jochenu Schalemu). Dvojdílný celek byl původně psán česky, zachoval se ovšem pouze překlad Petera Urbana, který sloužil jako základ pro rozhlasové zpracování; dále se zachovala přípravná verze první části *Diesseits* s názvem *Vrata*, kterou autor napsal v roce 1969 v Berlíně a která existuje taktéž v německé podobě (autorem překladu *Das Tor* pravděpodobně opět Peter Urban).

V německé anotaci SDR k rozhlasové dvojhře *Diesseits-Jenseits* se píše: „Milan Nápravník napsal dvě vzájemně korespondující hry, které jsou vysílány společně. V první hře ‚Tady‘ vede monolog muž domáhající se vstupu do zavřených dveří. Jeho naděje, že by mohl žít za nimi, se ukazuje ve druhé hře ‚Onde‘ jako iluzorní; ukazuje lidi za těmito dveřmi, odsouzené ke starému žalářnímu zvyku mluvit pouze sami se sebou.“ V obou hrách výrazně působí myšlenka nemožnosti nalézt kód, který by dokázal navzájem propojit lidská individua i nabídnout nějaký společný obraz světa. V *Diesseits* mluvčí umanutě artikuluje svou beznaděj a vztek, přičemž neustále naráží na prázdno a nicotu: „*Otočím se... otočím se ještě jednou... otočím se dvakrát sám kolem sebe, ale slyším stále pořád jedno a totéž... Nic... žádná odpověď.*“ Na jiném místě mluvčí rozpráví o „definici v kruhu“,

příčemž jeho marný řev „aufmachen!“ („otevřete!“) představuje zvukový refrén celé hry. Celé toto osamocení disponuje jistými „ornamenty“ „třásněmi“ či „chuchvalci“, které (nikoli nepodobny kafkovským pomocníkům ze Zámku) mají odvést pozornost a poťouchle „zabavit“. Prezentují se zde jako surrealistický konvolut nepotřebných krámů, jež s sebou člověk vláčí a nedokáže se jich zbavit: od sto let starých novin přes struhadlo, horečku až po preclík, na který se hraje jako na housle, případně gramofon, který se natahuje stále dokola. V dřívější verzi *Vrata* je tento inventář ještě mnohem bohatší: postava jménem „Bytost“ zde vyhazuje z koše smaltovaný nočník, vycpanou sovu, psací stroj, vlastní sádrový portrét, sádrovou sochu Krista, seschlý pohřební věnec nebo třeba také svazek kaučukových pyjů či syrová lidská střeva – věci, které působí cize a nepatřičně, které jsou tu jenom proto, aby člověku komplikovaly život, tížily jej a zaměstnávaly, zároveň ale jako zmatené atributy odrážely a zpětně utvářely jeho osobnost.

Hra *Jenseits* nenabízí žádný útěšný protipól k první části, naopak dále větví motivy osamocení a izolace. Jak Nápravník píše v jednom z dopisů Hansi-Jochenu Schalemu, děj se odehrává „za vraty, kde žijí dva lidé, z nichž jeden je hluchoněmý. Slyšíme sice jeho kroky a zvuky, které vydává, tušíme jeho jednání, rozpoznáváme fragmenty jeho života z výpovědi toho druhého.“ Ten druhý oproti tomu mluvit umí a také slyší. Vede monolog, mluví sám se sebou, jako poutník v první části, ačkoli tenhle „mizerný žalární zvyk, tohle mluvení pro nikoho“, proklíná.

Hra *Jenseits* líčí děsivé soužití těchto dvou postav. Zatímco první mluvící postava hovoří, druhá postava hluchého pouze vydává zvuky, demoluje předměty, převrací kolem sebe vše, co vidí – a takto vyjadřuje, jak Nápravník píše v korespondenci se Schalem, své zklamání ze života. Do opět cyklického děje se průběžně ozývá bušení zvenčí, kdy se postava z první části snaží marně dostat dovnitř. Všechny tři postavy takto prožívají různé podoby uzavřenosti a osamělé existence. Celek navozuje dojem zlého snu („jako ve snu“, říká se ve *Vratech*), působí krajně neútně, neuroticky, až agresivně. Uzavřené sídlo, kam se ten třetí snaží dostat, nenabízí nic útěšného a hřejivého, naopak: je tam snad ještě hůř než tam venku, neboť v osamění zde žijí dva, svou samotu pouze navzájem umocňují.

Vyznění celého diptychu je na první pohled jednoznačně pesimistické, až bezútěšné; artikuluje myšlenku, že ani mimo žalář našeho vědomí to není lepší, že ono „jenseits“ (jež můžeme v překladu chápat nejen jako „onde“, ale i jako „onen svět“) neexistuje žádné velké překvapení – není tam totiž Nic, přesněji: jen jiný, podobně pustý prostor. Co v takové pustině zbývá, je právě onen neustálý pohyb v řeči, jako důkaz života i neustálého doufání, že se přece jenom podaří nalézt nějakou cestu z bezvýchodné situace.

Jak se ke hře *Diesseits – Jenseits* stavěl režisér Günther Sauer, není známo, lze však předpokládat, že jako základ mu sloužila až finální, dramaturgicky zpracovaná verze hry. Cesta k této finální verzi však byla značně trnitá: dramaturg

Nápravníkovi obě hry opakovaně vracel, mimo jiné proto, že text se mu zdál příliš košatý a v rozporu s bezprostředností rozhlasového sdělení. Dramaturg autorovi doslova píše, že by měl „krotit své sklony k ozdobným přívlastkům, puntičkářské, prefabrikovaně působící řeči“ a že zde nedosahuje takové výrazové čistoty jako v Motáku; že text navíc nemá být určen k recitaci, ale k hereckému ztvárnění. Na první pohled by se mohlo zdát, že Schale se snažil autora přimět k nějaké konvenční formě a dodat hře nějaký tradiční dramatický spád. Schale ovšem rozhodně nebyl typem konzervativního rozhlasového tradicionalisty staré rozhlasové generace, ale právě jedním z kmotrů rozhlasové hry nového typu, jenž do rozhlasu prosadil mj. hry Bazona Brocka, Friederike Mayröckerové, Heinera Müllera, ale například také neněmeckých autorů Michela Butora nebo Marguerite Durasové, dále též Věry Linhartové. Jeho připomínky k *Diesseits – Jenseits* cílily na dramaturgickou čistotu sdělení a zřejmě i na výrazový minimalismus. Je příznačné, že Schale poukazoval na „čistou“ poetiku Motáku, neboť právě tento text, podobně jako jiné rané Nápravníkovy texty, má svým „hypnotizujícím rytmem“ (Bohumila Grögerová) a variační bohatostí blízko k estetické bázi Neues Hörspiel či též auditivní poezie. Schale se zjevně snažil apelovat na Nápravníkovu virtuozitu v zacházení se „zvukovými kvalitami jazyka“, na jeho um pracovat s „poskakujícími daktyly“ či „rýmovou komikou“ (takto v jednom z německých pořadů charakterizoval Nápravníka Vladimír Kafka), na jeho pověstné „běsnění v daktylech“ (Doležal) – a v podstatě tak ponoukal autora k tomu,

aby se vrátil o jeden či dokonce více tvůrčích kroků zpět, do období, které Nápravník považoval za uzavřenou kapitolu.

Jak jsme již uvedli, autor se oproti zvukovým kvalitám jazyka snažil dostat do svých nových textů scénický potenciál; jazykovou rytmiku záměrně potlačoval a kladl důraz na imaginativní složku. Zjevně přitom jen těžce přistupoval na kompromisy: Věra Linhartová (která se Schalem v sedmdesátých letech taktéž spolupracovala a pro německou produkci připravila v sedmdesátých letech dvě rozhlasové hry *Der Übersetzer / Překladatel* a *Sandstunde / Přesýpací hodina*) v jednom z dopisů Schalemu píše, že básník dramaturgické poznámky jen zarytě odmítal a rozčiloval se. Že neshody byly hluboké, až fatální, dokládá Schale v jednom z dopisů, kde píše, že korektury *Jenseits* bohužel nelze řešit korespondenčně, že text by se musel probrat takřka větu po větě. Celý diptych, na němž se pracovalo skoro dva roky, byl nakonec uveden 16. prosince 1970. Po nepříjemné zkušenosti německý dramaturg cítil nechuť k další spolupráci, taktéž Nápravník byl značně roztrpčen, došlo dokonce i k neshodám s překladatelem Peterem Urbanem. Spor nakonec částečně uhladila opět Linhartová, která v jednom z dopisů dala Schalemu v jeho připomínkách za pravdu, přičemž zároveň vyzdvihla Nápravníkův nesporný literární talent. Dvojhra *Diesseits – Jenseits* byla nakonec uvedena pouze jednou a jednalo se také o jedinou Nápravníkovu rozhlasovou kompozici, která byla radiofonicky zpracována. Ostatní hry zůstaly pouze v rukopise, ani nebyly publikovány.

Tápání v obraze

V letech 1970–1971, již v Kolíně nad Rýnem, zřejmě pro produkci RIAS Berlin nebo kolínské Studio Akustische Kunst při WDR, se Nápravník pokusil napsat hru, která by vycházela ze specifik Neues Hörspiel a přitom se nevy-
lučovala s jeho tvůrčími zásadami. Kompozice se odklání od iluzivnosti dramatického sdělení, a to nikoli jen silnější afinitou k materialitě jazyka, ale také tím, že představa, kterou zde jazyk vyvolává, je podstatně rozostřenější, abstraktnější a otevřenější než v jiných hrách. Autor se zde zároveň dotýká oblastí, které v šedesátých letech prozkou-
mával ve svých vlastních pokusech s páskem, především principu akustického zmnožení (delay) a mixu. Podle prin-
cipu Neues Hörspiel se zde také počítá s využitím sterea jako významotvorné, produktivně pojímané složky. Ste-
reofonní scénář *Tappen in einem Bilde* (Tápání v obraze), psaný nejspíše přímo německy, je uspořádán ve dvou sloupcích levého a pravého kanálu. Jeho značná část je za-
ložena na principu paralelního průběhu dvou různých /
podobných / příbuzných textů či procesů v levém a pra-
vém kanálu.

Celek je umístěn do jakési imaginární místnosti-krajiny či „krajiny slova“ (Pierre Garnier), která je rámována vý-
křiky vlaštovek přelétajících mezi levou a pravou stranou sterea a šuměním větru. Děj je zde definovaný jazykovou hrou, resp. hledáním „trhlin v horizontu řeči“: „Snad věří, že neustálým opakováním několika slov v dlouhých nedo-
zírných řadách nalezne trhlinu v horizontu řeči, trhlinu,

kterou nevidí (:), protože je zaslepen osudným přesvědčením o celistvosti svého světa,“ píše Nápravník a zároveň naznačuje jedinou možnost, která onen horizont řeči umožňuje, když ne protrhnout, pak alespoň udržet v pohybu – a tedy při životě: „Das einzige, was bleibt, ist der Weg“, tedy: „To jediné, co zbývá, je cesta.“ V souladu s takovou cestou je struktura celku otevřená: skutečně má ráz tápání v obrazové představě, která se zhmotňuje ve stereofonním časoprostoru a v napětí mezi levou stranou – toto napětí zde představuje jakousi tenkou stěnu, membránu, která je propustná pouze přímým zvukům, ovšem nikoli artikulovaným slovům či komunikaci. Kompozice odezní za postupného rozklížení levé a pravé strany sterea a tikotu hodin. Z hlediska technické propracovanosti a zároveň rozbití děje do vnitřního světa řeči má v sobě *Tápání v obraze* podstatně větší specificky radiofonní potenciál než hry předešlé. Je bezpochyby velká škoda, že tato kompozice zůstala nezpracována – protože by právě do rámce Neues Hörspiel zapadala velmi dobře, aniž by se zpronevěřila principům jazykové imaginace.

Host a Zvíře

V přehledu autorových rozhlasových her zbývají ještě dvě položky, bezesporu pozoruhodné texty: první verze nedatované hry *Host* je jen črta, kterou Nápravník varioval též v německé, opět fragmentární verzi *Das Tier* (*Zvíře*). Obě kompozice autor zřejmě vytvořil na počátku sedmdesátých let, *Das Tier* později ještě přepracoval.

Z korespondence Nápravníka s Linhartovou vyplývá, že hru *Das Tier* psal autor opět pro produkci RIAS Berlin, hra dokonce již byla ohlášena v programu, vysílána ovšem nikdy nebyla. Důvody zrušení nejsou zcela jednoznačné, lze však odhadnout, že svou roli sehrály Nápravníkovy zmíněné paralelní „námluvy“ s kolínským Studiem Akustische Kunst Klause Schöninga při WDR (centrem „nové rozhlasové hry“) – ze kterých ovšem nakonec nebylo nic. To, že autorovy rozhlasové i literární spolupracovníky autorova tékavost iritovala, je opět zjevné z korespondence: např. právě Linhartová Nápravníka v srpnu roku 1971 varuje, aby neodsouval a nerušil termíny plánované spolupráce a „nepodnikal kroky jinde“. Zároveň si hry *Das Tier* velmi cenila, v květnu téhož roku píše: „Přečetla jsem *Zvíře* – a pokládám je za Vaši dosud nejlepší hru, protože je v ní, na rozdíl od her předešlých, jakýsi nový klid, smutná a vnitřně velice silná umírněnost, uvolnění od slova jakožto hříčky a větší spolehnutí na slovo jakožto sdělení (to je hloupě řečeno) – je to hra mnohem míň úmyslně zlá, ale tím přísnější a nemilosrdnější (...) Mám tu hru moc ráda.“

Jak i *Zvíře* tak i *Host* opravdu disponují poklidnější, méně neurotickou rétorikou, než je tomu v případě her ostatních. Zároveň do značné míry recyklují myšlenkový inventář předešlých rozhlasových kompozic – jestliže například poutník v *Diesseits* s sebou táhne košík s nepotřebnými věcmi, vláčí s sebou beckettovsky působící postava Hosta ve *Zvířeti* i *Hostu* hrnec (který se mimochodem objevuje také v *Tápání v obraze* jako podivné obydlí, protipól

ke krabici); stejně tak se zde objevuje motiv zavřené brány či dveří. V *Hostu* se píše:

Strkal jsem svůj hrnec před sebou. Táhl ho. Chvilí jsem ho nesl v náručí. Strkal jsem ho, táhl, strkal, táhl, jednoho dne zrána, ne tak docela zrána, ale přece jen zrána, jsem spatřil v dálce, na samém horizontu, pod nízko visícími mraky, zrno. (Zastaví se.) (...) Co dál? (Odmlčí se. Udělá dva kroky a zastaví se.) Co dál?! (Echo. Odmlčí se.) Zkusím to znova. Ještě jednou. Dům. Dům! Déšť. Klepadlo. Vypadal z dálky jako hrouda. Jako ohromná zjizvená láhev! Vrata jako stín! Erb jako podivná pavučina, jako tetování, jako plán rozlehlého města s vlhkým, podlouhlým místem uprostřed. (Údery klepadla. Volá:) Hej! Pocestný! Hledám nocleh! (Echo. Odmlčí se. Tiše:) vzdaloval jsem se. (Pokračuje v chůzi.) Vypadalo to jako past. Jako past! Pohlédl jsem do hrnce, v hrnci bylo všechno v pořádku. Dobrá. Možná že těžko chápu. (Kroky a hlas se vzdalují.) Možná že jsem příliš dlouho čekal. Příliš dlouho jsem stál.

Cesta promlouvajícího poutníka je v obou textech zcela demonstrativně určována horizontem jazyka. Host se marně snaží nalézt místo, které by umožnilo onen horizont překlenout, dosáhnout pravdy či vyšší skutečnosti. Řeč je tak zároveň překážkou i prostředkem (či opět: kafkovským pomocníkem). Čím jasněji se člověk snaží artikulovat realitu, tím více ztrácí nad věcmi kontrolu: „Stává se, že věc, jakmile se vysloví, nedává smysl,“ píše Nápravník. „Řeč láme

pravdu kolem. Jakási změt čar, které nikam nesměřují. Nikam, kam by je bylo možno sledovat pohledem.“ Řešení, jak se přece jen dostat pravdě blíž, spočívá v rezignaci na vžité jazykové a vyprávěcí vzorce: „Stačí ale pozvednout lucernu tak, aby se její světlo prohnulo za roh tohoto světa,“ píše autor. Otevřenou strukturou, rezignací na běžnou dějovou linii Nápravník usiluje – samozřejmě nejen v těchto dvou hrách – o narušení zavedeného způsobu vnímání; doslova má být dosaženo prosvětlení záhybů, onoho „prohnutí za roh“ – neboť „determinované příběhy jen falšují pravé poznání,“ píše autor ve své esejistické próze Příznaky pouště. Tuto myšlenku formuluje také ve hře *Host* s neobyčejnou čistotou: „Nemáte se mnou štěstí, jestliže ještě rádi posloucháte příběhy. Jestliže stále ještě věříte, že prsten pravdy má začátek a konec.“

Host a *Zvíře* oproti ostatním hrám pracují s jedním zásadním a silným motivem: s postavami dětí. Ty zde vystupují v ironickém, až arogantně výsměšném odstupu vůči onomu bezvýchodnému jazykovému kroužení Hosta. Děti jsou zde komentujícím chórem a zároveň i romantickým ztělesněním svobody, která je rozumově rozvinutému, dospělému jedinci již nedostupná: jistě i proto odmítají vpustit poutníka dovnitř, nabídnout mu nocleh, zacházejí s ním krutě a nelítostně, ba i s opovržením. V této souvislosti by jistě stálo za to prozkoumat, zda či do jaké míry jsou ony dětské motivy u Nápravníka ovlivněny četbou raných romantiků (od Tiecka přes Novalise až k E. T. A. Hoffmannovi), neboť právě romantici velmi intenzivně poukazovali

na hluboký rozpor mezi dospělým rozumářstvím a až božsky dětskou čistotou, nezkaleností. Nápravník tento rozpor umocňuje a posouvá dále, když děti neprezentuje jako andělsky mírné bytosti, ale jako suverénní individua mající absolutní moc nad životem a smrtí dospělého. V Nápravníkově postavě Hosta jazyk ztrácí vazbu ke světu, autonomizuje se, rozostřuje, Host se přitom pohybuje jen nejistě a těžkopádně v místech, v onom obydlí, kde se děti pohybují naprosto volně a s jistotou – podobně jako vlaštovky či vítr v *Tápání v obraze*.

Mezi marností a nadějí

Je mnoho způsobů, jak Nápravníkovy rozhlasové kompozice vnímat a interpretovat: můžeme je uchopit jako díla jazykově filozofická, můžeme zkoumat jejich vazbu k surrealismu i radikální odvržení tradičních i (neo)avantgardních postupů, lze je nahlížet jako kritiku racionálního pojetí světa; můžeme též zkoumat variace a opakující se motivy, hudebnost jazyka či přesnost a zhuštěnost výrazu, lze zkoumat spektrum jazykové reflexe, v němž se autor pohybuje. A lze dozajista dojít i k tomu, že Nápravníkova izolace v exilu a jeho vlastní lidský i umělecký naturel samotáře a solitéra si v ničem nezadaly s osamocněním i umanutostí „bytostí“, které svými těkavými textovými variacemi vykresloval. Ať zvolíme jakoukoli perspektivu, dojdeme k závěru, že ve své tvůrčí mimoběžnosti byl Nápravník dokonale nekompromisní a důsledný – a s odstupem řady desetiletí se jeho texty jeví jako nadčasová a zneklidňující díla.

Na první pohled by se mohlo zdát, že autorovo tvůrčí poselství je dokonale temné a prodchnuté nicotou, že ono věčné motání se v kruhu, ohledávání prostoru, hledání vchodů, dveří a cest nevede nikam a nenabízí žádné východisko. Zdání však klame: v onom neustálém pohybu a rozrušování zavedených linií lze totiž rozpoznat vitální neklid, mobilizované smysly, nevíli vzdát se a rezignovat. Z této nevíle pramení i slastné a osvobozující tvůrčí vytržení: „Skutečná pravda“, píše autor ve svých Příznamech pouště, je určována „neujařmeným, tvůrčím životem, jehož dominantou je ryzí existenciální slast“. Jazyk v Nápravnickových textech klade odpor, je plný „nepotřebného harampádí“, jsou to „sypká slova, do nichž se (...) na každém kroku boří nohy, (...) překážejí v chůzi“. – zároveň je to však to jediné, čeho se lze držet a na co se lze spoléhat. Tyto úběžnice marnosti a zároveň i naděje určují strukturní (rytmickou, variační i scénicky repetitivní) povahu autorových textů a zároveň jsou společným jmenovatelem charakterů jeho postav, či lépe řečeno „bytostí“ – od dnes již proslulé, blíže neurčené „Předmouchy“, co si „pucuje nožičky“, přes nej-různější bludné, plazící se, prolézající či dokola kroužící hledače, blábolivé beckettovské poutníky bušící na dveře až po vzteklé nadávající neurotiky (viz příkladně *Jenseits*).

Zbývá snad ještě dodat, že právě auditivní forma se pro zachycení takovýchto artikulovaných procesů hodí zdaleka nejlépe, neboť přímo smyslově zprostředkovává jejich pohyb v čase i prostoru. Už proto vydání Nápravnickových textů vybavujeme auditivní přílohou se záznamem

původní německé hry *Diesseits – Jenseits*, jež je bezpochyby výsledkem konfrontace, ba dokonce konfliktu dvou rozdílných estetik, v konečném efektu však pozoruhodným dílem, které se značně vymyká běžné rozhlasové produkci.

Ediční a překladatelská poznámka

Nápravník psal řadu svých her primárně česky, do němčiny je zpravidla převedli jeho němečtí přátelé Peter Urban a Konrad Balder Schüffelen (viz níže). Minimálně od počátku sedmdesátých let se Nápravník pokoušel psát své hry také přímo německy, výsledky ovšem nebyly zcela uspokojivé: překladatel Peter Urban ve své korespondenci z let 1970–72 autora na jednu stranu povzbuzuje v další práci, na straně druhé jej kárá za četné jazykové nedostatky, někdy i čechismy. Texty, které psal autor přímo v němčině, jsme přeložili do češtiny, stejně tak bylo třeba převést některé texty z Urbanova německého překladu, protože původní originální texty nebyly k dispozici (viz níže). Texty rozhlasových her, které se dochovaly v Nápravníkově pozůstalosti a rozhlasovém archivu SDR/SWR, rozhodně nelze považovat za kompletní uzavřený celek – je zjevné a prokazatelné, že Nápravník své hry mnohokrát předělával, vracel se k nim, varioval je, přejmenovával, a není vždy zcela zřejmé, zda máme před sebou definitivní verzi, či zda se třeba nejedná o pracovní verzi hry, která později získala

jiný název. Situace je o to nepřehlednější, že hry vznikaly v poměrně úzkém tvůrčím údobí, v letech 1969–1971, často nejspíš paralelně či v bezprostředním sledu.

Nedochovanou hru *Die Mauerlosen (Beze zdí)* přeložil v roce 1969 Konrad Balder Schüffelen. Německá črta či drobná studie, kterou Nápravník napsal během svého pobytu v Paříži, dává přibližně nahlédnout, jakým směrem se Nápravníkův původní text mohl ubírat. Následující hra *Vrata* vznikla pravděpodobně koncem roku 1969 v Berlíně, zřejmě ještě v témže roce ji převedl do němčiny Peter Urban (dochoval se strojopis *Das Tor* a zmínky v korespondenci). Text zřejmě představuje jistý předstupeň pro pozdější hru *Diesseits*: je oproti němu mnohomluvnější, textově zahuštěnější. Zde publikujeme přepis původního strojopisu.

Rozhlasová dvojhra *Diesseits – Jenseits (Tady – Oude)* získala svou finální podobu koncem roku 1970, do němčiny ji přeložil Peter Urban. Původní český text dvojhry se nedochoval (byť prokazatelně procházel nejrůznějšími vývojovými proměnami a existoval tak ve více verzích). Proto bylo třeba podniknout poněkud neobvyklý krok, totiž provést zpětný převod z Urbanovy německé verze, samozřejmě při snaze o zachování veškerých jazykových specifik Nápravníkových textů: autor totiž ve svých hrách, podobně jako v řadě jiných textů, využívá opakujících se motivů a obrazů, taktéž i společného jazykového univerza; české verze ostatních her tak představovaly relativně dobré vodítko pro překladatelskou rekonstrukci originálu.

V audiopříloze této knihy nabízíme taktéž auditivní verzi hry (SDR, 16. 12. 1970).

Hru *Tappen in einem Bilde* (*Tápání v obraze*) autor napsal v roce 1971, a to přímo německy. Dochovala se jako původní strojopis s vlastními vpisky, taktéž i jako pozdější počítačový přepis. O autorství německé verze mimočodem může svědčit i fakt, že Nápravník se zde dopouští občasných gramatických chyb, především v koncovkách a ortografii.

Pozoruhodný případ z překladatelského i editorského hlediska představuje textový fragment hry *Das Tier* (*Zvíře*), která je zjevně úzce propojená s česky psaným textem *Host*. Obě hry pravděpodobně vznikaly v letech 1970–71, alespoň lze tak soudit podle korespondence; ke hře *Das Tier*, psané opět přímo v němčině, se Nápravník vrátil ještě v roce 1993 – právě z této jediné dochované verze jsme čerpali. Je možné, ba dokonce pravděpodobné, že *Host* a *Das Tier* představují různá vývojová stádia společného textového základu. Při překladu bylo sporné, zda v případech vzájemně korespondujících míst přebírat přímo elementy z české verze, či prostě postupovat přímým překladem – ten by totiž, vcelku logicky, ne vždy přesně zapadal do českého originálu. Po delších úvahách jsme zvolili jakýsi kompromis: tam, kde byla shoda zjevná, převzali jsme slova či slovní řetězce z české verze, v méně jasných případech jsme prostě volili přesný překlad německého textu.

Obsah

- 9 Beze zdí
- 13 Host
- 36 Zvíře
- 53 Vrata
 - Tady – Onde
- 73 Tady
- 88 Onde
- 100 Tápání v obraze

- 135 „Otočím se... otočím se ještě jednou...“
 - Rozhlasové hry Milana Nápravníka
- 155 Ediční poznámka

Milan Nápravník

Rozhlasové hry

K vydání připravil, doslov a editorskou
poznámku napsal Pavel Novotný
Překlady textů z němčiny Pavel Novotný a Petr Janus
Odpovědný redaktor Petr Janus
Jazyková korektura Linda Zachystalová
Obálka a grafická úprava OFICINA a JT
Sazba JT
Vydalo nakladatelství RUBATO v Praze roku 2023
Vytiskla TISKÁRNA PROTISK, s.r.o., České Budějovice
První vydání
ISBN 978-80-87705-99-5

RUBATO
Sarajevská 8
120 00 Praha 2
www.rubato.cz
studio@rubato.cz