

Obsah

ÚVODEM	3
ROZHLAS VE SVĚTĚ	
Ing. Ruzbeh Oweysi: EBU Local/Regional Radio seminář, Glasgow 16.–17. září 2010	4
Mgr. Jiří Hubička: Prix Marulić, Hvar 7.–14. května 2011	11
Ing. Ruzbeh Oweysi: Pracovní návštěva DR, Dánsko 15.–17. června 2011	12
ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE	
PhDr. Bronislava Janečková: Rozhlasový dokument – svědectví doby (Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2010)	16
Doc. Tomáš Zikmund – Mgr. Vladimír Příkazský: Tvůrčí skupina elévů Českého rozhlasu	19
ROZHLASOVÁ HISTORIE	
MgA. Jiří Hraše: Radiojournal a montáž třicátých let	22
ROZHLASOVÁ TECHNIKA	
Filip Rožánek: Multimédia za časů krize	32
OSOBNOSTI – VÝROČÍ	
Mgr. Eva Ješutová: Valter Feldstein	34
Věra Heroldová-Štovíčková: Čestmír Suchý	35
Mgr. Jiří Hubička: Václav Vrabec	36
Mgr. Jiří Hubička: Zdeněk Novák	38
Václav Bělohavý ml.: Václav Bělohavý st.	40

Mgr. Jiří Hubička: Ludvík Aškenazy	42
PhDr. Richard Seemann: Dvě zastavení s L. Aškenazym	45
Mgr. Jiří Hubička: Pár úvah na okraj našeho „interního“ bádání (jakožto úvod k medailonu Aloise Kříže)	46
Mgr. Jiří Hubička: Alois Kříž	47
MgA. Petr Budín: Otakar Pařík	51
MgA. Jiří Hraše: Emilie Tučková	51
Mgr. Jiří Hubička: Vlasta Voborská-Slavická	52
Václav Bělohavý ml.: Libor Kondělka	54
Eva Reiserová, DiS.: Josef Hrnčír	55
Mgr. Robert Škarda: Alois Palouček	56
MgA. Jiří Hraše: Jiřina Žáková	58
Rudolf Matys: Zdeněk Kriebel	59
Mgr. Jiří Hubička: Stanislav Kozák	60
Mgr. Jiří Hubička: Vladimír Brunát	63
Mgr. Jiří Hubička: Karel Hrabal	67
Mgr. Eva Ješutová: Libuše Petrová	70
Mgr. Eva Ješutová: Miroslav Čapek	71

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

František Gel: Inženýr Pasteur	73
---	----

PŘÍLOHA

Bc. Markéta Zajíčková: Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech (Magisterská diplomová práce)	76
---	----

DO ČÍSLA PŘISPĚLI	119
--------------------------------	-----

Úvodem

V rozhlasovém prostředí chorvatský ostrov Hvar neproslul jako lákavá rekreační oblast, ale proslavuje ho tradiční rozhlasová soutěž Prix Marulić, která proběhla v květnu 2011. Členem poroty tentokrát byl také Jiří Hubička, redaktor APF, jenž poněkud smutně konstatuje, že „tento ročník byl – z pohledu české produkce – opět svědectvím o tom, že nám buď ujíždí vlak, anebo neumíme koncepčně programově uvažovat“. Na druhé straně ale má i potěšlivý postřeh: „Závěrečné jednání poroty probíhalo v atmosféře naprosté průhlednosti, nevznikla zde stopa podezření, že by jakýkoliv verdikt byl nějak ovlivněn nebo zkreslen.“ Byly by takové způsoby přenosné i do našeho prostředí?

Z minulého čísla Světa rozhlasu omylem vypadl příspěvek Bronislavy Janečkové „Rozhlasový dokument – svědectví doby“. S omluvou autorce ho zařazujeme do tohoto čísla do rubriky Rozhlasová teorie a praxe. V příspěvku autorka kromě jiného konstatuje: „Rozhlasu například chybí výrazný portrétní dokumentární cyklus ve stylu televizního pořadu Genus...“ Svou úvahu doplňuje statistickými údaji poslechovosti dokumentů v ČRo a poznámkou, že „cykly splňující formu dokumentu se však pravidelně vysílají jen na dvou stanicích – ČRo 2 a ČRo 3“.

Další stránky z rozhlasové historie připravil Jiří Hraše: „Radiojournal a montáž třicátých let.“ Zaujalo mě, že rozhlas jako „technický vynález, dílo fyziků a produkt laboratoře, nemyslel ve svých počátcích na lyriku a dramatické emoce“, protože „nevznikl z potřeb lidí jako divadlo a nenarodil se spontánně jako hudba“. Šlo pouze o zvukový přenos informací. Umění vstoupilo do rozhlasu až později a postranními dveřmi.

V článku „Multimédia za časů krize“ Filip Rožánek přináší potěšující informaci, že ČRo disponuje třemi mobilními aplikacemi pro různé typy telefonů, jejichž pomocí můžete kromě živého vysílání najít přes mobil také nahrávky v internetovém archivu, který sahá zpětně až do září 2004.

V rubrice Osobnosti – výročí mě velice zaujala studie Jiřího Hubičky o Aloisi Křížovi, pronacistickém komentátorovi protektorátního rozhlasu. Ten byl spolu s dalším kolaborujícím redaktorem Karlem Wernerem za činnost v rozhlase českým soudem odsouzen k trestu smrti, a oba byli v roce 1947 také popraveni.

Jiným osudem, ale podobně mrazivým a s podobným posláním, je rozhlasová kariéra Zdeňka Nováka, novináře, ministerského úředníka, šéfa vzdělávacího odboru ČsRo a zástupce programového ředitele ČsRo s cenzorskými úkoly. Do rozhlasu nastoupil už v roce 1946 s posláním ovládnout ho komunisty. V rozhodujících chvílích únorového převratu se v rozhlase chopil role téměř vojenského velitele. Kdy tento člověk zemřel, se asi neví, ale odsouzen nebyl.

Také Václav Vrabec, historik, publicista, ředitel stanice Československo a náměstek ústředního ředitele ČsRo, byl nejprve přesvědčeným komunistou, ale už v šedesátých letech se vůči této ideologii kriticky vyhraňuje, studuje historii a spolupracuje s Josefem Smrkovským. Po roce 1969 ztrácí zaměstnání a o Vánocích 1976 podepisuje jako jeden z prvních signatářů Chartu 77. Do rozhlasu se vrací až po roce 1989, kdy se ovšem záhy dostává do konfliktu s mladou generací Iniciativní skupiny 17. listopadu, kterou představují například Václav Musílek, Kateřina Kašparová a Jiří Mejstřík. V této konfrontaci však obstál.

Přeji vám pěkné čtení.

Ondřej Vaculík

ROZHLAS VE SVĚTĚ

Ing. Ruzbeh Oweysi

EBU Local/Regional Radio seminář (Glasgow, 16.–17. září 2010)

Každé dva roky pořádá Evropská vysílací unie (EBU) seminář zaměřený na lokální a regionální rozhlas. Na této platformě nabízí svým členům velmi zajímavou mezinárodní konfrontaci a podnětnou diskusi o rádiu jako médiu, které je svým posluchačům nejbližší. Dvouletý cyklus seminářů měl už dvakrát namále kvůli vážným problémům hostitele – v roce 2006 byl v krizi španělský rozhlas RNE, tentokrát to dolehlo na kolegy v Irsku. Namísto dublinské RTÉ se nakonec hostitelské role ujala BBC Scotland a seminář proběhl v jejím supermoderním sídle v Glasgow.

O vážných problémech hovořili hned ve svých úvodních slovech jak ředitelka rozhlasové sekce EBU Raina Konstantinova, tak i předsedající Malte Lind (Sveriges Radio). „*Média veřejné služby v celé Evropě jsou pod velkým tlakem.*“ – taková sdělení se už na konferencích EBU stávají folklorem, stejně jako přestávková trumfování účastníků, kdo musí více seškrtnat rozpočet. Malte Lind ale upozornil na přehlížený fakt, že regionální rozhlasové vysílání je stále určitou jistotou, doslova „zlatým vejcem“ většiny veřejnoprávních médií v Evropě. Přesto tento rozhlasový „core business“ čelí tvrdým rozpočtovým škrtům a někdy bohužel jako „první na ráně“. Podle Malte Lindy je rádio už ze své podstaty vlastně vždy lokální a jako veřejná služba musí své posluchače informovat, vzdělávat a bavit – nikoli uspokojovat jen vysoce intelektuální potřeby. Podobnou definici použil i šéf BBC Radio Scotland Jeff Zycinski (který mimochodem poprvé uslyšel své jméno z rádia, když někdy v 70. letech vyhrál soutěž Interprogramu Radio Praha). Podle něho platí, že čím jsme k posluchači blíže, tím relevantnější program mu poskytujeme – a jako veřejná služba mu musíme nabízet reálnou volbu, ne jen iluzi volby. Své publikum bychom měli umět i stimulovat, nestačí jen bavit. A kromě neustálého testování posluchačských preferencí bychom měli občas otestovat i samotné tvůrce programu.

Pracovní část glasgowského semináře byla rozhodně nad obvyklým průměrem. Zaujala hned první prezentace – marketingový pohled na britský rozhlasový trh a technologické trendy. Velmi zajímavé příspěvky přinesly následující tři tematické bloky o výzkumech publika, o reakcích na katastrofy a o zacílení na posluchačské menšiny.

Radio Futurology

nazval svůj příspěvek Nick Piggott ze společnosti Global Radio, což je největší britská komerční rozhlasová síť s téměř 20 miliony posluchačů týdně. Piggott se od r. 1998 zabýval platformou DAB, je aktiv-

ním členem World DMB Forum, ale dnes už spíše než o DAB hovoří obecněji o přechodu rozhlasu do digitálního věku nebo (zcela konkrétně) o projektu RadioDNS.org.

Piggott nejdříve v kostce představil britský rozhlasový trh:

- 47 mil. posluchačů rozhlasu týdně = 90 % populace (15+) Spojeného království
- 24,6 % poslouchá rozhlas digitálně
- rádio představuje 83 % veškerého audio posluchu (včetně hudby z vlastních CD nebo MP3), u teenagerů (13–19 let) je to sice méně, ale pořád dobrých 63 %, z čehož jasně vyplývá nutnost poskytovat jim rozhlasovou službu na co nejvíce platformách (DVB, internet, iPhone, iPad...)

Dále se Piggott zaměřil právě na internetové a mobilní platformy pro šíření rozhlasu. Britští uživatelé smartphonů a dotykových iPodů si doposud stáhli na 4,5 mil. komerčních aplikací pro poslech rádia (48 % dává přednost tradičním „vysílaným“ rádiím, 37 % preferuje čistě webová rádia a streamy), 7,7 mil. dospělých Britů tvrdí, že poslouchají podcasty, což objektivně dokládá 3,8 mil. stažených podcastů měsíčně. Rádia se angažují také v sociálních sítích, ale podle Piggotta zde nevystačí s jednosměrnou komunikací: „*Na Facebooku prostě nesmíte chtít být broadcasterem, musíte stimulovat k vysílání všechny, kteří se k vám hlásí, což je třeba u londýnského Kissu přes 230 tisíc lidí.*“

Druhá polovina Piggottova vystoupení by určitě nezapadla ani na konferenci Multimedia Meets Radio nebo na amsterodamské výstavě technologií IBC (kde ostatně také vystoupil). Nick Piggott vede projekt RadioDNS, takže jeho velkým tématem je vizualizace rozhlasu a rozvoj možností jeho interaktivity. Ve vizualizovaném rádiu mohou zvuk doplňovat informace o programu (stejně jako to známe třeba z DVB-T) i související obrázky – pokud možno co nejpestřejší, aby bylo na první pohled vidět, že nejde o televizi. Pro komerční sféru jsou obrázky dalším vítaným reklamním kanálem, veřejná služba ocení spíše propojení s programem a promotion (loga, fotky respondentů, hudebníků, moderátorů, soutěže apod.). Vizualizaci podporuje i Český rozhlas, zatím např. ve formě doplňkových informací o programu v DVB-T a iRadiu. Piggott nepovažuje vizualizaci rozhlasu za nežádoucí konvergenci s televizí, ale naopak za krok, který zvyšuje účinnost mluveného slova – a opírá se o psychologické principy multimediální výuky, které zformuloval americký psycholog Richard E. Meyer. Vizualizace rozhlasu zjevně není technologický problém

– kromě aplikací pro chytré mobily jsou na trhu také hybridní přijímače, schopné kombinovat analogové, digitální i internetové kanály. Na přijímači Pure Sensia například „naladíte“ i Facebook, prohlédnete si své webové fotky nebo se podíváte na webovou předpověď počasí. O něco překvapivější je instalace vizualizovaného rádia třeba do palubní desky automobilu.

Vizualizace samotná není tak důležitá jako interaktivita, kterou displeje nových přijímačů umožňují. Piggott ale upozornil na zajímavý paradox – rádio se často snaží být interaktivní zrovna v době, kdy jeho posluchači nemají na nějakou interakci ani pomyslení – např. během snídaně. Z marketingového hlediska je zase důležité, aby interaktivní služby a nabídky nebyly příliš složité. Nemá cenu investovat do složitých menu a nutit posluchače proklikávat se k něčemu, co vlastně ani nepotřebuje. Stačí jediné tlačítko: poznač si teď a sleduj později (tag now – look later). Piggott jako představitel komerčního média zdůrazňoval hlavně „enhanced advertising“, tedy využití této interaktivity v reklamě. Reakce na nabídku na displeji přijímače je vlastně totéž jako kliknutí na webovou inzerci, takže vizualizované interaktivní rádio se pro inzidenta rázem stává médiem, jehož zásah lze snadno a spolehlivě spočítat. Určitou sledovatelnost (trackability) chování posluchačů může samozřejmě využít i veřejnoprávní rozhlas, přestože ji nelze zaměňovat s výzkumem.

V závěru se Piggott soustředil na hledání ideálního rozhlasového přijímače budoucnosti. Je zřejmé, že takové zařízení musí umět přijímat rádio digitálně (DAB) i analogově (FM) a současně musí být připojitelné k internetu (wi-fi). Analog ještě rozhodně nelze odepsat, ale zrovna tak nelze vše vsadit na internet. Dobrým příkladem je tzv. „iPhone efekt“ – uživatelé iPhone, tabletů a podobných zařízení si už natolik zvykli užívat internetová média (včetně rádia), že mobilní operátoři v USA začali postupně rušit paušální neomezené datové tarify – datové zatížení jejich sítí totiž přesáhlo únosnou míru. A tento efekt se z USA přes Británii přesouvá i do Evropy.

Než tedy nastoupí mobilní datové sítě dalších generací, bude nutné si ekonomicky volit, která média konzumovat z internetu a která je výhodnější přijímat z konvenčních vysílačů. A elegantním racionálním řešením je právě hybridní zařízení typu „tři rádia (FM, DAB, wi-fi) – jeden reproduktor“. Piggott shrnul všechny výhody a nevýhody internetu oproti vysílání:

- internet: obtížně škálovatelný streaming (techniky i ekonomicky), ale perfektní pro osobní komunikaci, personalizaci, transakce, rozšířený obsah;
- vysílání (analogové i digitální): masové pokrytí, příjem zadarmo, ale nepodporuje transakce a personalizace nepřichází v úvahu

Kombinace výhod obou nosičů v hybridním zařízení zajistí dostupnost rádia všude, multimediálně a interaktivně plus výhody jako time-shifting (odložený poslech), měřitelnost zásahu atd. A podle Nicka Piggotta stojí za to udělat maximum pro to, abychom posluchačům konvenčního vysílání poskytli digitální

a internetovou cestou něco „navíc“. Na hledání optimálních technologií by ovšem bylo lepší pracovat ve spojení veřejnoprávního i komerčního sektoru.

Kdo jsou naši posluchači?

Tradiční tematický blok zaměřený na výzkumy publika byl tentokrát ve znamení radiometrů, protože oba příspěvky vznikly v zemích, kde je tento způsob měření poslechovosti realitou – ve Švýcarsku a v Dánsku.

Švýcarský výzkum

představila Stephanie Weiss z německojazyčného rozhlasu SR DRS švýcarské veřejnoprávní korporace SRG SSR idée suisse (televize i rozhlasu). Švýcarská konfederace má 7,7 mil. obyvatel a čtyři úřední jazyky – švýcarských Němců je 64 %, Francouzů 20 %, Italů 6,5 %, Rétorománů 0,5 %, dalších 9 % obyvatel hovoří jinými jazyky (1 % anglicky). Tři největší jazykové oblasti mají výraznou regionální identitu a odlišnost. Veřejná služba to má tedy ve Švýcarsku poměrně složité a SRG SSR ji plní 18 rozhlasovými stanicemi v celkem pěti jazycích:

- Schweizer Radio DRS (SR DRS) dosahuje 66% podílu na trhu v německých kantonech – šest stanic (full-service DRS 1, kulturní DRS 2, popová DRS 3, mluvené slovo DRS 4 News, program pro starší publikum s tradiční hudbou nabízí DRS Musikwelle a pro mladé hraje DRS Virus)
- Radio Suisse Romande (RSR) má 67% share ve francouzských kantonech – čtyři stanice (full-service La Première, kulturní Espace 2, pop-rocková Couleur 3 pro mladé, evergreenová Option Musique pro starší)
- Radiotelevisione svizzera di lingua italiana (RSI) má ohromující 84% share v italsky hovořícím Švýcarsku – tři stanice (full-service Rete Uno, vzdělávací a kulturní Rete Due, pop-rocková Rete Tre pro mladé)
- Radio Rumantsch (RR) je jediná stanice s 80% share, ovšem na velmi malém rétorománském trhu (full-service)
- rozhlasové portfolio SRG SSR doplňuje ještě celoplošné anglické World Radio Switzerland (WRS) a tři hudební satelitní stanice Swiss Satellite Radio (SSatR = Radio Swiss Pop, Radio Swiss Classic a Radio Swiss Jazz)

Stephanie Weiss nejdříve srovnala věkovou strukturu publika programově shodných německých, francouzských a italských stanic. Přes regionální odlišnosti vyšla tato struktura ve všech třech regionech poměrně podobně, např. podíl posluchačů ve věku 45–59 let vyšel u DRS 1, La Première a Rete Uno úplně stejně (kolem čtvrtiny publika). Švýcarský rozhlas má asi své stanice velmi dobře vyprofilované, ale může to něco vypovídat i o vyvážené regulaci celého švýcarského duálního systému.

Část studie byla zaměřena také na srovnání dvou odlišných regionů – curyšské městské aglomerace (1,1 mil. obyvatel na 800 km²) a vysočiny Bernese

Oberland (200 tis. obyvatel na 140 km²). Postavení jednotlivých stanic se v obou regionech zřetelně liší, nejméně u DRS 1 (zhruba třetina trhu v obou regionech), nejvíce u DRS 2 a DRS 3 – „vltavská“ DRS 2 je dvakrát poslouchanější v urbánním prostředí, popová DRS 3 je naopak dvakrát úspěšnější na vysočině. Pokud jde ale o věkovou strukturu publika veřejnoprávních stanic, nenašel výzkum mezi těmito dvěma regiony žádné větší rozdíly – i to zřejmě svědčí o promyšleném marketingu korporace SRG SSR.

Další část studie se zaměřila na regionální odpojování z jinak celoplošného programu DRS 1. Švýcarský veřejnoprávní rozhlas kromě jazykového rozdělení nemá samostatné krajové vysílání. Pouze DRS 1 podporuje územní segmentaci – 7x denně a 3x během víkendu se v sedmi oblastech vysílá autonomní Regionaljournal. Jde vlastně o malá 2–7minutová lokální okénka a jeden půlhodinový blok. Materiál pro tyto víceméně zpravodajské relace připravují studia na třech úrovních: hlavní (Bern, Curych a Basilej), regionální (Luzern, St. Gallen a Aarau) a lokální (korespondenti ve Freiburgu a dalších pěti městech). Data z radiometrů celkem přesvědčivě dokazují úspěšnost Regionaljournalu a konkrétně u poslední půlhodinky v 17:30–18:00 velmi výrazný nárůst podílu na příslušném regionálním trhu.

Na závěr své prezentace Stephanie Weiss předvedla, jak místní události ovlivnily poslech Regionaljournalu na webu v posledních dvou letech. Čísla krásně potvrzují zájem Švýcarů o kantonální volby, ale třeba také o basilejský karneval.

Dánský výzkum

představil Peter Niegel z dánské veřejnoprávní korporace DR (televize i rozhlasu). DR Radio vysílá analogově na čtyřech FM okruzích – stanice mluveného slova P1 má 5% podíl na dánském rozhlasovém trhu, kulturní P2 má 4 %, P3 je s 20% podílem lídrem u mladého publika. Čtvrtým okruhem je regionální síť DR P4, pro 11 dánských regionů vysílá devět stanic zaměřených na posluchače ve věku 40–60 let, a to velmi úspěšně – patří jim 42 % trhu. Kromě toho ale DR od roku 1999 spouštěl jeden digitální kanál za druhým – dospěl až k 18 stanicím v DABu a na internetu (15 žánrových hudebních kanálů od klasiky a jazzu přes indie rock a elektroniku až k taneční hudbě nebo world music, dále čistě zpravodajská stanice, dětský kanál a také jedno rádio pro starší publikum). Tento digitální rozvoj vycházel ze strategie založené na koncepci z poloviny 90. let.

Regionální síť P4 tvoří devět stanic se samostatným programem v časech 6:00–10:00 a 15:00–18:00, celkem tedy se sedmi hodinami lokálního programu denně. V ostatních časech se P4 chová jako celoplošný kanál. Cílovou skupinou jsou posluchači ve věku 40–60 let, hudebním formátem mainstreamový pop a poprock, program je založen na zábavě, na regionálním zpravodajství a na dopravních informacích. Konkurencí P4 jsou fakticky pouze lokální komerční stanice – P4 má 44 % dánského rozhlasového trhu (DR celkově 75 %), zatímco oba celoplošné priváty

nedají dohromady ani 10 % a zhruba 100 lokálních privátů se dělí o zbývajících 15–17 %.

Od roku 2008 měří v Dánsku poslechovost pomocí radiometrů, tzv. Portable People Meter (PPM) ve formě malého panelu umístěného např. na opasku. A právě na dvou studiích z let 2008–2009 Peter Niegel ukázal, jak invenčně lze výsledky radiometrických výzkumů využít. V obou případech šlo o chování posluchačů ve vztahu k rozhlasovému zpravodajství.

The Undercover Agent Project (2008–2009)

Abychom správně chápali, jak jsou pro posluchače rozhlasové zprávy důležité, musíme nejdříve rozumět tomu, jak vůbec rádio vnímají – vědomě i podvědomě. Tradiční deníčkové výzkumy, které DR využíval až do konce roku 2007, neposkytovaly „pravdivý“ obraz skutečného chování při poslechu zpráv. Změna metodiky od ledna 2008 odhalila významný rozpor mezi skutečným poslechem a uvědomělým poslechem. Radiometry zaznamenaly zvláštní fenomén poklesů („dips“) na začátku každé hodiny a v její polovině, tedy přesně tam, kde zpravidla začínají zpravodajské relace. S tímto zjištěním se v DR nespokojili. Aby tomu přišli na kloub, připravili speciální výzkumný „projekt Tajného Agenty“ – narekrutovali „špiony“, kteří monitorovali skutečné chování svého radiometrem obdařeného manžela nebo manželky, kolegy nebo spolužáka. Podmínkou byla možnost sledovat „objekt“ v průběhu celého dne – ráno, při snídani, na cestě do práce atd. Poté výzkumníci z DR provedli dvojité pohovor s agentem i sledovaným a po jejich vyhodnocení došli k těmto závěrům:

- poklesy jsou strukturálním problémem – každá celá hodina nebo půl bývá časem, kdy člověk zpravidla měl někde být, např. na nějakém jednání, schůzce; znělka (zpráv) pak představuje vyrušení nebo upozornění, že „už mám být někde jinde“ apod.
- zprávy jsou pouze „hosty v hájemství plynulosti“, musí přinášet nějakou přidanou hodnotu, aby posluchač vnímal vyrušení jako něco, co opravdu „stálo za to“
- zprávy jsou funkce, nikoli program, musí to být příběh, ne popis hmoty, ale hlavně „if not NEWS – it isn't NEWS“
- nesmí se zapomínat na fakt, že mladé publikum si doplňuje zprávy z rádia informacemi z internetu

V newsroomu DR vyvolala zjištění a doporučení výzkumníků nejdříve menší šok. Elitní redaktoři DR v tom zprvu viděli nepřijatelné snížení významu zpravodajství. Aplikace sady drobných programových změn ale měla ohromující výsledek: doslova ze dne na den totiž radiometry ukázaly snížení poklesů na začátku hodiny o polovinu! Tím DR fakticky zdvojnásobil sledovanost svého zpravodajství v těchto časech.

Oba „radiometrické“ příklady (dánský i ten švýcarský) velmi přesvědčivě ukázaly, v čem je jejich síla. Samotná data zpravidla neřeknou o mnoho víc než dotazníkové výzkumy, byť se lze daleko více spoleh-

nout na jejich přesnost a nezávislost na značkové image. Pro tvorbu a řízení programu ale představuje spojení radiometrů s kontextem ohromný přínos – díky nim lze okamžitě rozpoznat změny v tematických preferencích publika, identifikovat slabá místa programu a kontrolovat účinnost programových změn ihned po jejich zavedení.

Téma druhé části prezentace Petera Niegela bylo již čistě regionální – šlo o výsledky výzkumů, kterými se v DR snažili zjistit, co je pro posluchače regionálního zpravodajství skutečně důležité. Studie z let 1994, 2004 a 2009 ukázaly, že regionální zprávy jsou primárním lákadlem k poslechu P4, právě kvůli zprávám, informacím o počasí a dopravě posluchači rádio zapínají (zvláště ráno), plynulý tok programu (hudba, moderátoři, nálada) je pak u poslechu udržuje. Segmentační analýza podle geografické příslušnosti ukázala jisté rozdílnosti v preferencích posluchačů z kodaňské aglomerace, ze „středních“ regionů Dánska a z okrajových regionů. Kodaňským posluchačům jsou blízké celoplošné zprávy a kromě nich už vyžadují pouze velmi lokální zpravodajství z hlavního města. Se vzdáleností regionu od centra roste regionální identita posluchačů, k celoplošným zprávám se stávají negativněji, ty místní je naopak posilují.

Jaký zpravodajský obsah je tedy pro dánské posluchače důležitý? Především použitelnost (užitná hodnota) informací, čili „co je v mém regionu důležité pro mě“, na druhém místě pak závažnost zprávy, „co se stalo v Dánsku nebo ve světě a má dopad i na nás v našem regionu“ – může jít o EU, ekonomické téma, životní prostředí atd.

Regionální rozhlas a krizové situace

Dva zajímavé příspěvky zazněly v bloku o katastrofách, který uvedla ředitelka rozhlasové sekce EBU Raina Konstantinova. Výčet různých příkladů z posledních 10 let ukázal, že když živelní pohroma přeruší elektrická vedení, vyřadí mobilní síť, znemožní příjem televize i internetu, rádio zpravidla „přežívá“ a stává se často jediným sdělovacím prostředkem, který informuje, vede lidi v nouzi ke správným rozhodnutím, komunikuje s nimi nebo jim komunikaci zprostředkovává, povzbuzuje a zároveň krotí negativní emoce, kontroluje postup odpovědných osob a institucí a v neposlední řadě přispívá i k nápravě následků katastrof (např. koordinací pomoci postiženým, podporou finančních sbírek apod.). Krizová situace je pro médium veřejné služby prověrkou jeho zodpovědnosti, organizovanosti, schopnosti reportovat a pracovat se zdroji informací i ve ztížených podmínkách, je testem jeho důvěryhodnosti a etiky.

Případové studie BBC i Radio France ukázaly, že rádio skutečně bývá v krizových situacích rychlým, flexibilním a velmi důvěryhodným médiem.

BBC Radio Cumbria pokrývá signálem půlmilionovou populaci hrabství Cumbria na severozápadě Anglie, v oblasti jezer při hranici se Skotskem. Na nedostatek silných témat si zdejší reportéři opravdu stěžovat nemohou – od začátku století stíhá Cumbrii pohroma za pohromou: epidemie slintavky a kulhavky

(2001), legionářská nemoc (2002), velké povodně (2005 a 2009), železniční neštěstí (2007) nebo autobusová nehoda (v květnu 2010).

Editor Graham Moss z BBC Cumbria podrobně rozebral zatím poslední případ, který šokoval celou Británii: 2. června 2010 ráno zastřelil taxikář Derrick Bird svého bratra a poté se vydal svým citroenem na čtyřicetkilometrovou smrtící výpravu, během níž postřílel 12 lidí a další zranil. Vše se seběhlo během tří hodin, od 10:30 do 13:30, kdy šílený Bird obrátil svou pušku sám proti sobě.

Okamžitě reagovali na výstrahu Météo France (vyšla 23. ledna odpoledne a předpovídala nástup vichru následující ráno), opakovaně posluchače před nebezpečím varovali, ale už také poskytovali instrukce, jak si v době ohrožení počínat;

Henri Stassinot, ředitel France Bleu Gascogne, velmi podrobně rozebral, jak si tato stanice počínala v lednu 2009, když v tomto regionu řádila vichřice Klaus. Nešlo o nečekanou situaci, meteorologové vydali výstrahu v předstihu, takže rozhlasový tým měl dostatek času se připravit. Podrobný seznam přípravných kroků mají francouzští kolegové sepsaný ve formě krizového manuálu:

1. fáze – okamžitě reagovali na výstrahu Météo France (vyšla 23. ledna odpoledne a předpovídala nástup vichru následující ráno), opakovaně posluchače před nebezpečím varovali, ale už také poskytovali instrukce, jak si v době ohrožení počínat;
2. fáze – rozdělení úkolů ve stanici, logistika (zajištění vozidel, náhradního zdroje elektřiny, služeb na telefonní ústředně atd.), plánování nouzových relací (komunikace s bezpečnostními a záchranářskými složkami a s místními úřady)

Stassinot pak popsal vysílání France Bleu Gascogne krok za krokem od 5. hodiny ranní: první ranní očitá svědectví po telefonu, vstupy reportérů z terénu, permanentní aktualizace stavu a předpovědi počasí, připomínání bezpečnostních opatření, telefonáty od ohrožených lidí, zprostředkování spojení mezi blízkými přes rádio (kvůli těmto vzkazům stanice zřídila službu, která se snažila řešit požadavky volajících také off-air). Kolem 13. hodiny vichr utichl a přišly první odhady škod: v konečné statistice bylo 13 mrtvých, síla větru až 174 km/h, 1,7 mil. domácností bez elektřiny, 120 tisíc přerušovaných pevných telefonních linek, 31 % zničených lesů (tj. asi pětiletá těžba dřeva), v akci bylo nasazeno 4000 hasičů, 6700 elektrikářů,

1400 vojáků, 3000 zaměstnanců Télecomu a 2000 zaměstnanců drah SNCF. Celková vyčíslená škoda přesáhla 5 miliard eur.

Stassinet zdůraznil sociální význam rozhlasu v době přírodní katastrofy. Rádio se vzhledem k výpadkům elektřiny i telefonních linek stalo jediným médiem, které předávalo informace, vyhledávalo první krizová opatření. Také volení úředníci místní samosprávy se o akutních potřebách dozvídali často právě jen díky rozhlasu. Vedle této informační role ale rádio plnilo důležitou úlohu partnera lidí v nouzi – v rádiu měli někoho, kdo poslouchal jejich příběhy (což samo o sobě uvolňuje stres), vyjadřoval jim účast a zároveň povzbuzoval a pomáhal jim neupadat do deprese. Rádio tedy nevytvářelo jen vazbu mezi místními úřady a obyvatelstvem, ale v krizové situaci se stalo důležitou „sociální sítí“, která podporovala i projevy solidarity – posluchači poskytovali postiženým svíčky, baterie, staré tranzistoráky, nabízeli potraviny i přístřeší.

Utichnutím vichru „krizový program“ gaskoňské stanice samozřejmě neskončil a katastrofa zůstala v centru její pozornosti po celý týden. Hlavními tématy byla náprava škod (obnova elektrické a telefonní sítě, zprůchodnění a opravy silnic apod.), postup vůči pojišťovně (s radami odborníků) a průběžná interakce s posluchači.

Na závěr „katastrofického“ bloku se na semináři diskutovalo o novinářské etice, zejména v souvislosti s pozůstalými po obětech. Graham Moss z BBC i Henri Stassinet z Radio France se shodli na tom, že představitelé veřejné služby musí zachovat zdrženlivost: „Až se na postižené vrhnou ostatní novináři, my raději zůstaneme krok zpátky, smekneme a necháme pozůstalým soukromí.“

Regionální rozhlas a minority

Poslední ucelený blok prezentací patřil servisu pro specifické (rozumějme: minoritní) rozhlasové publikum – německému „multi-kulti“ programu a dvěma skotským „hyperlokálním“ stanicím.

Funkhaus Europa

Multikulturní a mezinárodní program německého veřejnoprávního rozhlasu představil jeho šéfredaktor Thomas Reinke. Funkhaus Europa vznikl v roce 1999 v Kolíně nad Rýnem jako součást WDR, ale v současnosti pokrývá v FM pásmu celou severní polovinu Německa, a to díky spolupráci s veřejnoprávními partnery v Brémách (Radio Bremen) a v Berlíně (RBB), kde v r. 2009 nahradil Radio Multikulti.

Funkhaus Europa navázal na tradici vysílání pro gastarbeitery, které Němci zřídili už v r. 1961. Od těch dob ale potřeba multikulturní komunikace výrazně roste a na dnešní minoritu lze nahlížet jako na budoucí majoritu. Vždyť zhruba čtvrtina nynější německé populace má „migrační původ“ – tři miliony lidí pocházejí z Turecka, tři miliony z bývalého Sovětského svazu, stovky tisíc mají kořeny v bývalé Jugoslávii, v Polsku, Řecku, Španělsku a dalších zemích EU (jejichž občanů v Německu velmi rychle přibývá). Pů-

vodní koncepce večerního nebo nočního vysílání pro zahraniční pracovníky byla založena na dočasnosti jejich pobytu, během kterého si neosvojí německý jazyk ani kulturu. V 90. letech už ale bylo nutné provést změnu: Funkhaus Europa odstartoval jako čtyřicetihodinový program na vlastních FM kmitočtech, s vlastním týmem a rozpočtem.

V čase 6:00–18:00 (a v některých nočních a víkendových pořadech) vysílá Funkhaus Europa německy moderovaný program se 60–70 % hudby. Jde o moderní, městský a dynamický proud hudby, zpráv a příspěvků z oblasti ekonomiky, kultury a životního stylu, nechybí různé servisní rubriky ani humor. Tento proud není nijak národnostně zaměřen, ale často přináší multikulturní perspektivu a spoustu mezinárodních témat a příběhů. Hudební mix je skutečně světový, ale Thomas Reinke ho nechtěl označit jako „world music“ a raději nabídl novotvary „global beat“, „global pop“ nebo „world wide music“. V playlistu nedominuje angloamerická produkce, hrají se písničky z jižní a východní Evropy, Latinské Ameriky, Afriky, Indie nebo jihovýchodní Asie. A z americké, anglické i německé produkce se snaží vybírat to, v čem lze slyšet vlivy „world wide music“ nebo etnické prvky. Nebrání se kombinaci známých hitů i nových experimentů, cover verzí i nečekaných mashupů. Denní program cílí na posluchače ve věku 30–50 let, na lidi s „migračním původem“ i na rodilé Němce, na (poměrně vzdělané) obyvatele větších měst. „Příliš vzdělaní teenagerům, ale otrávení z AC rádií.“ Ale především lidé kosmopolitní, s otevřenou myslí, s vlastními kontakty a zážitky s jinými kulturami. Celkem jde o 10–15 % populace Německa.

Internacionální je i tým produkcí této části programu: rodilých Němců je mezi nimi jen 20–30 % a navíc musí mít za sebou nějakou zahraniční zkušenost (studium nebo práci). Cizinecký přízvuk se ve Funkhausu vysloveně toleruje, pokud řeč zůstává posluchačům srozumitelná.

Thomas Reinke označil denní program Funkhausu Europa za naprosto vědomou „rozhlasovou alternativu“, která sice nemá ambici oslovit různé problémové skupiny, ale reflektuje rozvoj multietnické společnosti v Německu a chce být jejím „táborovým ohněm“. Naproti tomu večerní, noční a část víkendového programu si nadále „pronajímají“ tradiční hodinové magazíny v jazyce cílových minorit – turecké, italské, jihoslovanské, ruské, polské, řecké, španělské, arabské a kurdské. Převládají zprávy, politika a informace, hudby (se vztahem k jazykovému původu) je 50 %. Některé z těchto pořadů se vysílají už desítky let, například turecký Köln Radyosu (47 let), italské Radio Colonia (49 let) nebo jihoslovanské Radio Forum (41 let).

I tyto pořady se budou muset během následujících 10–15 let modernizovat. Blízko důchodovému věku je už první a druhá generace přistěhovalců, kteří sice německy příliš nemluví, ale dobře rozumějí. S nimi tu žije třetí a čtvrtá generace v Německu narozených potomků, kteří program v mateřštině rodičů sice neposlouchají, ale přejí si jeho zachování – ať už kvůli možnosti učit se jazyk nebo jen kvůli pocitu respek-

tu vůči své národnosti. Oproti 70. a 80. létům tu ale máme zásadní změny mediálního prostředí, především satelitní příjem a internet. Online noviny a rozhlasové i televizní programy v mateřském jazyce migrantů jsou stále dostupnější, a Funkhaus Europa se tedy nemusí tolik zaměřovat na udržování „kousku domova v rádiu“. Jednu příležitost mu ale vzít nelze: žádná istanbulska televize ani rádio asi nenabídne specifický obsah pro Turky žijící v Německu, informace o německých událostech nebo o německé vnitřní politice. A navíc mají redaktoři a reportéři Funkhausu Europa dobrou pověst nestranných a nezávislých žurnalistů, což dokázali např. svým jihoslovanským posluchačům během balkánských válek.

Změnám se v budoucnu jistě nevyhne ani denní program stanice, i když vývoj multikulti koncepce je těžko předvídatelný. Podle Thomase Reinkeho přichází v úvahu jak rozšiřování prostoru pro německy moderovaný program, tak i směřování k čistě hudebnímu mixu – vše může změnit konkurence jiných (třeba i privátních) multikulti rádií nebo rozpočtové škrty.

Výsledky průzkumů nejsou pro Funkhaus Europa příliš významné, občas pro něj WDR zadá nějakou studii, ale rozhodně není pod tlakem poslechovosti a Reinke připustil, že existence stanice je spíše politikum. Za správný krok vpřed považuje partnerství Funkhaus Europa s rádiem pro mladé WDR 1 Live – věří, že v budoucnu bude mít mládí a vzdělání silnou spojitost s interkulturalismem a integrací.

Funkhaus Europa v číslech a faktech:

- na FM, AM nebo DAB ho může naladit kolem 35 milionů lidí, na satelitu a internetu kdokoli
- centrála je v Kolíně nad Rýnem, další redakce v Berlíně a Brémách
- má 50 zaměstnanců + 100 externistů
- roční rozpočet programu (bez fixních nákladů) je šest milionů eur

Regionální, lokální... hyperlokální!

Další dvě prezentace měly společný titulek „Going Hyper-Local“, ale bez nadsázky by se daly označit jako „návrat ke kořenům“. Obě skotská komunitní rádia totiž nabízejí alternativní model veřejné služby v její „nativní“ podobě, ještě než ji institucionalizovaly zákony a povinné poplatky.

V prostředí vysočiny (Highland) a ostrovů (Outer Hebrides) nejsevernějšího Skotska působí jen velmi málo lokálních rozhlasových stanic. Zhruba čtvrt milionu obyvatel tu žije v řídkém zalidnění 7–8 lidí na km², v posledních letech ale sílí imigrace do těchto končin. Zdejší terén není příliš výhodný pro šíření signálu, a tak na území o velikosti naší Moravy operuje na FM pouze jedno komerční rádio a sedm malých stanic, které sice vysílají také na základě komerční licence, ale negenerují žádný zisk a vlastní je obce nebo neziskové organizace. Příjmem těchto rádií je reklama, sponzoring a dobrovolné příspěvky od institucí i jednotlivců. Patří mezi ně i patrně nejmenší britská lokální stanice Two Lochs Radio, kterou vede sympatický Alex Gray.

Two Lochs Radio (2LR) sídlí v malém domku na pobřeží zálivu Gairloch, ve stejnojmenné vesnici o tisíci duších. FM signálem ze dvou malých vysílačů pokrývá oblasti Gairloch, Loch Ewe and Loch Maree – podle oficiální statistiky britského Ofcomu jde dohromady o pouhých 1681 potenciálních posluchačů. Alex Gray hovořil raději o třech tisícovkách posluchačů, kteří 2LR naladí alespoň jednou týdně. V diskusi ovšem připustil, že tato čísla nemůže vyčíst z RAJARu (britské obdoby našeho Radio Projekt), ale jen z vlastních studií.

Komerční rádio by za těchto podmínek stěžilo přežilo, 2LR ale vysílá nepřetržitě od r. 2003 na FM a na internetu. Na pokrytí všech nákladů je nutných 500 liber týdně, jediným zaměstnancem je Alex, ostatní moderátoři tu pracují jako dobrovolníci – někteří jsou v důchodu, jiní to zvládají i při zaměstnání. Týdně odvysílají 45 hodin vlastního programu v keltštině i angličtině, ve zbývajícím čase přejímají program blízkých stanic, ale také pořady BBC Glasgow. Two Lochs Radio se snaží podporovat aktivní užívání keltštiny a místní prý jeho keltské vysílání poslouchají, přestože jich keltsky umí už jen asi 50 %. Vysílací studio 2LR je velmi jednoduché, ale moderní a plně digitální – a vstoupíte do něj prakticky přímo ze zádveří. Právě v době semináře vysílala skotská televize dva příspěvky o Two Lochs Radio – v několika minutách ukázaly vše podstatné a lze je snadno nalézt na YouTube (do vyhledávače stačí napsat „Two Lochs Radio“).

Že může komunitní rádio najít posluchače i podporu ve velkoměstském prostředí, to zase dokazovala Heather McMillan, manažerka Sunny Govan Radio, které FM signálem pokrývá Glasgow a jeho okolí. Ještě více než Alex Gray zdůrazňovala společenské poslání svého média: podporovat místní kulturní a sociální aktivity, myslet globálně a jednat lokálně, mít otevřené dveře pro každého. Poprvé vysílalo SGR v roce 1998 z budovy bývalé policejní stanice, kde zřídilo diskusní stůl, ke kterému mohl přijít kdokoli z ulice – a téma určovali ti, kdo skutečně přišli.

60 % programu SGR tvoří hudba, ale jde skutečně o hudbu všech žánrů, včetně extrémů – od popu a oldies přes folk a lokální kapely až po hiphop nebo hardcore. Zhruba 12 hodin živého programu denně (mezi 10. hodinou a půlnocí) doplňují reprízy. Narodil od Two Lochs Radia nesmí u SGR výnos z reklamy přesáhnout 50 % z celkových příjmů (aby nebyly až příliš narušeny rovné podmínky na glasgowském rozhlasovém trhu), o to více musí být aktivní ve fundraisingu. Zajímavou aktivitou je nabídka šestitýdenních kurzů „jak dělat rádio“ za 200 liber – nejtalentovanější absolventi dostanou na závěr příležitost vystoupit v éteru s vlastní rozhlasovou show.

Digitalizace rozhlasových archivů

Poslední panel semináře skrýval pod honosným titulkem „Win the Future – Use The Past“ dosti technické téma a dva velmi rozdílné přístupy k digitalizaci rozhlasových archivů. V prvním případě jsme měli možnost nahlédnout do procesu komplexní digitali-

zace obřího archivu BBC, ve druhém jsme naopak kolegům v EBU představili levnou „českou cestu“ Českého rozhlasu Ostrava.

Britský postup představila Noreen Adams, vedoucí Media Management & Archives v BBC. Noreen pracuje v Glasgow, ale z jejího výkladu jsme pochopili, že má významnou pozici v managementu archivů celé BBC. Jejím projektem byla úplná digitalizace všech skotských archivů BBC, rozhlasových, televizních i internetových. Tyto archivy se plní už od roku 1927, v první fázi tento různorodý materiál pojala digitální síla, ale možnosti užití ve vysílání zůstaly omezené. Bylo nutné vybudovat skutečnou digitální knihovnu a nasdílet ji napříč celé BBC, řídit užití snímků na všech platformách, integrovat vše s produkčním systémem (v BBC přešli z Daletu na VCS) a v neposlední řadě archiv zabezpečit.

Projekt digitální knihovny byl dokončen v květnu 2007, televizní snímky byly převáděny až do dubna 2008. Knihovna je dostupná na 700 desktopech v BBC Scotland a podle potřeby i kdekoli jinde v BBC. K dispozici je 33 tisíc rozhlasových a 24 tisíc televizních pořadů a příspěvků, každý měsíc se tato sbírka rozroste o dalších 12 TB dat. Podle Noreen jde o první datové úložiště na světě, které obsahuje rozhlasový i televizní obsah pohromadě.

Ředitel Českého rozhlasu Ostrava Igor Horváth představil podstatně skromnější projekt digitalizace archivu své stanice v letech 2006–2009. V Ostravě nechtěli čekat na celorozhlasovou digitalizaci a ve spolupráci s pražskou technikou vymysleli nízkorozpočtové řešení, které se v praxi natolik osvědčilo, že ho převzala i další regionální studia Českého rozhlasu. Celkové náklady projektu (investice do zařízení i provozní náklady včetně mzdy jediného technika) činily 2,7 milionu Kč. Tatáž suma vyjádřená v eurech vyvolala u přítomných poněkud nevěřící reakci a Malte Lind poznamenal, že ve Švédském rozhlase na stejném úkolu už tři roky pracuje 15 lidí (SR má ovšem 25 regionálních studií).

Skoro na každém „regionálním“ semináři EBU se najde čas na představení některého rozhlasu. Tyto základní informace bývají obzvláště cenné u „exotičtějších“ hostů (např. Alžíránů). V Glasgow dostal prostor József Hajnal, šéfredaktor regionálního studia v maďarském Miskolci.

Magyar Rádió

Veřejnoprávní rozhlas poslouchá v desetimilionovém Maďarsku pravidelně tři miliony lidí, tj. 30 % populace. MR prošlo v roce 2007 strukturálními změnami spojenými s celkovým rebrandingem, po němž vypadá jeho programové portfolio takto:

- MR1 Kossuth: stanice mluveného slova – aktuální zpravodajství, publicistika, diskuse (FM, AM, satelit)
- MR2 Petőfi: hudební stanice, právě její úplné přeformátování v roce 2007 a důsledné zacílení na mladé publikum se vyplatilo – podařilo se jí zvýšit podíl posluchačů do 30 let (FM, satelit)
- MR3 Bartók: stanice vážné hudby (FM, satelit)

- MR4 menšinové vysílání: ve 13 jazycích – romsky, německy, srbsky, chorvatsky, slovensky, rumunsky, ukrajinsky, rusinsky, polsky, řecky, bulharsky, arménsky a slovensky (AM, satelit)
- MR5 parlamentní vysílání: přímé přenosy ze zasedání parlamentu, ve zbývajícím čase přebírá program MR1 (satelit)
- MR6 regionální rádio (FM, AM)
- MR7 písně a melodie: denně 24 hodin lidové hudby, písní a operet (internet, FM v síti MR6 v čase 18:00–24:00)

MR6

je regionální síť s vysílacími studii v Debrecenu, Pécsi, Szolnoku, Szegedu, Miskolci a Györu. Chybí v ní metropolitní stanice, přestože z 10 milionů Maďarů jich celá pětina žije v Budapešti. József Hajnal to vysvětlil tím, že MR6 cílí na venkovské publikum, vytváří určitý most mezi východní a západní částí země, má se zaměřovat hlavně na praktické aspekty života. Metropolitní rádio do této koncepce nezapadá a podle maďarských kolegů může potřeby obyvatel Budapešti uspokojit nabídka celoplošných kanálů veřejnoprávního rozhlasu.

V síti MR6 je vysoká míra kooperace – 60 % programu se sdílí, což technicky podporuje architektura jejich audiosystému – všechny stanice MR odbavují audio z centrálního serveru v Budapešti.

Autonomní část programu všech studií zřejmě nemá úplně totožnou strukturu, titulky vnitřních rubrik se mohou lišit, ale typově budou asi velmi podobné.

Základní bloky (po–pá):

6:00–9:00	Od úsvitu – standardní ranní servis
9:00–11:00	Doma – regionální magazín (rozhovory, tematické rubriky, kultura, zábava)
14:00–15:00	Doma – regionální zprávy a reprízy dopoledních rubrik
17:00–17:30	Krajská kronika – souhrn událostí dne

Sdílený síťový program (po–pá):

11:00–12:00	(s reprízou 15:00–16:00) Kraj – důležité události z regionálního úhlu pohledu, každý den jiné hlavní téma (zdravotnictví, sociální otázky, zemědělství, životní prostředí, kultura, život na venkově, politika), každý den z produkce jiného studia (po – Pécs, út+pá – Debrecen, st – Miskolc, čt – Szeged; Szolnok zřejmě do sítě vlastní produkcí nepřispívá)
12:00–12:30 a 17:30–18:00	MR1 Kronika (přebíraná z celoplošné sítě MR1)
12:30–13:00 a 16:00–17:00	Písně pěti desetiletí – výběr z největších maďarských hitů pop music
13:00–14:00	Odpoledne – na každý den jiný síťový magazín

Zbývající příspěvky byly solitéry, které nezapadaly do žádného z hlavních panelů semináře:

- Tom Connor z BBC Sport Scotland (Radio, News & Online) se zaměřil na lokální pokrytí sportovních událostí. Což v Británii znamená, že hovořil hlavně o fotbalu, o kterém BBC Scotland odvysílá ročně kolem 1000 hodin (plus online streamy).
- Ulla Svenson ze Sveriges Radio se snažila nabídnout nový pohled na způsob, jak získávat do rozhlasových týmů nové pracovníky. Častou chybou bývá podle ní snaha „zalepit“ díru po odcházejícím zaměstnanci někým podobným a co nejrychleji. Měla by tomu předcházet úvaha o tom, jaké schopnosti a dovednosti v týmu skutečně chybí. Při hledání talentů bychom měli být aktivnější (nespoléhat jen na ty, co si přečtou náš inze-

rát) a při jejich výběru bychom se neměli ostýchat je důkladně otestovat – zejména jejich schopnost reagovat na zpětnou vazbu. Uchazeči o místo reportéra můžeme např. uložit přípravu reportáže na zadané téma. Výsledek adeptovi kriticky (ale konstruktivně) zhodnotíme a vyzveme ho, ať to zkusí ještě jednou. Míra zlepšení při druhém pokusu by měla být důležitějším indikátorem uchazečova potenciálu, než samotná „absolutní“ úroveň jeho výkonu.

Tečkou za glasgowským seminářem byla volba nového předsedy pracovní skupiny EBU Local/Regional Radio. Dosavadní dlouholetý předseda Malte Lind už nekandidoval a na jeho návrh byl na příští dva roky přítomnými zvolen Ruzbeh Oweysi z Českého rozhlasu.

Mgr. Jiří Hubička (redaktor APF, člen poroty Prix Marulic)

Zpráva o letošním ročníku soutěže Prix Marulic, která se uskutečnila tradičně na ostrovu Hvar v termínu od 7. do 14. května 2011

Festival na počest chorvatského básníka Marka Marulice z 15. století byl letos na ostrově Hvar uspořádán už popatnácté. Za dobu svého trvání si nepochybně vydobyl velmi dobré renomé, což se odráží v počtu přihlášených titulů – bylo jich celkem 53. Šlo o produkci velmi odlišné stopáže – od krátkých tvarů (letos poprvé byla zavedena nová kategorie tzv. „short forms“, jež byla limitována maximální délkou 7 minut), přes programy v průměru 30–40minutové (těch bylo nejvíce) až po hry, které využily limit maximálně a trvaly celých 60 minut.

Těchto 53 titulů přihlásilo 32 rozhlasových stanic ze dvaadvaceti zemí. Rozšiřuje se spektrum účastnických zemí o poměrně vzdálené lokality (zastoupeny byly rozhlasové stanice z Austrálie, Kanady, Číny, Íránu a také z Grónska), snižuje se naopak počet hostů – nepočítáme-li hojně zastoupené domácí Chorvatsko, ze zahraničí přijelo 40 delegátů.

Festival prokázal (dle mínění těch, kteří se účastnili předchozích ročníků) pochopitelný sklon k šetrnosti.

Coby člen poroty (byla 11členná za prezidentství Zane Davida Mairowitze) jsem vyposlechl všechny uváděné tituly a zúčastnil se všech diskusí, které po každém dni následovaly (do diskusí jsem pravidelně aktivně přispíval).

K tomu jen podotknout – účastníci se shodli, že pořad poslechů byl časově organizován velmi náročně – denně poslech 10–12 titulů... Následné diskuse pak začínaly v podstatě ihned po poslechu, bez přestávky, a trvaly dvě až tři hodiny. Odhlédneme-li od faktu, že to bylo pro porotu („běžní účastníci“ se zdaleka všech poslechů a diskusí neúčastnili) velmi náročné, je třeba říct, že diskuse byly velmi objektivní a byly v nich vzneseny cenné a často objevené příspěvky.

Závěrečné jednání poroty probíhalo v atmosféře naprosté průhlednosti, nevznikla zde stopa podezření, že by jakýkoli verdikt byl nějak ovlivněn či zkreslen.

V nejprestižnější kategorii rozhlasových her na nejvyšší příčku dosáhla hra stanice Deutschlandfunk, která pod názvem „Lieberap“ představila současnou parafrázi příběhu Romea a Julie, transformovanou do dnešního Berlína, kde překážku vztahu mileneckého páru netvoří nenávisť jejich rodů, ale odlišné rasové a kulturní zázemí. Je třeba podotknout, že v případě této hry, ale stejně tak u mnohých dalších, byla vazba na původní (tzv. „starý“) text, jímž byla v tomto případě Shakespearova tragédie Romeo a Julie, velmi volná.

V kategorii dokumentárních pořadů získala Grand Prix Marulic pozoruhodná historická detektivka dánského rozhlasu s titulem „Zahrada“. Jde o umně utkaný příběh, který nabízí několik možných verzí okolností, za nichž se před bezmála třemi sty lety odehrála vražda mladé ženy. V tomto případě – na rozdíl od hry německé, která byla v mnohém založena na ryze specifických jazykových prostředcích – doporučuji uvažovat o realizaci v českém překladu.

A konečně v nově zavedené kategorii „krátkých forem“ si nejvíce hlasů porotců vydobyl sedmiminutový portrét nezdolného optimisty, člověka, který si z Berlína, na které je po úraze odkázán, vyrobí hudební nástroj, jímž doprovází svůj svérázný zpěv. Tuto hříčku připravilo srbské rozhlasové studio Artworks (krátké formy ovšem v naprosté většině převést do jiného jazykového kontextu nejde, nebo jen velmi obtížně).

Naše účast?

Předloňský úspěch (na Hvaru tehdy zvítězila adaptace Büchnerova *Vojcka* v produkci Českého rozhlasu) se neopakoval. Obeslat festival nepřilíš přesvědčivou adaptací Shakespearovou hrou „Mnoho povyku

pro nic“ nebylo šťastnou volbou. Hra působila nejen nepřehledně, ale princip její realizace (natačky v reálném prostředí) výsledku naopak uškodily – zvukově nesnesla hra srovnání s jinými nahrávkami, navíc onen „fígl“ natáčení v exteriérech nikdo nepoznal. Naopak krátký experimentální pořad typu ars acustica „Benátské masky“ z dílny pražské skupiny Four Dimensions byl přijat s mnoha pochvalami, byť se do konečného výběru nedostal.

Ing. Ruzbeh Oweysi

Pracovní návštěva DR 15.–17. června 2011 (Odense – Kodaň – Næstved)

Dánská veřejnoprávní korporace DR zahrnuje televizní a rozhlasové vysílání a internetové služby. Na plný úvazek zaměstnává cca tři tisíce lidí, z toho zhruba 500 v rozhlasové části. Při naší návštěvě jsme chtěli poznat hlavně rozhlasové regionální vysílání, které je hlavním tahounem poslechovosti DR, díky našim průvodcům se nám ale dostalo i patričního kontextu napříč celou rozhlasovou strukturou DR.

DR Radio má čtyři analogové FM okruhy P1 až P4 a větší počet digitálních kanálů:

- **P1** je celoplošná stanice mluveného slova, zaměřená na společnost a politiku. Podíl hudby je zde minimální, i když se tu a tam (např. ve Filmovém magazínu) ilustračně nebo výplňově objevuje. V programu mají své místo i dokumenty, dramaturgie a další náročnější slovesné žánry. Přesto je podíl P1 na dánském rozhlasovém trhu neuvěřitelně vysoký – 5 až 7 %.
- **P2 Klassisk** je celoplošná stanice téměř výhradně vážné hudby, nejde tedy o „arte“ program typu naší Vltavy. Její podíl na trhu se pohybuje mezi 3 a 4 %.
- **P3** je s 20% podílem lídrem u mladšího publika až do věku 40 let. Jde o převážně hudební stanici s pravidelným zpravodajským servisem, drobnou publicistikou, humorem a sportovními aktualitami. Hudební formát odpovídá cílové skupině 20 až 40 let. Při souvislejší poslechu nás trochu překvapilo, že nehraje „hit za hitem“, poměrně často zařazuje formátově sice vhodné, ale pro nás málo známé nebo zcela neznámé songy.
- **P4** je regionální síť DR: pro jedenáct dánských regionů vysílá devět rozhlasových stanic zaměřených na posluchače ve věku 40–60 let, a to velmi úspěšně – patří jim 42 % trhu. Stanice P4 mají samostatný program v časech 6:00–10:00 a 15:00–18:00, celkem tedy sedm hodin lokálního programu denně. V ostatních časech se P4 chová jako celoplošný kanál. Hudebním formátem je mainstreamový pop a poprock, program je založen na zábavě, na regionálním zpravodajství a na dopravních informacích. Konkurencí P4 jsou fakticky pouze lokální komerční stanice – oba ce-

Příprava titulů, jimiž bude festival příští rok obelán, by měla být rozhodně systematická a cílená. Vazba na předlohu nemusí být zdaleka přímočará, oceňuje se především nový výklad starých motivů, jejich poselství pro dnešního vnímatele – a pak perfektní zvuková kvalita. Tento ročník byl – z pohledu české produkce – opět svědectvím o tom, že nám buď ujíždí vlak, anebo neumíme koncepčně programově uvažovat.

loplošné privátní kanály nedají dohromady ani 10 % trhu, zatímco zhruba 100 lokálních privátů se dělí o zbývajících 15–17 %. Neúspěšnost komerčních celoplošek je zajímavým dánským fenoménem, neprosadilo se zde např. ani hudební rádio mediální skupiny Sky, která je jinak úspěšná v Nizozemí a Německu.

Čtyři základní okruhy DR jsou programově velmi čistě vyprofilovány a z celkového 75% podílu na dánském rozhlasovém trhu je zřejmé, jak jsou dokonale komplementární. Tato čistota se ale brzy naruší – pravicová většina dánské politické reprezentace vnímá úspěšnost DR jako určitý monopol, a proto rozhodla o privatizaci jednoho FM okruhu. V praxi to znamená, že do podzimu odevzdá DR celou jednu celoplošnou FM síť a s ní i adekvátní část rozpočtu (100 mil. DKK = 320 mil. CZK) největší dánské mediální skupině Berlingske Media, která 1. listopadu 2011 spustí „alternativní veřejnou službu“ – **Radio 24syv**. Pro DR to neznamena jen konkurenci vůči P1, ale také citelné zkrácení rozpočtu, které se zřejmě projeví snížením produkce náročnějších rozhlasových žánrů. V analogovém pásmu hodlá situaci řešit tak, že jednu frekvenční síť budou sdílet dva okruhy – přes den P1, večer a v noci P2. V DAB a na internetu budou ale obě stanice dál vysílat celých 24 hodin.

Digitální vysílání má v Dánsku slušnou odezvu – DAB přijímač vlastní jedna třetina dánských domácností. K velkému počtu posluchačů se digitální rozhlas dostane také díky nabídce kabelových operátorů. DR na tyto technické možnosti reaguje už od roku 1999, kdy začal vytvářet jeden digitální kanál za druhým. Postupně spustil 18 stanic v DABu a na internetu: 15 žánrových hudebních kanálů (od klasiky a několika subžánrů jazzu přes indie rock a elektroniku až k taneční hudbě, country nebo world music), dále čistě zpravodajskou stanici, dětský kanál a také jedno rádio pro publikum starší 60 let. Tento digitální rozvoj vycházel ze strategie založené na koncepci z poloviny 90. let.

Tuto koncepci ale DR nedávno výrazně změnil. Žánrově čistá rádia odbavující nonstop hudbu podle playlistu jsou sice relativně levné produkty (jeden kanál přijde na 75 až 150 tisíc DKK, tj. 240 až 480

tisíc CZK ročně), ale v DR usoudili, že „jukeboxy“ jako veřejná služba neobstojí, protože nesplňují kritérium rozhlasové kvality. Náš průvodce Rune Born Schwartz jako projektový manažer nové koncepce soudí, že žánrový hudební stream není v dnešní době ničím vzácným a kdo chce, ten si ho na internetu (v počítači, tabletu nebo mobilu) snadno najde. Veřejná služba ale podle něho musí hudbu uvádět v kontextu, v souvislostech, např. ve vyprofilovaných pořadech se zasvěceným průvodním slovem (jako zvláštní příklad uvedl sedmihodinový speciál věnovaný skupině Duran Duran).

Nově vznikající digitální rádia DR už nejsou žánrově tak vyhraněná jako jejich předchůdci (které DR postupně ruší):

- **P6 BEAT** – hudební rádio pro posluchače, pro které je hudba životním stylem, tedy více alternativní formát – 10–11 hodin živého programu denně, zbytek tvoří nonstop hudební playlist a pořady z archivu.
- **P7 MIX** – hudební rádio pro posluchače, pro něž je hudba jen součástí života, tedy více popový mix – 5 hodin živého programu denně.
- **P8 JAZZ** (připravuje se) – pro Runeho obzvláště těžký oříšek, protože musí do jednoho programu vtěsnat několik jazzových žánrů, které již DR provozoval jako samostatné „jukeboxy“ (nový jazz vedle tradičního amerického atd.) – 7 hodin živého programu denně.
- **DR MAMA** (připravuje se) a **DR RAMSJANG** – dětské kanály budované na více platformách, tedy jako kombinace televize a internetu, konkurence k produktům od Disneye; podle Runeho není možné provozovat službu určenou dětem pouze jako rádio nebo TV, musí jít o multimediální platformu.
- **P5** záměrně nechávám až na konec, protože do značné míry souvisí s P4. Na cílovou skupinu regionálního vysílání totiž navazuje věkově – okruh P5 je určen šedesátiletým a starším posluchačům. A přestože jde o čistě digitální rádio, dosáhl už 1,5% share, což lze považovat za ohromný a rozhodně velmi překvapivý úspěch.

Za pozornost stojí, jak DR nové služby komunikuje. Nepropaguje DAB, internetové streamy nebo kabelové rádio. Nové kanály nazývá jednoduše „digitální rádia“, protože věří, že když potenciální posluchače nabídka zaujme, není už pro ně tak těžké zvolit správnou technickou platformu. „*Digitální rádio – tam tu svou stanici najdu.*“

Struktura regionálního vysílání DR

Síť P4 pokrývá jedenáct dánských regionů z devíti rozhlasových studií; pro dva nejmenší kraje se vysílá formou odpojovaných zpravodajských oken (viděli jsme v Næstvedu).

Historie regionálního rozhlasu se v Dánsku začala psát až v r. 1960, kdy bylo založeno prvních šest stanic, v r. 1962 k nim přibýlo kodaňské rádio a v letech 1974–1980 zbyvajících dvě. Zpočátku vysílala každá

stanice jen půl hodiny vlastního programu každé pondělí večer. Duální systém se v Dánsku rozbíhal velmi pozvolna v letech 1983–1987 a se vznikem prvních komerčních stanic se změnil i přístup DR k regionálnímu vysílání. Od konce 80. let DR reformoval své kanálové portfolio – v první fázi vysílaly regiony formou odpojovaných 4–5 hodin denně v celoplošné síti P2 Danmarks Radio. V roce 1991 byla konečně ustavena čtvrtá kmitočtová síť pro regionální vysílání – P4. Jednotliví členové sítě vysílali postupně až 8,5 hodiny autonomního programu denně, ve zbyvajícím čase pak společný sdílený program (až sem tedy skoro stejný vývoj jako u naší sítě Regina, která byla také ustavena v r. 1991, ale nevydržela pohromadě ani 30 měsíců). A tento model funguje dodnes, i když podíl samostatného programu mírně poklesl na nynějších sedm hodin denně. Výrazně větší míru samostatnosti regionální stanice DR nikdy neměly.

Reformátování sítě bylo v DR samozřejmě spojeno i s celkovým rebrandingem, který sjednotil do té doby zcela roztržitěné formáty názvů a loga jednotlivých regionálních studií.

Program P4

Zprávy:

V každou celou hodinu se vysílají celoplošné zprávy z kodaňského integrovaného newsroomu. „Národné“ zprávy jsou jednou z nejdelších tradic DR, pro různé okruhy se ale připravují různé formáty relací – editorský výběr i zprávařské hlasy jsou voleny s ohledem na síť, pro kterou jsou určeny. Jiné zprávy tedy newsroom odbaví na celoplošné stanici mluveného slova a jiné na stanici klasické hudby. Kritériem pro výběr a formu zpráv pro P4 je relevance pro běžný život v regionech, stručnost a srozumitelnost (žádné hluboké analýzy – publikum P4 má v průměru nižší vzdělání než posluchači P1 nebo P2). V třicáté minutě je prostor pro vlastní relaci každé regionální stanice, hlavně ráno a dopoledne, odpoledne se už některé regionální „půlky“ vynechávají.

Dopravní zpravodajství:

V DR je dopravní servis vysloveně doménou a pýchou P4, konkrétně tří regionálních dopravních center, z nichž jedno jsme viděli v Odense a jedno v Kodani. Každé centrum pracuje pro tři regionální stanice a jeho redaktoři mají k dispozici velmi jednoduchou a účinnou techniku, která jim umožňuje kdykoli vstoupit do vysílání kterékoli stanice DR, regionální i celoplošné (stačí se na monitoru dotknout příslušné partie mapy Dánska). V tomto smyslu je tedy třeba tyto tři redakce chápat jako jakési dopravní centrum celého DR.

Hudba:

Asi 40 % playlistu je dánské provenience, jenže naprostá většina umělců zpívá anglicky. Starší posluchači si občas stěžují, že je dánsky zpívaných písníček málo, ale kolegové z DR na to odpovídají, že to není problém DR, že prostě nemají na výběr. Hudební

ní vkus Dánů je zjevně světovější, kosmopolitnější, progresivnější. Také folklor nebo lidovou hudbu v P4 prakticky neuslyšíte a vyskytuje se jen okrajově v několika málo pořadech na P4 a P5.

Programové schéma:

- 6:00–10:00 (o víkendu 7:00–10:00) a 15:00 až 18:00 samostatný regionální program: ve všech regionech má stejnou nebo blízkou strukturu, i když se jednotlivé titulky mohou lišit. I v rámci tohoto bloku se některé regiony spojují a sdílejí společné pořady (v letním období např. cestovatelský magazín apod.).
- 10:00–15:00 a 18:00–6:00 sdílený síťový program: v prime time je sestaven z hodinových show, postavených zpravidla na moderátorských osobnostech.

Přehled sdílených pořadů:

- 10:00–12:00 Formiddag på 4'eren („Dopoledne na Čtyřce“) – zábavný blok s oblíbeným moderátorským párem.
- 12:00–13:00 Smutvejen – oblíbený postarší moderátor s vtipnými historkami ze života, ale i radami a užitečnými tipy, např. jak vybrat správnou obuv na běhání nebo jak levně volat do zahraničí apod.
- 13:00–14:00 Danmarkmester („Mistr Dánska“) – národní kvíz zaměřený na dánské reálie, vítězové z pondělí až čtvrtka postupují do pátečního semifinále a finále, odměna pro vítěze je např. víkendový pobyt u (Baltského) moře; soutěž má zřejmě jistou úroveň, za některé kvízové otázky DR raději platí agenturám. V týdnu, kdy jsme zde byli, se posluchačů vypytavali na celebrity, které právě slaví padesátku. Ceny do těchto soutěží DR normálně nakupuje, protože nesmí vysílat reklamu, a tudíž ani uzavírat barterové obchody (maximálně mohou od prodávajícího přijmout nějakou nepříliš velkou slevu).
- 14:00–15:00 Madsen – postarší charismatický rocker Alex Nyborg Madsen hraje a komentuje muziku dle vlastního výběru, pořad si sám odbaluje ze svého domácího studia nedaleko Kodaně.
- 18:00–19:00 Eldorado – hudební pořad založený na méně známých hitech 80. let, jeho průvodce byl tehdy hvězdou stejnojmenné TV show, v pořadu odpovídá i na mailové dotazy posluchačů.
- 19:00–24:00 P4 Aften („Večer na P4“) – solidní pop a rock z minulých let, „od Beatles k Bellimu, od Rolling Stones k Rollo&King“, střídají se čtyři moderátoři.

V programovém schématu P4 nejsou žádné literární nebo dramatické útvary, dokumenty ani komponované hudební pořady. Regionální studia DR nic takového neprodukují ani pro ostatní okruhy – jedinou výjimkou je studio v Aarhusu (P4 Østjylland), druhém největším dánském městě.

Během tří dnů v Dánsku jsme postupně navštívili studio DR v třetím největším dánském městě Odense

(P4 Fyn), v Kodani centrálu DR Byen a metropolitní stanici (P4 København) a nakonec studio v Næstvedu (P4 Sjælland). Ochotně se nám věnovali oba hlavní dramaturgové síť P4 Rune Born Schwartz a Jørgen Bøgen, ale také manažeři studií v Odense a Næstvedu – Lise Ravn a Allan Lardell. Pro pochopení organizačních a funkčních vazeb mezi dramaturgy z DR Medier a týmy v regionech je důležité ujasnit si celkovou organizační strukturu DR. Ta se od začátku roku 2010 dost podstatně změnila – tehdejší šéf DR Kenneth Plummer rozšířil nejužší management ze tří na sedm ředitelů, čímž posílil pozici in-house producentů programu, zejména zpravodajství, literárně-dramatické a hudební tvorby, ale také regionálních studií. Tyto změny pokračují i pod vedením Marii Rørbye Rønn, která Plummera vystřídala po jeho rezignaci na podzim 2010.

Teprve na místě jsme pochopili, jak v praxi funguje důsledné oddělení producentů obsahu od dramaturgů z DR Medier. Rune a Jørgen nejsou šéfy studií, s jejich personálním řízením a provozem nemají téměř nic společného. Jejich úkolem je stavba programového schématu, hodnocení jeho kvality, ale zřejmě i marketing, zvláště interpretace výsledků výzkumů poslechovosti a jejich aplikace do programu. Naproti tomu staniční manažeři jako Lise nebo Allan nemají moc co mluvit do programování svých stanic, a to ani do stavby vlastních programových bloků, o síťových ani nemluvě. „Komisaři“, jak v DR říkají lidem z DR Medier, mají dokonce právo veta, pokud jde o výběr moderátorů jednotlivých pořadů. Nepochybně to s sebou nese i zodpovědnost za úspěch či neúspěch u posluchačů, ale v tomto směru pomáhají komisařům každý týden data z radiometrů – pomocí malého panelu PPM (Portable People Meter), umístěného např. na opasku, se v Dánsku měří poslechovost už od roku 2008. Nejsilnějším nástrojem pro rozvoj programu je samozřejmě jeho rozpočet, a ten se stanovuje v DR Medier.

Zajímalo nás, jestli ve vztazích mezi regionálními manažery a komisaři P4 nedochází ke konfliktům. Næstvedský šéf Allan Lardell k tomu řekl: „*Musíme správně chápat své role, nedorozumění plynou nejčastěji ze záměny role komisaře a producenta.*“ Regionální studia „pouze“ vysílají, s výjimkou Aarhusu v nich pracují jen zpravodajští redaktori a moderátoři. Allan a Lise jsou spíše provozní vedoucí a denní editoři, nejsou šéfredaktory zodpovědnými za koncepci programu. Hlavou regionálních stanic (jejich personálu, budov, provozních nákladů apod.) je ředitelka DR Danmark, naproti tomu za programovou koncepci všech rozhlasových kanálů DR (včetně jejich mise, vize atd.) odpovídá radiochef Tor Arnbjørn, podřízený ředitelce DR Medier.

K zásadní interakci mezi komisařem a regionálním manažerem dochází dvakrát ročně – to si Rune s Allanem společně provedou písemné hodnocení podle systému NABC (Need – Approach – Benefit – Competition). Allan nám prozradil, že někdy v 90. letech nechal DR asi padesátku svých topmanažerů několik týdnů vzdělávat v USA na Stanfordu. Po jejich návratu pak v DR začala restrukturalizační „revoluce“

– a čas ukázal, že americké metody (mezi něž patří i evaluace NABC) skutečně fungují.

V důsledku předražené stavby kodaňské centrály (DR Byen neboli „DR City“) se korporace dostala do velkých finančních potíží a od roku 2007 postupně propustila přes 500 zaměstnanců, v regionech to ale postihlo jen 30 lidí (přibližně dva z každého studia). Přesto měly podle Allana personální a organizační změny během posledních let na práci v regionech pozitivní dopad. A pokud jde o změny v řízení, podle Allana se přístup komisařů k regionům zlepšil: *„Jistěže máme z čím dál větší centralizace obavy. Pro nás je ale nejdůležitější, aby v DR Medier seděli lidé s ušima, aby měli cit pro program a aby respektovali naši znalost regionu. Jejich status se těmi posledními změnami trochu snížil, ale alespoň se přestali chovat nadřazeně a berou nás víc jako partnery.“*

Na závěr několik čísel a pár postřehů

- V jedné regionální stanici DR pracuje zhruba 30 interních zaměstnanců. Výjimkou je studio v Aarhusu, které jako jediné produkuje i náročnější tvorbu pro celoplošky.
- Roční rozpočet regionální stanice DR je cca 15 milionů dánských korun, tj. kolem 45 milionů Kč, do toho ale nejsou započítány položky, které regionální manažer neřeší, protože je platí „centrála“ – údržba budov a techniky, náklady na vysíláče apod.). Uvedená částka tedy pokrývá zřejmě jen náklady na mzdy, honoráře a provozní výdaje typu pohonné hmoty, kancelářský materiál apod.
- V obou studiích mimo Kodaň jsme viděli pouze redaktory, moderátory a produkční (maximálně dva v jedné stanici), žádné techniky, žádné obchodníky ani PR manažery. Moderátoři věkově odpovídají posluchačské skupině a bez problémů sami odbavují v systému Dalet 5.1d, sami si odbavují i zprávaři.
- Technické vybavení je až překvapivě jednoduché, ale efektivní. Nesmíme zapomínat, že regionální studia slouží i k televizní produkci DR, takže v garáži nechybí SNG vůz. Zaujala nás ale velmi minimalistická televizní studia, v nichž je vše ovládáno dálkově z Kodaně (pozadí i kamera), takže respondent se pouze upraví, usedne a může začít mluvit do televize.
- Skutečně impozantní je kodaňský integrovaný newsroom DR Nyheder, v němž může pracovat až 550 lidí.
- I v DR jsme si ve zpravodajství všimli lehkého napětí mezi kodaňským newsroomem a regionálními zpravodaji a editory. I zde jsme se setkali s tím, že *„správně bychom měli každou událost v našem regionu pokrýt my, ale přesto sem někdy pošlou redaktora z Kodaně, protože si tam asi myslí, že to zvládne líp než my“*. Nebo s tím, že *„někdy se trochu rozcházíme v tom, co považujeme za zpravodajské priority dne my a co Kodaně“*.
- 90 % Dánů jsou protestanti, náboženské pořady vysílá televizní DR2 a v DABu P2. Také v DR májí náboženské centrum, přestože podle nich *„náboženství není téma“*.
- Vztah Dánů k monarchii je prý docela dobrý, i když z času na čas ve společnosti mírně převládí odpor. Posluchači P4 jsou ale většinou pro monarchii.

ROZHLASOVÁ TEORIE A PRAXE

Seminář SRT na Prix Bohemia Radio Poděbrady 2010

TÉMA: „Rozhlasový dokument – svědectví doby“

Seminář se uskutečnil 7. října 2010 od 9:30 do 13:30 hodin v kongresovém sále hotelu Bellevue.

PhDr. Bronislava Janečková

Rozhlasový dokument – svědectví doby

Vztah k žánru dokumentu uvnitř Českého rozhlasu

Ukazuje se, že vůči žánru dokumentu existuje uvnitř Českého rozhlasu jistá nedůvěra. Vyskytující se výroky o dokumentu:

- Je to „kláda“.
- Je nezajímavý, nudný, nesouzní s formátem stanice.
- Lze jej vysílat jen ve večerních hodinách.

Proč dokument vnímá řada klíčových pracovníků stanic ČRo odmítavě? Vedle zřetelného posunu stanic k proudovějšímu typu vysílání je to dáno buď neznalostí, nebo špatnou zkušeností s tímto žánrem. Z části si za toto „hodnocení“ mohou tvůrci na stanicích sami, protože za dokument často vydávají pořady, které dokumenty nejsou: obvykle delší publicistické (i studiové) pořady, jejichž základem je rozhovor s hudebními předěly, nebo publicistické tvary s reportážními prvky. Takové pořady jsou pak právem hodnoceny jako nudné a dlouhé. Problém tedy není v žánru samotném, ale v tom, co se za něj někdy vydává.

A zásadní otázkou pak je, zda Český rozhlas dokument vnímá jako perspektivní žánr.

Současný stav má však své příčiny:

Personální struktura rozhlasu je postavena na prioritě zpravodajství a publicistiky. Stále ubývá tvůrců, kteří se v rozhlase zabývají nezpravodajskými a nepublicistickými žánry. I z toho důvodu rozhlas nemá své interní specialisty-dokumentaristy. Stanice v ekonomickém tlaku (a regionální stanice obzvláště) nemohou interním tvůrcům dokumentů vytvořit prostor, aby mohli plnohodnotné dokumenty natáčet. **Téměř na každé stanici je sice tvůrce, který dokumenty dělá nebo má ambici je dělat, ale skoro nikdo na ně nemá čas. Tento žánr je pak řadou okolností vnímán jako zbytný. Dokument v rozhlase nikdo netočí především, ale jen občas.**

Vnitropodnikové smlouvy celoplošných stanic s regiony v dokumentárních sériích pro ČRo 2 a ČRo 3 jsou neprofesionálně postaveny na systému nepovinné práce redaktorů za jistou (větší či menší) odměnu. Když tvůrci z regionů nemají čas, celoploška nemá možnost navzdory vnitropodnikové smlouvě pořad „vydobýt“. Regionální tvůrci toho mají v rámci svých staničních úvazků naloženo tolik, že doku-

menty vytvářejí mimo pracovní dobu tak, aby to nevadilo jejich denní práci na stanicích. Když to stihnou.

Je proto logické, že v takové situaci si budou tito tvůrci dokumentů vybírat jednodušší formu i snadnější témata a že se nemohou v dokumentaristické specializaci zdokonalovat.

Tady je současně základ problému, proč se interní tvůrci nepouštějí do závažnějších a aktuálnějších témat. Ale ani externisté se jim nevěnují, protože ti se obvykle zabývají speciálními historickými cykly a pouštět se do současného a pracného tématu s potřebou „být u toho“ se jim časově ani ekonomicky nevyplácí.

Na stanicích vysílajících pravidelně dokumenty většinou **schází aktivnější dramaturgie**. Dramaturgové by neměli přijímat jen témata od tvůrců, ale aktivně je také zadávat. Vytvářet například tematické dokumentární cykly, které mohou dokumentaristy motivovat a více je směřovat v souladu s formáty stanic. Funkce dramaturga je v tomto typu tvorby klíčová. Lidé, kteří jsou dnes u nás schopni uchopit rozhlasový dokumentární žánr dramaturgicky, je v této republice jen pět (z čehož jeden se již dokumentu téměř nevěnuje a jeden je externista).

Témata rozhlasové dokumentární tvorby

- Naši dokumentaristé se dívají především do minulosti.
- Necelá čtvrtina témat je ze současnosti.
- Rozhlasový dokument se minimálně zabývá aktuálními problémy dneška.

Historie a minulost (76 % pořadů). Cykly: Příběhy 20. století; Stopy, fakta, tajemství; dále pak válečná témata, výročí, portréty již nežijících osobností, osudy osobností...

Současná témata (17 %). Umělecká, alternativní, lidé v mezních situacích, zdravotně postižení...

Aktuální témata (7 %). Příklady: odchod lékařů do zahraničí, státní maturity, veřejný prostor, nezaměstnanost, špičkový sport, portréty významných osobností, čtenáři a oběti bulváru, občanské aktivity, cizinci žijící v ČR, volební kampaně, zdravotnictví, dopady ekonomických reforem ve všech oblastech vč. školství a kultury...

Stanice vymezují příliš úzký tematický záběr dokumentární tvorby – aktuální analyzující doku-

ment dnes není kde vysílat. Radiožurnál a Rádio Česko dokumenty až na „Příběhy 20. století“ nevysílají a nemají to v úmyslu, ČRo 2 – Praha chce vedle „Stop, faktů, tajemství“ dokumenty spíše pohodové a portrétní, Vltava se věnuje alternativním a uměleckým tématům, ČRo 6 se soustřeďuje na politický dokument převážně s historickými tématy.

Dokument je však žánrem, který má především dokumentovat autentické události, děje a životy. Nám však uniká současnost.

Rozhlasu například chybí výrazný portrétní dokumentární cyklus ve stylu televizního pořadu Genus s portréty významných českých osobností ze všech oblastí života. Jeho trvalá hodnota v archivu by byla zřejmá.

Nerozvíjíme cenné sběrné dokumenty, je nejvyšší čas je založit – a zaznamenávat v průběhu měsíců i let osudy jednotlivců, celých rodin, pracovní i umělecké týmy, např. profesionální cesty mediků jednoho ročníku FVL UK atd.

Najdeme vysílací prostor, kam takové dokumenty zařadit?

Tvůrci dokumentů

Kdo dělá dokumenty v ČRo

(odhad na základě informací šéfredaktorů a dramaturgů)

- externisté 46 %
(hlavně zásluhou cyklů „Příběhy 20. století“ a „Stopy, fakta, tajemství“)
- zaměstnanci v rámci svého úvazku 32 %
(hlavně „Dobrá vůle“, v regionech a ČRo 2)
- zaměstnanci za honorář 22 %
(hlavně princip vnitropodnikových smluv)

Poslechovost dokumentů v ČRo

(konzultováno s dr. V. Hradeckým)

Pořad	Počet posluchačů
Stopy, fakta, tajemství (vč. repríz)	250 000
Nedělní dokument na ČRo 2	60 000
Příběhy 20. století (vč. repríz)	30 000 až 40 000
Téma ČRo 6	10 000 až 15 000
Radiodokument ČRo 3	8 000 až 10 000

Poslechovost souvisí nejen s kvalitou, ale i s typem stanice a s vysílacím časem. Dokumentu bývá často vyčleněn večerní vysílací čas, ve kterém není šance na masivnější poslech. Tento drahý a náročný žánr přesouváme do méně poslouchaných, především večerních časů. Příklad současných pořadů na ČRo 2 (vysíláno o víkendu přes den) ukazuje, že dokumen-

ty v denních a podvečerních časech měly stoupající počet posluchačů.

Otázka je, do jaké míry lze postupně počítat s tím, že si budou posluchači vyhledávat dokumenty na internetu v podcastu stanic a jednotlivých dokumentárních cyklů. Zejména u starší generace, která preferuje slovesné pořady v rozhlasovém vysílání, nelze zatím počítat s tímto typem aktivního vyhledávání a poslechu pořadů.

Srovnání se zahraničím

Vysílací časy dokumentů v některých evropských rozhlasech

- 9:00 Všechny všední dny: France Culture – Francie
Sobota: ÖRF 1 – Rakousko
- 10:00 Pondělí: BBC 1 – Velká Británie
Víkend: NKR – Norsko
- 12:00 Pondělí: France Culture – Francie
- 13:00 Středa: YLE 1 – Finsko
Neděle: RP 1 – Polsko
- 14:00 Sobota: Bayern 2 – Německo
Neděle: Radio Nederland – Holandsko
- 17:00 Pondělí: NKR – Norsko
Všední dny: France Culture – Francie
Neděle: SR Švédsko, Radio Devín – Slovensko
- 18:00 Úterý: ARD – Německo
Čtvrtek: Radio Nederland – Holandsko
Pátek: RTÉ – Irsko
Sobota: YLE 1 – Finsko, Deutschlandradio Kultur – Německo, RTÉ – Irsko
- 20:00 Pondělí: BBC 4 – Velká Británie
Úterý: Deutsch. F. – Německo Deutschlandfunk
Pátek: Rádio Slovensko
- 22:00 Pondělí: BBC 3 – Velká Británie
Pátek: BBC 4 – Velká Británie

Je zjevné, že v zahraničí je dokument vysílán častěji v časovém pásmu mezi 18. až 20. hodinou a pak v denních či podvečerních víkendových časech. Specializované kulturní stanice (např. France Culture) zařazují pravidelné dokumentární cykly i v průběhu všedních dnů ráno a odpoledne.

Na víkendový večer nezařazuje dokument žádná evropská stanice (alespoň tedy ne v premiéře), protože je tu vědomí silné televizní a kulturní konkurence (divadla atd.).

Vysílací časy dokumentů a pořadů na stanicích Českého rozhlasu

ČRo 1 – Radiožurnál dokumenty téměř nenatáčí a nevysílá, reprizuje cyklus Rádía Česko „Příběhy 20. století“, který má spíše publicistickou formu – **čas reprízy po 20. hodině večer**. **ČRo 2 – Praha** vysílá cyklus „Stopy, fakta, tajemství“ **v sobotu ve 12:15**. Komponované, převážně publicistické, cykly **v pon-**

dělí až sobotu od 18:05. Dokumenty původně v neděli od 17:05 a od roku 2011 v neděli ve 22:00. ČRo 3 – Vltava vysílá dokumentární cyklus Radiodokument ve středu ve 21:45. Rádio Česko vysílá v premiéře „Příběhy 20. století“ v 10:00 a reprizuje ve 13:00. ČRo 6 vysílá cyklus Téma, v němž bývá obsažen politický dokument, v sobotu od 20:00. ČRo Olomouc vysílá pořady na pomezí publicistiky a dokumentu o víkendy od 13:00. **Cykly splňující formu dokumentu se však pravidelně vysílají jen na dvou stanicích: ČRo 2 a ČRo 3.**

Na těchto a dalších stanicích Českého rozhlasu se deklarované dokumenty a komponované publicistické pořady vysílají nepravidelně, především v čase svátku a významných výročí.

U výše uvedeného přehledu je patrné, že Český rozhlas má na rozdíl od rozhlasů evropských výraznější tendenci zařazovat finančně náročné dokumentární cykly do málo poslouchaných večerních časů. Tento trend bude ještě zřetelnější po úpravě vysílacího schématu ČRo 2 – Praha. Pro tvůrce dokumentárních a komponovaných pořadů je odsun do okrajových vysílacích časů poněkud demotivující. Ale i to je ten lepší případ, protože na řadě stanic ČRo se komponované pořady ruší ve prospěch proudového vysílání. Přichází čas pro diskusi, zda se tím Český rozhlas nezbavuje právě toho, co dělá jeho vysílání výlučným mezi záplavou ostatních proudových stanic.

Žánrové a obsahové srovnání českých dokumentů a zahraničních trendů

- Máme šikovné, ale nedokumentární tvorbou zaměstnané tvůrce. Klademe si menší úkoly v obsahu – obáváme se obtížnějších a „velkých“ současných témat...
- Spěcháme, nejsme u událostí a dějů, hovoříme o nich převážně v čase minulém – čímž se ochuzujeme o autentičnost a cenná zvuková svědectví „v čase“.
- Naše dokumenty jsou méně vrstevnaté a méně pestré, nevyužíváme tak pestrou škálu uměleckých postupů jako v zahraničí (zejména ruchy a zvuky, reportážní prvky, dramatizované části, kontrast, práce s hudbou, sběr materiálu, citace a získávání autentických faktů a dokumentů...).
- Stopáž mnohých našich dokumentů je zbytečně dlouhá. Měli bychom vytvářet sevřenější a hutnější tvary i v kratších stopážích než je hodina.

Technická kvalita českých rozhlasových dokumentů často zaostává za evropskou špičkou.

- Natáčíme rychle a bez pečlivé technické přípravy. Jdeme nejjednodušší technologií natáčení.

- Naše technika pro snímání zvuku v terénu je nedostačující – zejména mikrofony.
- Dokumentarista většinou točí sám bez přítomnosti zvukových specialistů.
- Často nevěnujeme dostatečnou péči dokončovacím pracím – střih, práce se zvuky a hudbou – pracujeme s neodpovídajícími programy pro mix (např. míchání doma v amatérských podmínkách či v systému Dalet místo v Protools).

Čtyři hlavní důvody, proč se nám nedaří držet krok s evropskou dokumentaristickou špičkou

- Nemáme téměř dokumentaristy-specialisty. V rozhlasech, kde dlouhodobě vznikají špičkové dokumenty, jsou specializované dokumentaristické týmy (BBC, všechny severské rozhlasové společnosti, Kanada, Německo, Rakousko, Polsko, Irsko...). Dokument ve většině evropských rozhlasů má zásadně lepší postavení v programu a tomu odpovídající tvůrčí podmínky.
- ČRo až na výjimky nevytváří podmínky pro získávání a růst specializovaných externích i interních dokumentaristů. V zahraničí se schopný externí dokumentarista může svojí prací velmi dobře užít. Vytvářet české dokumenty jako externista znamená buď smířit se s úrovní životního minima, nebo mít souběžně jinou existenční jistotu.

Vzhledem k tomu, že současná personální struktura Českého rozhlasu nepočítá ani se specializovanými internisty na tento žánr, pokusy o „dokumenty“ často vznikají narychlo a mimo pracovní dobu jako „koníček“ zaměstnanců.

Schází aktivnější a sofistikovaná dramaturgie – zřetelná je zapouzdřenost dokumentární tvorby na jednotlivých stanicích.

I v těchto nedostatečných podmínkách se zaměřujeme spíše na kvantitu a méně na kvalitu. Méně může být více jak v množství jednotlivých dokumentů, tak v délce jejich stopáží. Sofistikovaná práce s archivem (reprízy) umožní věnovat větší péči premiérám.

Čtyři důležité věty na závěr

- Kvalita rozhlasového dokumentu je cennější než kvantita.
- Podmínky vzniku dokumentů mají přímý vliv na jeho kvalitu.
- Dobrý dokument je svědectvím doby a trvalou hodnotou v archivu.
- Neměnnost situace rozhlasové dokumentární tvorby může vést k postupnému utlumení až k zániku tohoto výlučného žánru Českého rozhlasu.

Doc. Tomáš Zikmund, Mgr. Vladimír Příkazský

Tvůrčí skupina elévů Českého rozhlasu

Tento text se snaží přispět k tématu, který bude probírán na semináři organizovaném Sdružením pro rozhlasovou tvorbu (v rámci letošního festivalu Prix Bohemia Radio 2011) s trochu provokativním názvem „Výuka rozhlasových žánrů aneb Roste nám nová generace rozhlasáků?“

Článků o způsobu výuky rozhlasové práce provozované v Českém rozhlasu nebylo napsáno mnoho. Měly většinou informativní charakter, popisovaly historii zrodu Tvůrčí skupiny elévů (TSE) a sloužily zejména zájemcům pro přijetí do tohoto kurzu. Popisovaly podmínky a předpoklady pro přijetí do TSE a zachycovaly obsah a průběh výuky.

Tentokrát se pokusíme o širší pohled na více než patnáctiletou činnost, přiblížíme její proměny a metodiku výuky, kterou si vyžádal čas ovlivňovaný rychlým technickým rozvojem rozhlasové práce.

Odvážný nápad založit středisko výuky, při které zájemci o rozhlasovou práci získají teoretické i praktické poznatky o rozhlasových profesích a dovednostech, měla na začátku devadesátých let minulého století redaktorka a dramaturgyně stanice Praha **Miluše Tikalová**. Trvalo dost dlouho, než získala souhlas vedení ČRo tuto výuku provozovat. Stalo se tak v roce 1995.

Technické zázemí bylo na počátku skromné, později se rozrostlo na tři redakční místnosti a bylo mu přiděleno i výukové studio se standardně vybavenou režii. Organizačně bylo začleněno k útvaru programového ředitele ČRo a nyní je několik let pod křídly Producentského centra. Spolu s Miluší Tikalovou se o počátky a rozběh oddělení starala produkční Alena Tempírová, zvukový mistr doc. Tomáš Zikmund a zkušená spolupracovnice mnoha proslulých režisérů Jitka Borkovcová. V současné době pracuje v oddělení i produkční Eva Senetová.

Miluše Tikalová zvala ke spolupráci další rozhlasáky na jednotlivé přednášky, vyjednala s vedením stanice Praha uplatnění prvních pokusů o rozhlasovou tvorbu pro „své děti“. Možná to nepatří do strohého výčtu historie TSE, ale právě snaha zakladatelky oddělení a jejích spolupracovníků vytvořit co nejpohodovější podmínky výuky, přátelský vztah ke svěřencům, to byl důležitý prvek úspěšné práce oddělení. Vznikla jakási „rodinná atmosféra“, vytvářely se pocity vzájemné důvěry, ale i přísná pravidla metod výuky.

Do kurzu byli a jsou **přijímáni studenti vysokých škol**, podmínkou není jenom studium obecné žurnalistiky, ale i jiných oborů. Elévskou výuku absolvovali i studenti filozofie, ekonomie, přírodních věd a dalších, později byli přijímáni i posluchači **vyšších odborných škol**, v tomto případě ale z oboru publicistika, žurnalistika nebo jiných příbuzných mediálních studií.

Metodika výuky však nikdy nebyla přesně napsána, utvářela a měnila se podle potřeb a požadavků jednotlivých redakcí, pružně reagovala na vyvíjející se technické vybavení v rámci celého rozhlasu. Výuku

ovlivňovaly i vědomosti začínajících elévů. Zatímco v polovině devadesátých let bylo nutné učit i základy počítačové gramotnosti, současní zájemci už přicházejí s těmito vědomostmi.

Naopak – současné zájemce o výuku je často nutné orientovat v širší rozhlasového veřejnoprávního vysílání. Tradice standardních znalostí klasického rozhlasového posluchače, získané a utvářené v rodině a škole, už několik let nefungují. Deseti- až dvanáctiletí vyhledávají obvykle jiné zdroje poslechu, veřejnoprávní rozhlas mnohdy začínají vnímat až na prahu dospělosti. O tradiční vazbě a přichylnosti ke klasické rozhlasové produkci se dozvídají jako o legendě vyprávěné předchozími generacemi otců a dědů.

Délka výuky v TSE byla a je flexibilní, od tří do šesti měsíců. Důležité bylo rozhodnutí vedení rozhlasu, že je **bezplatná**, že elévové mohou využívat technické zázemí i mimo výukové časy a docházet po předchozí domluvě samostatně pracovat, případně si individuálně zkoušet nabyté praktické dovednosti. Učebny mají ráz a vybavení připomínající rozhlasová redakční pracoviště.

Výběr elévů se koná dvakrát až třikrát ročně. Po individuálním pohovoru se zájemci sejdou na společné schůzce, představí se, pohovoří o důvodech pro přijetí, vyslechnou výklad o obsahu výuky, jsou rozděleni do skupin na seminář o rozhlasových žánrech, vyberou si kurzy hlasové výchovy u jednotlivých lektorů a vyplní dotazník s osobními údaji.

Obsah výuky

Nahrávací technika

Praktická výuka začíná seznámením s **redakční nahrávací technikou**, s metodami zpracování (střih, míchání záběrů, použití hudby, zvuků, tvorba spojovacích textů atd.). Základní kurz vede zvukový mistr Ing. Tomáš Gsöllhofer, specializace pro jednotlivé programy zpracování (Sound Forge, Dalet aj.) absolvují elévové s dalšími lektory.

TSE má k dispozici nahrávací přístroje – od starších minidisků až po současné nejnovější typy reportážní techniky. Už při základním kurzu dostanou do ruky přístroj s příslušenstvím, bloudí labyrintem tlačítek a konektorů, učí se zacházet s mikrofonem, poprvé použijí sluchátka. Poznávají vybavení režie a používání jednotlivých přístrojů, pokusí se ovládat režijní pult, znají účel a využití všech přístrojů včetně analogového magnetofonu a vidlice pro nahrávání telefonátů.

Pak se pokusí o nahrání rozhovoru nebo ankety na dané téma se svými kolegy, sledují první výsledky snažení a posudek svého „díla“. Zpravidla poprvé

slyší z velkých beden svůj hlas, zaznamenávají chyby své i ostatních, stydí se, ušklíbají, hravou metodou se začínají pohybovat v prostředí slov, zvuků a hudby.

K základním dovednostem patří i obeznámení se s nahráváním spojovacích textů ve studiu, odvážněji si vyzkouší i postup samoobslužného záznamu vlastních projevů, poprvé slyší svůj hlas s podkresem hudby, začínají vnímat rozdílný rytmus zpravodajského textu a moderátorského slova. Ale to už jsme u další části výuky.

Hlasová výchova

Už při základním skupinovém pohovoru se budoucí elérové podrobí předběžné hlasové zkoušce, při které se posoudí kvalita hlasového projevu a předpoklady pro rozhlasovou práci. Pokud existují u adeptů například drobné vady výslovnosti, rozhodnou lektoři hlasové výchovy (Zdena Fléglová, Libor Vacek a režisér Jan Kodeš), jestli jsou při naší výuce odstranitelné nebo si vyžadují péči logopeda.

Hlasová výchova po úvodních lekcích má **individuální charakter** a probíhá nejméně jednou týdně. Není vyloučené, že po absolvování „hlasovky“ u jednoho lektora přecházejí studenti k jinému vyučujícímu, který má odlišný způsob a cíl výuky. Při hlasové výchově paní Zdeny Fléglové se projevuje zejména její dlouholetá zkušenost práce s dětmi z DRDS, s hravými jazykolamy a dechovým cvičením. Její trpělivost při pilování záběrů je pověstná. Další příležitost nacházejí v moderátorsky-zpravodajském stylu Libora Vacka, využívají jeho schopností vypořádat se i s přednesem poezie a případnými hereckými úkoly. Režisér Jan Kodeš vnáší do výuky dlouholetou zkušenost práce s rozhlasovými redaktory při tvorbě rozhlasových her a pásem.

Téměř všichni elérové pak vděčně akceptují účast na příležitostných hodinách, módně zvaných workshopy, které vede herečka Martina Longinová, tam se seznamují s různými hlasovými cvičeními, amatérským zpěvem, způsoby vyprávění, improvizovanými dialogy a dalšími kolektivními hravými metodami výcviku.

Není výjimkou, že „bývalí“ elérové na hlasovou výchovu docházejí i po skončení základního školení, aby se dále rozvíjeli, případně obnovovali své dovednosti a poradili se o způsobu práce na nových úkolech.

Poslechové semináře

K základní výuce patří takzvané poslechové semináře, které vede Vladimír Příkazský. Odehrávají se jednou týdně na dvouhodinové lekci.

Na prvních schůzkách se studenti seznamují s organizační strukturou rozhlasu, naučí se používat podnikový **intranet** a služby, které jim nabízí (knihovna, kalendárium, programové schéma, organizační struktura stanic, kodex rozhlasové práce apod.).

Následuje poslech jednotlivých stanic, slyší výklad s ukázkami **rozhlasových žánrů**, rozeznávají různé druhy zpravodajských příspěvků, od tvarů malé publicistiky až po složité podoby dokumentů. Dozvědí se

o historii a současnosti literárně-dramatické rozhlasové tvorby.

V rámci výuky diskutují o podobě jednotlivých vysílaných proudů, snaží se odhadnout úkoly, které před tvůrci stojí, jsou zasvěcováni do pravidel tvorby programu, vnímají zásady vysílacího rytmu a rozdíly v moderaci denních proudů. Naučí se rozeznávat koncepci a programové úkoly stanic ČRo. Poznávají odlišnosti úkolů zpravodajských, moderátorských a hlasatelských. V průběhu výuky mizí výklad lektora a obsah semináře se mění na diskusi s účastníky semináře.

V rámci semináře navštíví vysílací pracoviště, je jim přiblížena práce na vysílacím pracovišti, poznávají úkoly produkčních a editorů, sledují práci moderátorů. Pokud se podrobněji zajímají o jednotlivé části vysílání, seznámí se s možností poslechu ze záznamu. Naučí se vyhledávat na webových stránkách stanic.

Samostatné lekce zažívají například při návštěvě rozhlasového archivu, sledují výklad v oddělení Režisérů ozvučení pořadů (ROP), vidí, jak se hledá v databázi zvuků, sledují tvorbu zvukového designu.

Od chvíle, kdy začnou elérové tvořit samostatné příspěvky, věnujeme se i poslechu hotových anket, snažíme se je přivést k tvorbě malé publicistiky. Mohou se zúčastnit nahrávání diskusních pořadů ve studiu TSE a sledovat práci moderátora z režie.

Po dvou měsících výuky jsou vybidnuti k natočení vyprávění či vzpomínek někoho blízkého – babičky, maminky, sourozenců, snaží se sestříhat jejich vyprávění, doplnit spojovacími texty a případně smíchat s vhodnou hudbou. Dílko si mohou vypálit na CD a darovat ho členům rodiny.

Elérové mají možnost vypůjčit si domů záznamy různých typů pořadů z archivních fondů, mohou využívat studovnu pro badatele. Velký zájem projevují o produkci Radioservisu. Z elérvské knihovny mají k dispozici i publikaci „Od mikrofonu k posluchačům“ a další knihy o rozhlasových tvůrcích. Jsou seznámeni s publikací Svět rozhlasu, kterou připravuje a vydává Sdružení pro rozhlasovou tvorbu.

V závěrečné fázi výuky se elérové mohou přihlásit ke **kolektivní tvorbě dokumentu** na dané téma. Z jejich příspěvků se vybírají vhodné záběry, které se použijí při realizaci „jejich“ dokumentu. Poslední, na téma „Největší přání“ byl vytvořen na konci roku 2010 a vysílán na ČRo 2 – Praha ve vánočním čase. Elévy vedla a scénář s nimi vytvořila Bronislava Janečková, která měla i režii dokumentu. Pro prázdniny 2011 jsou připraveny teze dokumentu o životě lidí a jejich psů.

I po skončení poslechového semináře mají elérové možnost vyžádat si konzultace při tvorbě svých pokusných či samostatných pořadů.

Příspěvky do vysílání

Po zvládnutí reportážní techniky a střihu, přibližně po dvou třech měsících kurzu, jsou elérové přizváni k tvorbě drobných příspěvků do vysílacích proudů, zejména anket na daná témata. Spolupráce s ČRo 2 má už několikaletou tradici.

Zdatnější elévové jsou vybidnuti k natáčení tří až pětiminutových rozhovorů, zařazovaných například jako anonce Toboganu. Několik elévů přispělo i do programové řady „Můj příběh“, kdy šlo o deseti-minutové portréty zajímavých lidí a jejich osudů. Všechny příspěvky určené do vysílání předkládají elévové k posouzení lektorům oddělení. Při jejich tvorbě se dodržuje zásada, že hrubý materiál musí být zachován až do doby, než vznikne jeho konečná a schválená verze. Pokud elévové nepožádají o pomoc, lektori mu do práce nezasahují, příspěvek je jenom posouzen a schválen do vysílání.

V poslední době se dvěma talentovaným studentkám pod vedením dramaturgyně Lenky Svobodové povedlo připravit dokumenty do cyklu Dobrá vůle.

Další různé aktivity

Každé letní prázdniny mají elévové možnost **vykonat praxi** v pražských a regionálních redakcích. Tam odcházejí už se základními znalostmi a podle svých schopností se přímo podílejí na tvorbě a organizaci vysílání. V mnoha případech dokáží pracovat jako zastupující řadoví redaktori. Tato prázdninová praxe se často stala příležitostí, kdy redakce nabídly elévům externí spolupráci, ta se občas změnila na zaměstnanecký vztah.

Kromě redakční práce elévové vypomáhají při různých celorozhlasových akcích, jako jsou **Dny otevřených dveří**, pořadatelskou a tiskovou službu mají možnost poznat na podzimním **festivalu Prix Bohemia Radio** v Poděbradech, dále pak při živém vysílání Toboganu apod. To vše jsou příležitosti, kdy poznávají zákulisí rozhlasového života a sblížují se i s rozhlasovými zaměstnanci.

Každoročně vybíráme několik elévů, kteří jsou přítomni při jarních i podzimních **soutěžních přehlídkách Report**. Je zajímavé sledovat, jak jsou vybízeni k vyslovení svých názorů a po rozpačitých začátcích se stávají rovnocennými účastníky diskuse se zkušenými tvůrci.

TSE pořádá **semináře pro rozhlasové tvůrce** nejenom v pražských redakcích, ale na vyžádání lektorů dojíždějí i do regionálních studií. Ve spolupráci s Oddělením vzdělávání jsou žádané zejména kurzy „pro pokročilé“, např. program Sound Forge, které vede doc. Tomáš Zikmund.

Příležitostně pořádáme i **zkrácené kurzy** pro studenty vysokých škol. V roce 2010 se těchto kurzů zúčastnili posluchači z Univerzity J. A. Komenského a Literární akademie J. Škvoreckého.

Za připomínku stojí i podíl TSE při **rozjezdu stаницe pro mladé RadioWave**, kam přešlo několik našich absolventů. V začátcích jim byla k dispozici i technika TSE a využívali konzultace lektorů, kteří posuzovali práci začínajících moderátorů a redaktorů.

TSE úzce spolupracuje s oddělením technického rozvoje a pořádá případné doplňující kurzy pro redaktory.

Každý rok v prosinci se koná **Výroční schůze TSE**, na kterou jsou zváni všichni absolventi elévských kurzů, ti noví se seznamují se staršími, jsou předávány ceny za výrazné tvůrčí činy, také cena „Skokan roku“ nebo ocenění za pomoc při celorozhlasových akcích. Ceny předávají členové vedení rozhlasu.

Na tuto schůzku rádi docházejí i ti, kteří u elévů začínali a pracují mimo rozhlas.

Spolupráce s externími tvůrci

Od podzimu roku 2009 poskytlo oddělení TSE tvůrčí zázemí pro přípravu a realizaci cyklu **Stopy, fakta, tajemství** spisovateli a dokumentaristovi **Stanislavu Motlovi**. Při tvorbě několika úvodních pořadů poznal způsob rozhlasové práce a všech jejich prvků a myslíme si, že rád svěřil dokončovaci práce do rukou lektorů TSE. Využit byl i úzký vztah oddělení TSE a Režisérů ozvučení pořadů (ROP), kteří ochotně vyhověli požadavkům na zvukovou podobu pořadů. Právě tak je Stanislavu Motlovi k dispozici pomoc při vyhledávání archivních snímků ČRo.

Vypracovali jsme systém spolupráce, kdy tvůrci odpadají starosti s výrobou a produkčním odbavením pořadů. Vytvořily se podmínky, kdy se autor může věnovat jenom vypracování základního scénáře a ostatní úkony už nevyžadují jeho čas a zatížení.

Přestože v původní koncepci seriálu **Stopy, fakta, tajemství** se počítalo s výrobou patnácti až dvaceti pořadů, od začátku roku 2010 bylo v TSE vyrobeno na sedmdesát částí cyklu a předpokládá se i další spolupráce.

Zdá se, že byl vytvořen model spolupráce, který by mohl být použitelný i pro případné další špičkové externí spolupracovníky, kteří jsou cenní jako autoři, ale nemají dostatečné zkušenosti s rozhlasovými žánry.

Závěrem

Rozhodnutí vedení ČRo založit a podporovat existenci TSE se po šestnácti letech jeví jako účelné a dobré. Ale protože celá zpráva pro podzimní seminář u příležitosti Prix Bohemia Radio o činnosti Tvůrčí skupiny elévů byla vytvořena uvnitř tohoto oddělení, nemusí být, a asi ani není, dost objektivní. Možná by měla být doplněna hodnocením vedení ČRo, případně vedením stanic, se kterými oddělení spolupracuje a které přijalo elévů do svého tvůrčího týmu. Asi by ani nebylo marné slyšet nebo číst názory absolventů jednotlivých kurzů.

Jestli jsme v úvodu označili téma letošního semináře za trochu provokativní, klademe i my trochu provokativní otázku: „**Bude pro mladé tvůrce dostatek prostoru ve vysílání ČRo? Bude mít „nová rostoucí generace“ v redakcích dost porozumění a trpělivých dramaturgů, kteří je na tvůrčí cestě povedou?**“

Za naše minulé i současné elévů bychom si přáli, aby tomu tak bylo.

ROZHLASOVÁ HISTORIE

(Přepsáno ze sborníku ILUMINACE – ročník 18, 2006, č. 3, s. 79–97)

MgA. Jiří Hraše

Radiojournal a montáž třicátých let

Čas rozhlasové kreace je obrazový jako ve filmu, a proto jsou i zde montážní metody důležitou složkou a setkáváme se s nimi ve všech údobích vývoje rozhlasové hry i pásma-featuru.

Josef Branžovský¹

Každé technicky zprostředkované, technicky realizované umění pracuje s obrazem. Rozhlasu odpovídá obraz zvuku:

Sluchový vjem má daleko blíže k přímé realitě než jeho optický záznam. Je tedy daleko **živější, bezprostřednější, sugestivnější**. Sugestivita mluveného slova (ale i zvuku) je ještě stupňována tím, že jde o zvukový projev izolovaný od ostatní reality, presentovaný samostatně.²

Představený zvuk je nejen vytržen ze svého přirozeného prostředí, ale jeho snímek je oddělen i od svého reálného významu a výrazu. Československý rozhlas (tehdy Radiojournal) si to ve svých prvních krocích ani v nejmenším neuvědomoval. Ve snaze po rozšiřování rozsahu a nabídky svého programu se však k možnostem montážní realizace musel pracovat postupnými kroky různé povahy – tu teoreticky, tu prakticky, tu vědomě, tu bezděčně, tu z nutnosti, tu náhodou. První roky jsou znamenány řadou solitérních pokusů. Úspěchy jsou někdy rozvíjeny, jindy přehlíženy. Teprve na konci desetiletí se tyto pokusy a úspěchy začaly spojovat do souboru jakýchsi pravidel a do vědomého realizačního a programového usilování.

Stan na začátku

Nezbývá, nežli odbočit do historie: k vysílání z pověstného kbelského stanu došlo pitoreskním způsobem. Když se Eduard Svoboda vrátil v roce 1922 z amerického pobytu, začal plánovat vysílání z Prahy – kde už se teoreticky a v populárních přednáškách problematika rádia živě probírala. Byl vybaven doporučením Lee De Foresta, amerického majitele rozhlasových patentů a laboratoře na projekt zvukového filmu, aby se orientoval na rozhlas, dokud film nebude zvukový. Přivezl si řadu technických představ a technických informací. O koncepci a přípravě programu neměl valné tušení, a proto ke spolupráci pozval redaktora Miloše Čtrnáctého. Ten měl kulturní přehled a věděl, jak zorganizovat program, ale neměl tušení o rozhlase. Oběma pak trvalo od podzimu do jara, nežli zmožili překážky konkurence a úřední jednání, aby mohli přikročit k realizaci. Pravidelné denní vysílání pro veřejnost mělo začít 18. května 1923.

Dne 16. května dorazili oba do Kbel (když odtud den předtím jako ilustraci k radiofonické přednášce vysílal Osvětový svaz).

Osvětový svaz vyřešil vše jednoduše: vypůjčil si větší plátěný stan od Prázdňinové péče o mládež, postavil jej vedle boudy a dovnitř na prkenné podium umístil pianino. Když jsme s inž. Svobodou do Kbel přijeli, stál tam ještě stan s klavírem.³

Dva dny nato začalo odtud pravidelné vysílání.

Miloš Čtrnáctý, „chef uměleckého programu“, objednal na 8:15 hodin večer doprovod Karla Dudy na klavír a tři sólisty – paní Topinkovou (zpěv) a pány Haška (housle) a Čermáka (trubka). Tento postup zůstal v zásadě beze změny v platnosti až do (přinejmenším) roku 1932. Protože do té doby se stále vysílalo „živě“, tj. rovnou do vysílání. Zatímco film od prvních kroků stavěl na záznamu, rozhlas deset let musel své vysílání a jakoukoli montáž v něm realizovat přímo do vysílání. (I použití průmyslově vyrobených desek ve vysílání znamenalo natočit kliku gramofonu před zapnutým mikrofonem.) To byl zásadní handicap a dlouho i brzda prudšího rozvinutí zvukové vynalézatelství. Rozhlas musel svůj technický prostředek teprve poznat a uchopit. Sám sebe tehdy chápal jako

akademickou informačně-osvětářskou institucí s posláním reprodukovat fakta a hodnoty jinde získané a tlumočit psané do slyšeného. (...) Umění vstoupilo do rozhlasu postranními dveřmi. Technický vynález, dílo fyziků a produkt laboratoře, nemyslel ve svých počátcích na lyriku a dramatické emoce. Nevznikl z potřeb lidí jako divadlo a nenarodil se spontánně jako hudba. (...) Na víc než na přenos informace vynálezci rádia nemysleli – na rozdíl od vynálezců filmu, kteří současně s demonstrací autentického děje, jímž byl příjezd lokomotivy (pokud se nemýlím), předvedli udivenému světu i stylizované a zrežírované výjevy.⁴

Úspěšný gól

V jednom případě se Radiojournalu povedl napoprvé a bezděčně dokonalý výsledek: ve **sportovní**

reportáži (1926). Když se na plánované první vysílání nedostavil sjednaný „sportovní hlasatel“, dovedli zástupci rozhlasu k mikrofonu Josefa Laufera, pohotového novináře a funkcionáře sportovního klubu. Nezalekl se mikrofonu a dokázal mluvit bez přestávky celý první poločas. (Opravdu jen první, protože pan ředitel netušil, že by druhý poločas mezinárodního zápasu ve „footbalu“ posluchače také zajímal a měl poločas za dostatečnou ukázkou schopností rozhlasového výkonu.) Tak se Radiojournal dopustil mimořádného úspěchu vysílání, a to – bez vlastní zásluhy – v jeho montážní podobě. Neboť reportér nesledoval výhradně hřiště, ale stříhl pohled na tribunu nebo v mezeře akce přidal informaci o mužstvu nebo hráči; nesledoval akci také plynule vcelku, nýbrž střídal druhy záběru, např. skokem se dostal k výkřiku „Góól“ (detail) a teprve dodatečně odvyprávěl cestu míče do branky; neozýval se z amplionů sám, ale spolu s ním také minimálně píšťalka sudího a davová reakce tribun. Specifika hry a podmínek hřiště podmínila spontánní užití montážní techniky, která byla vlastně kopií individuálního diváckého zážitku s pohledem, těkajícím za míčem, a s myšlenkou, bezděčně si uvědomující souvislosti. Pro tuto obdobu jednotlivcovy diváckého zážitku, navíc podloženého nevšední informovaností a znaleckým přehledem, byly rozhlasové sportovní reportáže sledovány vždy s mimořádným soustředěním a napětím.

Pokusy a úspěchy

Ve vysílání Radiojournalu se 25. října 1928 objevilo pásmo Václava Gutwirtha *Duch dějin*. Mezi naivními a rutinovanými pokusy, vycházejícími z tradic kabaretní skladby čísel a z dědictví divadelní konvence, se objevilo dílko, které se snaží vyhovět stylu a druhu rozhlasového výrazu. Opouští průvodní slovo, vymaňuje se z plynulosti sdělení a vyjadřuje se zjevnou montáží „hlasů“:

1. hlas: Kdo to přechází přes hranice země české?

2. hlas: Je mrazivý jarní den; píše se rok 1628, na hranicích mezi Žacléřem a Libovem loučí se se svou zemí Jan Ámos Komenský.

1. hlas: Vráť se do vlasti?

2. hlas: Nevrátí; bludná je jeho cesta; jeho zmučené srdce se chvěje o budoucnost milované vlasti; umírá daleko od své země.

1. hlas: Věří v příští své vlasti?

2. hlas: Věřil

Recitace: Na tebe, národe český a moravský, vlasti milá, zapomenouti nemohu při svém již dokonalém s tebou se rozloučení:

Věřím i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu, hříchy našimi na hlavy naše uvedené, vláda věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český!⁵

(Pásmo se posouvá do roku 1918, kdy se vláda navrátila do rukou lidu.) A přichází další otázka „Kdo to přejíždí přes hranice...“ a odpověď – je to Karel Havlíček Borovský na cestě do Brixenu (cesta je vyjádřena úryvkem z Tyroských elegií). A posléze třetí otázka „Kdo to přechází přes zákopy“ a odpověď – to je český voják na přechodu do oddílů legií. A návrat T. G. Masaryka do vlasti. V závěru se zastavuje otec s dítětem u hrobu Neznámého vojína. Charakteristické je, že pořad tak novátorsky se vymaňující z divadelní tradice a objevující rozhlasovou formu byl ve vysílání o premiéře rozpačitě označen za činohru, v repríze (1930) za slavnostní scénu pro rozhlas.

Z téhož roku 1928 je Manifest poetismu Karla Teigehe, který mimo jiné formuluje vztah k rozhlasu, k „radiotelefonii“:

Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že pod vlivem radiotelefonie bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donekdávna film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to, zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světla a pohybu, tak jest vytvořit radiogenickou poezii jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby. (...) Radiogenická poezie jako kompozice zvuků a hluků zaznamenávaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntézu. (...) Prvé rádiové scénáři Mobilizace, jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poezie.⁶

Nezvalovo scénáři (které již v roce 1926 bylo otištěno ve sbírce *Básně na pohlednice*) neslo ve své původní, přípravné verzi podtitul „drama pro rádio“. Ve své době nebylo realizováno, později za zlepšených podmínek rozhlasové realizace mířila už dramaturgie jinam.

24. Cinkot příborů, nad nimiž zpívá kanár a brouká dítě a hraje kávový mlýnek.

25. Srkání kávy. Mužský smích. Ženský lechtivý smích, šramot židle, ženský zdráhavý smích.

26. Silné zaklepání na dveře.

27. Náhlé utichnutí, zašramocení židle, kroky, vrznutí dveří.

28. Hlas listonoše: Telegram.

29. Ženský hlas: Telegram?

30. Šustot papíru, výkřik muže a ženy: Mobilizace!

31. Mužský hlas: Expres! Výkřik a pláč ženy: Mobilizace!

32. Hlas kanára, pláč dítěte a z dálky slabý, slaboučký hlas kolovrátku.⁷

Mobilizace byla prvním scénářem skutečně radiofonní povahy (později se vrátilo jako „zvuková hra“).

Odvážný a originální scénář umožnil Teigemu přesnou formulaci požadavků na produktivní rozhlasovost.

Vedle pražské stanice vysílalo tou dobou už také od roku 1924 Brno a mělo se vynalézavě k světu. Ze sledu koncertních hudebních čísel, ohlašovaných, později mírně komentovaných, přešlo k propojení tematicky zúženého výběru hudby se slovním výkladem. Kombinaci slova a hudby na dané téma výrazně reprezentuje *Halali. Lovecký obraz z motivů literárních a hudebních* (1930). Rozhlasový obraz „dějově koncipovaný“ získal posluchače pro hudbu stejně jako pozdější *Hudba na náměšťském zámku*. Popularizující integrační úsilí v Brně charakteristicky popudilo pražské ústředí; tady se drželo na čisté, netematizované a nenadpisové koncerty. (Také si Praha vysloužila výraznou – dokonce organizovanou – kritiku a protesty.)

Praha se odvážila tematizovaných celků jen v žánrových zábavných pořadech víceméně kabaretního střihu, totiž propojených zvukových čísel. Taková byla Charvátova a Karešova *Fidlovačka* (1927) zachycující atrakce ševcovské pouti. Dalo také práci sehnat zvuky a hlasy „*vyvolavačů před zvěřinci, panoramou, písničkářů morytátů, planetářů, prodavačů různých lahůdek atd. Pak flašinetů se starými písničkami pro komedianty, kolotoče, houpačky*“⁸ a bubny, brkačky, frkačky, slavíky, brumajzly atd. (Mladá herečka Míla Pačová se osvědčila jako řvoucí tygr.) Lehce nahozená situace návštěvy pouti je zámkou pro uplatnění celého zvukového balábile. Obdobnou povahu měl Karešův snímek *Na Petříně* (1928). Zaznamenaní zasluhuje rozhlasová realizace příběhu Dyny Hallové *V seminářské zahradě před 100 lety*. Režisér Miloš Kareš se rozhodl využít autentického exteriérového prostředí, obohaceného ovšem opět o písničky, s efektivním závěrem reálného zvuku svatovítských zvonů. Zvony se ozvaly o deset minut dříve a zkrátily relaci před pointou. Opakovala se proto o několik dnů později, už ze studia. (Aby nemusel celé nahrávání stěhovat do exteriérů, když potřeboval prostředí ulice, vysunul – o něco později – režisér M. Disman mikrofon z okna rozhlasové budovy.)

Už z těchto příkladů je zřejmé, že vedoucí silou vývojové proměny rozhlasového vysílání byly síly režisérů, ať jimi byli kvalifikací nebo dočasně toliko funkcí. Proměna režisérů v rozhlase na rozhlasové režiséry v následujících letech ještě zvýraznila jejich roli. Z realizátorů předloh stali se – podobně jako režiséři filmoví – skutečnými autory rozhlasové inscenace. Především té nejnáročnější – rozhlasové hry.

To všechno jsou příklady z doby, kdy se každým vysíláním experimentovalo. Rozumí se především v kompozičně náročnějších relacích, zejména hrách nebo prvních pásmech. Vyřešenou a stabilizovanou podobu měla v té době jen sportovní reportáž Josefa Laufera. Běžná každodenní praxe byla ještě v mnohém primitivní a improvizovaná, jak názorně dokládá vzpomínka na konec dvacátých let v bratislavském rozhlasovém studiu:

Po krátké informativní zkoušce se jelo s vysíláním naostro. Bez kontroly, bez úpravy textu,

bez jakýchkoliv pokynů, s výjimkou příkazu, že se musí mluvit zřetelně a na mikrofon. Mikrofon byl jediný v celém studiu. A tak jsme hráli před mikrofonem divadlo jako na jevišti, přehrávali, křičeli atd. atd. Rozhlasový režisér neexistoval, neměl ostatně ani kde existovat, protože u studia byla pouze technická kabina, komůrka, kde se krčil u jediného mixingů technik před nestvůrným aparátem.⁹

Příbuzné začátečnické nesnáze se objevují u obou obdobně technicky tlumočených medií, u rozhlasu jako u filmu. Podobně o tom vypovídá Anna Sedláčková:

Scénář se napiše jednou, dá nebo nedá se přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkující se přijede, kdy se chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak se takový film chce prodat výhodně do Ameriky...¹⁰

Rozhlas a film

Pro rozhlasových dvou desetiletí je příznačné přebírání terminologie z úzu staršího sourozence: místo dnešního studia se říkalo rozhlasový ateliér, zavedly se termíny záběr, scénáři, snímek. Dokonce šéf slovesného vysílání Radiojournalu (od roku 1927) Miloš Kareš užíval označení **akustický film**. Zůstal jen u slov, jeho praxe byla málo tvořivá a jeho názor konzervativní. Vrcholem uměleckého pořadu mu byla divadelní předloha s „vhodnými vsuvkami“ pro vysvětlení posluchači a „nejvhodnější formu rozhlasové činohry“ viděl v předlohách s hudbou a zpěvy.

O nová umění (film, gramofonovou desku, fotomontáž, rozhlas) se zajímala živě avantgardní generace, ta, která zrození rozhlasu spatřila přibližně ve dvaceti letech. Zajímala se nejen o výsledky, ale i o „kotlík, v němž bylo uvařeno“ (Vančura). Už jmenovaný Karel Teige otiskl v letech 1922 až 1924 například o filmu deset článků (pohromadě v publikaci *Film*, 1925). Moderně orientovaní intelektuálové pracovali na novém dynamickém vyjadřovacím postupu. Jak napsal Jiří Frejka o zmíněné *Mobilizaci*:

Co překvapí, je naprostý naturalismus jednotlivých obrazů. Je to naprosté kopírování skutečnosti, fotografování skutečnosti, chce se vzbudit co nejdokonalejší iluze. Ale zároveň si uvědomujeme, jak pečlivě se uniká nebezpečí naturalismu, který by chtěl právě jen kopírovat. Obrazy jsou řazeny stejným způsobem jako ve filmu, nejsou jen popisné, nýbrž jsou dramaticky řazeny v montáž...¹¹

Montáži patří práce na rozhlasovém tvaru třicátých let. V tom si přední tvůrci rozhlasového vysílání brali vědomě vzor z filmu. Režisér Bezdiček na to vzpomíná:

Nějak mi rozhlas počal připomínat němý film, kde obraz beze slov je nahrazen slovem a zvuk-

kem, jemuž zase chybí obraz. A tak jsem si pro zábavu napsal jakési pojednání o tomto srovnání. Přirozeně, že jsem je nikdy neuveřejnil, a dnes už ani nevím, kde je mu konec.¹²

Jednostranná dokonalost němého filmového obrazu inspirovala k cestě za dokonalostí jednostranného obrazu zvukového. Tato cesta byla obsahem vývoje třicátých let. Náročná zejména v iniciativním Brně, kde museli na všem pracovat samostatně: dlouho neměli ani na přijímač, na němž by chytili pro srovnání pražské vysílání!

Několik jmen reprezentuje personální spojení mezi filmem a rozhlasem. Technický ředitel Radiojournalu Eduard Svoboda začínal ve filmovém podnikání, zasedl v představenstvu A-B akciových filmových továren, a. s. a byl autorem vnitřního zařízení a osvětlovacího parku nového filmového ateliéru A-B v budově bývalého městského pivovaru na Vinohradech (nedávno zlikvidovaného). Rozhlasový režisér Přemysl Pražský, mj. autor filmu *Batalion*, se od třicátých let věnoval rozhlasu. Naopak rozhlasoví pracovníci se příležitostně věnovali filmu: režisér Miloslav Jareš v roce 1937 natočil *Kříž u potoka* a téhož roku i české znění Disneyovy *Sněhurky a sedmí trpaslíků*. Václav Sommer ozvučil snímky Hackenschmiedovy.

Mladá směna divadelních, rozhlasových a filmových pracovníků se formovala společně v divadelním semináři Václava Tilleho: do filmové oblasti z nich zaměřili F. A. Dvořák a A. M. Brousil, do rozhlasu Václav Sommer, Olga Srbová-Spalová, Franta Kocourek nebo Jan Wenig. Rozdělil se ve svých aktivitách Jiří Hrbas, teoretik a kritik filmu od poloviny čtyřicátých let, do té doby jako Miloslav Havel kritik a teoretik rozhlasové tvorby. Pro rozhlas nejvýznamnější z této líně byl Václav Růt, tvůrce základního díla české rozhlasové teorie a rozhlasový redaktor a režisér. V práci s původním názvem *Estetika rozhlasu*, kterou obhájil v roce 1936 pod titulem *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*, analyzoval povahu rozhlasového média, jeho jednoduché formy, jeho výrazové prostředky a základy rozhlasové hry ve srovnání s divadlem. V analogii s filmem rozumí Růt rozhlasu jako **zvukovému obrazu světa**. Jeho obraz skutečnosti je možno **osobitě zabírat, utvářet a přetvářet** a jako odtržený od svého skutečného nositele jej z jednotlivých záběrů **montovat do žádoucí podoby**:

Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. (...) Zvuková montáž jako způsob spojování (...) je tedy základní **metodou rozhlasových relací**. (...) Montáž zvuků po sobě jdoucích nazveme **montáží postupnou** a montáž zvuků vnímaných současně **montáží současnou**.¹³

Růtova disertační práce vyšla až téměř o třicet let později, ale její myšlenky kolovaly v rozhlasových studiích. Jednak proto, že dílčí problémy Růt v době přípravy své práce publikoval v článcích (zejména v Činu a Přehledu rozhlasu), jednak proto, že se svými

poznatky netajil a uplatňoval je v kuloárových diskusích rozhlasového prostředí. A uplatňoval je ovšem ve vzdělávacích pořadech, jichž byl autorem, redaktorem nebo režisérem.

Blízkost rozhlasového a filmového vidění se prokázala na řádce filmů, jež se inspirovaly námětem zpracovaným v rozhlase: na přelomu třicátých a čtyřicátých let to byly např. Balzacova *Maskovaná milenka*, Herrmannův *Artur a Leontýna*, Hálkova *Muzikantská Liduška*, Hoblova *Detvanská balada (Matčina zpověď)*; řádka filmů měla za předlohu přímo rozhlasové zpracování nebo původní rozhlasovou hru jako *Advokát chudých* nebo *Pro kamaráda*. Filmová realizace většinou pohotově následovala, v jediném případě je větší časové rozpětí: rozhlasová hra Josefa Tomana *Řeka čaruje* byla vysílána roku 1936 v hlavní roli s Františkem Smolíkem a v režii Václava Sommera, film ji uvedl až v roce 1945 v Krškově režii s Františkem Hanusem.¹⁴

Rozhlasu stejně jako filmu dlouho poskytovalo mateřskou oporu divadlo, ale právě na prahu třicátých let se mu rozhlas počal vzdalovat a úžeji se přimykal k staršímu sourozenci – filmu.

Vědomě a záměrně

Rok 1930 přinesl v rozhlasovém vysílání událost, nejméně událost roku. Vysílání také jako událost pochopeno bylo, ale v nesprávném smyslu. Dne 4. června 1930 se po půl osmé večer ozvala z přijímačů srdceryvná scéna:

1. žena: Tušila jsem, že se dnes stane neštěstí...
 2. žena: Pusťte mne!
 3. žena: Můj muž! Mé dítě! Můj synáček – mé dítě – mé dítě – ...
- Šilencec: Temná a rudá výheň plamenů. Ženy umírají... Svými slzami nezastaví požár.¹⁵

Šlo o hru Jana Grmely (1895–1957) *Požár opery*. Vzbudila všeobecný zájem, způsobila poprask, vyvolala paniku ne nepodobnou pozdějšímu vysílání *Války světů* režiséra Orsona Wellese ve Spojených státech. Psal tisk, psali posluchači. Dílem kladně, dílem záporně, ale vesměs jednostranně – jako o senzační události, senzačním příběhu, senzační hře. Radiojournal tomu mimochodem sám napomohl svou zdrženlivou informací o vysílání hry. V každém případě byl nasazený snímek věcí záměrné rozhlasové strategie. Šlo o první pokus realizovat tendenci

reprezentovanou Gilbertem Keithem Chestertonem, který žádal „aby obecnost byla ve vyjetých kolejkách rozhlasového programu překvapováno, aby se ve studiích aranžovaly křiky, hluky, senzace, při kterých by posluchačům naskakovala husí kůže“.¹⁶

Autor scénáře, Jan Grmela, formuloval své dramaturgické vyznání v tomtéž duchu:

Sluchová senzace posluchače musí být vydrážděna na nejvyšší stupeň, a proto každá scéna, každý děj musí být podložen zvukovou kulisou

nebo alespoň příslušnou hudbou, která by měla nějaký vztah ke slovu.¹⁷

Program drastického rozhlasového působení, formulovaný jednoznačně.

Výkřiky: Hoří – hoří! Ven! Rychle ven!

Halas hlasů. Klapot sedadel. Arie je ještě slyšet. Stále slaběji. Pojednou se melodie zlomí a rozstříkne se v pršku hrůzy. Kakofonie.

Silný hlas: Počkat, ředitel je před oponou. Hle, železná opona jde dolů!

Ředitel: Dámy a pánové, uklidněte se! Pomalu vycházejte! Zachovejte klid! – Halo orchestr! Hrajte! Pro boha, hrajte! Zabráňte velkému neštěstí. Hrajte, lidičky, hrajte!

Operou se valí dech paniky.

Zmatené výkřiky: Světla zhasínají. Prchněte! Spas se, kdo můžeš!¹⁸

Zvukový obraz nebyl už ve vysílání novinkou, pochopitelně. Zvuky se ozývaly běžně i v upravených divadelních hrách. Brněnský režisér Šimáček průkopnický uvedl ve vysílání celovečerní hry (vzdor pražské nedůvěře), mj. Čapkovo *R. U. R.*, a vyznamenával se výraznou zvukovou kulisou, pro jejíž kompozici měl zřejmě mimořádný talent. Něco jiného je zvuk jako doprovodná kulisa, něco jiného zvuk jako nositel významu, nositel děje. To bylo Grmelovo novum. Proto se tento žánr v rozhlase nazýval **zvuková hra**. Zvuky v rozhlase, pravda, v té době neměly dobrou pověst.

A hry, psané zvlášť pod heslem rozhlasových her, jsou většinou jen primitivní padělky divadla, jejichž autoři ve jménu rádia si odpouštějí poezii i dramatickosti a spokojují se, podaří-li se jim nacpat do hry co nejvíce zvukových efektů, jako je bouchání dveřmi, bouře, telefon, vítr atd. Jejich provedení připomíná pak zpravidla pimprlové představení s nezbytným pekelným plechem a jinými kaširovanými zvuky.¹⁹

Odpor proti přemíře zvuků ve vysílání, senzačnost hry a v neposlední míře u pražských posluchačů i zklamání, že ve skutečnosti nikde nehořelo, byl v jádru posluchačského vzbuření.

Tato hra působila na posluchače takovým překvapujícím dojmem, že telefonní centrála v Národním domě byla obléhána voláním abonentů: kde hoří, co hoří – a co je na tom pravdy.²⁰

Tak to ex post střízlivě líčí rozhlasový bulletin. Charakteristicky byl *Požár opery* vrcholem dokonalosti inscenace v dobách živého vysílání, pokud jde o zvukovou kompozici. Právě to potvrdily ohlasy, kladné i záporné, které svorně dosvědčily sugestivitu vysílané inscenace.

Oddělit senzační námět od kvality zvukové hry uměly jen dva hlasy. Jedním byl Prager Tagblatt, který vnímal vysílání jako moderní českou hru pro rozhlas. Druhý patřil režiséru Jiřímu Frejkovi, který ve srovnání Nezvalova scénáře a Grmelovy relace viděl stejné úsilí o moderní rozhlasový účín. Toho se ku-

podivu nedobrali odborní rozhlasoví publicisté: Bernard Kosiner mluvil o hlukovosti, František Kožík o laciném efektu a Václav Růt o podobnosti hry s reportáží. Podivné je to zvláště u Kožíka, který sám v Brně pracoval na improvizacích a experimentech se zvuky mimoslovní povahy a odvíšlal několik skečů, založených na těchto pokusech. Cesta k uplatnění montážní metody se ovšem nedala zastavit ani dočasným nepochopením.

Téhož roku 1930, dva měsíce po Grmelovi, vysílala brněnská stanice *Na tom našem dvoře*, tentokrát **pásmo**, postavené na témž principu zvukovosti. Zvuky dvora mezi brněnskými činžáky dýchaly pohodou a byly vlídně přijaty posluchači a teorií uznány za první montážní pořad v rozhlase (na úkor Gutwirtha a Grmely).

10. (zpěv): Počkej, ty budeš litovat...

11. Drátovat, flíkovat... hé

12. Klepání koberců

13. Housle

14. (zpěv): Boženka okénko...

15. První služka: Fando, vod kterého regimentu je ten tvůj frajer?

16. Klepání koberců

17. Všechno dohromady

Domovnice: Ztracení neřadí! Necháte toho už!²¹

Pásmo se skutečně vyjadřovalo jednoznačně montážní metodou a mělo to plus, že bylo obecně přijato. Chalupa, který neměl za sebou ani zkušenost divadelní praxe, ani zátěž prvních rozhlasových relací, mladý a průbojný, vyzýval kamarády k pokusům o rozhlasový tvar a sám se pokoušel o totéž. Například v **radio-fejetonu**:

(Vrzání bot v zamrzlém sněhu.)

Bílá pláň útočí na zrak. Bílá, tak úžasně bílá. Bílé kopce jak vlny vzdutého moře, závěje jako pěna. (...) Úzkost se zmocňuje osamělého.

(Zakrákání vrány.)

Hle, do ticha se zaříl ostrý zvuk a při něm jako by někdo neznámý sáhl na šiji ledovou rukou.²²

Okolo roku 1930 se soustřeďují všechny klíčové změny v rozhlasové realizační praxi. A. J. Patzaková k tomuto roku zdůrazňuje, že

rozhlasová reжіe tehdy všude, nejen u nás, pracovala se zvukovou kulisou jako náladovým doprovodem a nutnou náhražkou zraku, studovala zvuky, zachycovala je na gramofonové desky.²³

Ze staré zkušenosti divadelní i z nové zkušenosti rozhlasového studia vznikl už bohatý arsenál zvukových možností. Především zvuk přítomného lidského zdroje (např. replika hrané postavy), zvuk „přítomného“ mechanického zdroje (hrkot mlýnku na kávu), náhradní zvuk nepřítomného zdroje (píšťala místo lokomotivy), náhradní zvuk přítomného lidského zdroje (polibek na hřbet ruky místo polibku hrajících milenců). Ten poslední případ byl důležitý – umožňoval po libosti volit intenzitu zvuku a vzdálenost zro-

je od mikrofonu. (Vyladění zvukové výpravy inscenace bylo vždy předmětem zvláštních zkoušek!) K tomu ovšem přibýly zvuky z gramofonových desek, dlouho jen standardně průmyslově vyrobených, ať šlo o vybrané ruchy a hluky nebo o hudební skladby. Tento arsenál se uplatňoval ovšem zejména v na zvuk náročné rozhlasové nebo adaptované hře, a to buď jako doprovodný paralelní zvuk, nebo v montáži.

Ale montáž se začala uplatňovat i v jednoduchých rozhlasových žánrech v koncepci samotného textu, např. v **přednáškové montáži**. Původně lineární text pro jeden hlas se počal proměňovat v dělbou motivovanou, funkční. Václav Růt uvádí příklad podle berlínského režiséra Alfréda Brauna; dva autoři takto publikovali portrét Bertolta Brechta:

Osobní údaje poví sám Brecht, Marie Czámská čte ukázky z kritik a z děl s průvodním slovem Herrmana Kasacha. (...) Osobní údaje, dokumenty, literární hodnocení jsou podány pokaždé jinou osobou. Zvukový projev je využit funkčně.²⁴

V okamžiku, kdy rozhlas začal natáčet na voskové desky a bylo možno získat aktuální autentický zvuk, rozšířila se možnost výrazného a účinného snímku – v jednoduché podobě např. F. K. Zemanových **reportáží**. Reportoval, tj. vyprávěl do mikrofonu ve studiu, a prokládal, event. podkládal svoje vyprávění autentickým nahraným zvukem prostředí, situace, zdrojů na místě reportáže, jedním slovem terénu.

Jednoduché rozhlasové tvary ozřejmují a také prozrazují přímou funkční volbu prostředků. Práce s nimi se promítá do zjasňování hlukovosti a poutové laciné pestrosti. Tvůrci se učí zacházet se zvukem střídavě, ale významuplně. Učí se i u cizích vzorů. Václav Růt uvádí příklad zcela srozumitelné montážní řady zvukových impulsů, které skládají v Bronnenově hře scénu Kohlhaasovy popravky:

Kat: Sundej klobouk a přístup ke špalku!

Kohlhaas: Konej svou povinnost!

Ticho.

Meč dopadne.

Davem proběhne tiché zasténání.

Zvony.²⁵

Ze zmatků zvukového okouzlení se začíná klubat řád, formují se určitá pravidla systému, ten Frejkův „způsob, jak akusticky fotografovat skutečnost a jak tyto snímky uvést v pohyb“. Frejka tento přístup formuluje do dvou srozumitelných definic: 1. „rozhlas je **montáž zvukových fotografií a slova**“ a 2. „zvuková kulisa není ilustrační zvuk, je to typicky, **zkratkovitě vyjadřovaná skutečnost**, je to sama tkáň skutečnosti“.²⁶ To je formulace principů produktivity rozhlasové práce, protože to jsou rysy jeho původnosti. Obrážejí se i ve vlastních studiových pokusech rozhlasových programových pracovníků:

V montáži o zatčení dr. Kramáře četl L. Boháč vypravování důstojníka o tom, jak byl povolán na zemské velitelství, kde byl přečten rozkaz k za-

tčení dr. Kramáře a spol. Obojí četl týž hlas. Tím, že jsme při rozkaze přidali mikrofon pro doznívání a postavili herce dále od mikrofonu, zkruslili jsme hlas, který ztemněl, a přidali jsme asociaci klenuté místnosti, duté, ponuré, jako rozkaz sám.²⁷

Sebeuvědomování rozhlasu, které je obsahem třícátých let, je tedy uvědomováním si jemu vlastních výrazových prostředků. Bere se cestou orientace rozhlasu v nabídce zvukové palety a ve skladbě z této nabídky a posléze k dešifrování povahy těchto zvuků a významu jejich skladby, v níž „jeden zvuk ustupuje druhému nebo různé zvuky zní současně, ale tak, **že je rozeznáváme**“. Důležité je, že

vědomí souvislosti v nás trvá, celek pokládáme za jednu relaci. To je podstatou velmi významné složky rozhlasového vysílání, **spojoování zvuků**, nebo, jak bychom mohli říci termínem převzatým z filmové techniky, montáže zvuku. (...) Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. Z technické základny rozhlasového vysílání, z toho, že zde máme co činit s mechanismem podávajícím nám určité zvuky, je třeba soudit, že skladba rozhlasové relace po této stránce ponese stopy vlivů tohoto mechanismu. Zvuková montáž jako způsob spojování daný tímto mechanickým principem je tedy základní **metodou rozhlasových relací**.²⁸

Vědomá a uvědomělá tvorba se chystá přinést první zralý a reprezentativní plod.

Cristobal Colón

„Rozhlasový hřebík uhodil na hlavičku teprve František Kožík svým *Cristobalem Colónem*,“ prohlásil po létech režisér Josef Bezdiček, neboť „pro pestrost a mnohost výrazových tvarů – próza, verš, hudba, zpěv, sborové recitace, melodram – ukládá režisérovi nesnadný úkol“.²⁹

V prologu zahájil Colóna recitační sbor:

Tisíce vln / hřbitov odvahy / zkouška vášnivých a smělých srdcí / zkouška dobrodruhů vítězů a vůdců / strašných bojovníků se živly / kteří krok za krokem rozšířili svět / pokořili tajemství / nebezpečí³⁰

Praha tehdy vyhlášovala soutěže na rozhlasovou hru, docházely jí nerozhlasové, nevyvedené texty a – pokud to šlo – Praha je také sama odvysílala. Brno tedy sáhlo ke svépomoci. V kulturní obci, která v Brně propojovala všechna kulturní pracoviště navzájem, začal rozhlas hledat, přesvědčovat a získávat rozhlasové autory, autory pásem i her.

Studování a režie nedramatických mluvených pořadů vlastně na počátku ani neexistovala. Herec přicházel s textem, který si doma sám prozkoušel, přímo do studia a po ohlášení a na technikův pokyn četl a recitoval,

vzpomínal Dalibor Chalupa v roce 1970.

A v té době (...) vznikají první rozhlasová pásma, typicky rozhlasové útvary, dosud neznámé, nikde jinde než v rozhlasu nerealizovatelné. Častokrát mezi hrou a vyprávěním, nadto se zvuky a hudbou.³¹

Brno tedy vyniklo v pásmech a později i ve složitější formě – rozhlasové hře. Pro mnohé autory, stejně jako pro režiséra Bezdíčka, byla pásma často průpravou cestou k rozhlasové hře. Ještě v době bratislavského působení režíroval svoji vlastní hru *Vzbu- ra na salaši*, kterou si představoval rozhlasově a k její realizaci potřeboval režijní kabinu, aby mohl poslouchat a řídit všechny hlasy a zvuky jako celek. Kabina nebyla, ale podařilo se ji nakonec improvizovat. Takhle průkopnický si Bezdíček počínal i od roku 1932 v Brně, které už mělo vybavení i s režijními kabinami u studia a větším počtem mikrofonů ve studiu. Hrál se tam však před Bezdíčkovým příchodem pořad postaru. Mít režijní kabinu byla jedna věc, druhá byla užívat ji. Bezdíček šel vzorem. V režii i v autorské práci. Roku 1931 odvysílal rozhlasovou biografii, svého *Napoleona*:

Po úvodní montáži pastorale, bitevních polnic, výkřiků a vřavy se ozve výkřik porodní bolesti a navazuje mše.

Kněz: V den svátku Tvého Nanebevzetí modlíme se k Tobě, Madonno: z poroby nepřátel vysvobod Korsiku, vůdce nám sešli s plamenným mečem...

Sbor: Amen...!

Laetitie: (silný výkřik)

(Pausa)

(Dítě zavrní)

Žena: Karle Marie Buanaparte, vaše druhé dítě je rovněž syn. Jeho matka vás čeká.

Karel M.: Ženo! Laetitie!

Laetitie: Podívej se...

(Dítě zavrní)

Laetitie: Jaké mu dáme jméno?

Karel M.: Jméno, které bude vždy jemu i nám připomínat naši pokořenou vlast. Jméno, které nosí jen svobodný Ital, Korsičan, Napolí – Korsičan, Napolione!³²

Takový tvar už nebylo možno režírovat ze studia, kombinace s mnoha mimostudiovými zvuky či vstupy vyžadovala, aby režisér slyšel totéž, co měl slyšet i posluchač, tedy celý zvukový obraz. Obraz realizovaný montáží a střihem.

Dne 12. dubna 1934 je datum té vítězné rozhlasové inscenace, *Cristobala Colóna* Františka Kožíka. K premiéře se vyjádřili autor i režisér Bezdíček. Kožík: „Jako prostředku jsem použil všech známých rozhlasových prostředků od dialogické scény, písně, melodramatické balady až po anachronické reportáže.“ Bezdíček podtrhává nároky na spojení nesourodých prvků do jednoho dynamického toku:

Už sama podvojná linie celkové stavby, jedna reportážní, druhá rostoucí od básnického vyjádření baladou k melodramu a songu, celá podrže-

ná symfonickými mezihrami, které jsou částečně zvukomalbou, částečně rekapitulací i citovým vyvrcholením dějových úseků.³³

Jinými slovy: náročný montážní úkol pro režii.

(Prolne bouře. Colón na zpáteční cestě. Hudba.)

Colón: (se modlí) Bože, nedej, aby má loď na této zpáteční cestě ztroskotala, abych zahynul dříve, než dám svým panovníkům zprávu o nalezené Indii. A zejména nedej, aby prokletý Pinzón dospěl dříve břehů španělských než já. Já jediný mohu ohlásit nalezení své velké cesty. Já jsem objevil východ Indie.

(Vítr. Prolnou hlasy jako v podvědomí.)

Sbor: Vlna a vlna / jméno a jméno / Bermejo / Bermejo

Colón: Ne, ne, ne. Bermejo ne, já jsem viděl v noci světla a to byla zem. Já byl první. Jsem o tom přesvědčen. Nikdo nesmí mít tu čest, jen já. Chci dosáhnout ještě velké slávy pro své nejmilostivější panovníky a pro slávu boží.

(Hrom, nalomení stožáru, praskot stožáru, hudbou vyvrcholení bouře a Colónovy vize.)³⁴

Režisér Bezdíček brněnskou praxi komentoval slovy: „Naše experimentování nebylo tedy nic světoborného, šli jsme pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka.“³⁵ Tato logika je ovšem jiná než logika divadelního vnímání. Je to logika vnímání rozhlasového – a odtud její úspěch. Doma i v zahraničí. Umožnit vnímání po principu rozhlasové logiky znamenalo Bezdíčkovy vytvořit při vši bohatosti přehlednou strukturu zvukové partitury, která posluchači umožní zřetelně zaznamenat jednotlivý zvuk, identifikovat jej tím, že určí jeho zdroj, a konečně uvést jej do souvislostí celku po smyslu a významu. (Zhruba tak to ve své disertaci za dva roky zformuluje Václav Růt.)

S touto výzbrojí se pouští Brno i do realizace rozhlasových her zahraničních osvědčených autorů a strhává na sebe pozornost. Proslavený *Colón* po jedné brněnské repríze realizuje se v remaku také v Praze, v místním obsazení ovšem. Což znamená názorné školení pražských tvůrců z brněnských výbojů a zkušeností. Těchto podnětů se chápe mladá nastupující režisérská generace a snaží se je uplatňovat.

Zkušenosti, získané v pásmech, se mnohokrát rozvíjely ve hrách a rozvinuté se vracely k použití v pásmu. V roce 1935 vysílal Kožík svoje nejslavnější pásmo *Boj se smrtí*, v němž uplatňuje své zkušenosti, jak myslet a psát skutečně zvukově, tj. tak, aby zvuk měl dramatickou úlohu. Aby se neomezoval na dokreslení prostředí, ale aby se účastnil situace, děje, aby se podílel na příběhu.

Semmelweiss: (tíše, zlomeně, a přece vášnivě) Jsem u konce s rozumem. Nepřijdu na to. Je to šlepné...

(Ticho)

(Prostorem chodby se ozve klinkání zvonku minist-rantova, jež se neúprosně přibližuje.)

Semmelweiss: Kněz... Už zase... Poslední pomazání – dnes už po šesté. Jako bych umíral sám... pokolikáté už...? Pozor... snad...

(Jeho kroky se rozlehnou chodbou.)

(tiše a dychtivě) Důstojnosti, snažně vás prosím... ve jménu lidskosti... ať mlčí ten zvonek... horečka omladnic... snad ji působí strach... Strach... Procházíte pěti sály, jste tak vážný ve svém černém rouchu a ministrant s tím strašným zvoncem... prosím vás o to...

Kněz: Učiním, jak si přejete.

(Zvonek pryč.)

Budeme chodit tiše.

(Tiché kroky se sunou chodbou.)

(Ticho.)

(Umíráček klinká.)

Semmelweiss: Říkal jsem přece, aby chodil tiše.

Ošetřovatelka: To není zvonek ministrantův, to je – umíráček.³⁶

Ve svých nejlepších dílech rozhlas pochopil potřebu rozhlasové dramatičnosti a počal ji vynalézavě vytvářet.

Ze záznamu

Prvé roky se vysílalo vesměs živě s nepříliš bohatou technickou výbavou. Pro ozvučení rozhlasové hry nebo pásma byly k dispozici jen průmyslově vyrobené gramodesky a soubor studiových zvukových rekvizit. Situace se začala měnit ke konci desetiletí. Studia dostala režijní kabinu, větší počet mikrofonů do studia, měla ovšem možnost propojení studií a na mixážním pultu několik vstupů mikrofonních i gramofonních.

Zatímco před nemnoha lety bylo třeba jediný mikrofon z vysílacího místa v exteriéru rychle převést do prostoru koncertní síně pro další program, nyní bylo vysílání kompletně vybaveno paralelními studii. V roce 1932 bylo jen sletišť pro IX. všesokolský slet vybaveno devíti mikrofony (v orchestrálním studiu, u bran cvičenců, uprostřed sletišť, v lóži prezidenta, na řečništi hlavní tribuny a v hlasatelské kabině).

Dá se asi hovořit o dvou kvalitativně rozdílných fázích montážních možností: první, která je nucena všechny zvuky prezentovat do jediného mikrofonu, případně dvou (např. ve dvou různých prostorách), a druhé, kterou charakterizuje právě užití většího počtu mikrofonů.

Výrazná novinka se objevila v roce 1932: Radiojournal vybudoval v Praze oddělení záznamu zvuku, kde se natáčelo na desky voskové (s omezenou životností, později trvanlivější s přísadou pryskyřic) a povlakové desky želatinové. Ty druhé byly určeny přednostně pro archivní účely, později i pro materiál ozvučení pořadu. Režie komponovaných slovesných pořadů tak dostala mimořádnou realizační pomůcku. Získala tím zejména montážní kombinace zdrojů v relaci. (Ale koncem třicátých let doporučuje režisér Sommer vosky pro jejich kvalitu i pro záznam činoher.)

Po roce 1935 přibyl záznam na ocelový pás Blattnerphonu s rozsahem třicet minut, bez možnosti zastavení a nastavení. Užíval se pro hudební nahrávky, pro záznam vysílané hry k užití v repríze a často pro zábavné pořady, kterým vyhovovala hranice stopáže. Technika nyní nabízela velkou paletu pro montážní práci. Nejvýznamnější z ní byla možnost předpřípravy zvukových součástí vysílání záznamem speciálně pro daný případ a mixážní pult s velkou kapacitou přijímaných zdrojů.

Rozvinula se bohatá škála montážních principů a kombinací:

Jde o montáž, co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou, nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe, event. na sebe; co do zjevnosti manifestní, která je posluchačem vnímána, nebo o montáž skrytou a v toku pořadu nerozšifrovatelnou; co do povahy užitých záběrů o montáž homogenní z téže reality nebo heterogenní z obrazů různých.³⁷

Druhý vrchol třicátých let

Teprve zdokonalování technické výbavy přivedlo tvůrce i posluchače od radosti z toho, že se vysílá, k zájmu o kvalitu toho, co se vysílá. Celá třicátá léta jsou naplněna experimenty a úspěchy hledání. Úspěchy přitom dále zvedaly úroveň nároků. „*Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí*“ (Mukařovský).³⁸ Rozhlas si byl vždy vědom svých hranic. Ale zatímco zpočátku je chápal jako nedostatek, postupem doby si vypracoval takové postupy, že mohl obrátit tento nedostatek v přednost. Jeden z těchto postupů (společný s filmem) je montážní metoda. V rozhlasovém tvaru právě montážně vybudované partie dávají celku nebo jeho části hutnost a dynamiku.

Na počátku byl stroj – ale pak přišli lidé, kteří chtějí z toho stroje udělat nástroj umění, kteří věří, že rozhlas doroste do umělecké samostatnosti. Od neviditelné divadelní hry – ke hře básnického slova na jevišti zvuků a hudby!

napsal rozhlasový režisér, později šéfrežisér, Václav Sommer.³⁹ Tento mladý člověk přišel do rozhlasu z pozice kritika rozhlasové tvorby a v druhé polovině třicátých let tu vyzrál do špičkového tvůrce.⁴⁰ Kritik Josef Träger o něm napsal:

Vančurův *Učitel a žák*, Tomanova rozhlasová *Řeka čaruje* nebo rozhlasová dramatazace Benešova románu *Uloupený život* staly se klasickými čísly mladé naší rozhlasové režie v rukou Václava Sommera.⁴¹

Režisér Sommer zavedl obsahové i terminologické rozlišení mezi libretem (přibližně literárním scénářem; autorem libreta *Uloupeného života* byl spisovatel románů K. J. Beneš) a scénářem (odpovídajícím zhruba technickému scénáři; ten si připravil Sommer

sám). *Uloupený život* z roku 1938 se stal druhým vrcholem třicátých let, mezinárodně oceněným a úspěšným. Je to příběh dvou sester, dvojčat k nerozeznání, z nichž jedna, Sylva, se při vyjíždce na loďce utopí, a druhá, Martina, přežije. Považována za svou sestru, žije její život. Sommer dal dvojroli herečce Sylvě Kleinové. Sylvín part předtočila jako nereálný hlas ze zászvěti do hudební kulisy na fólii, Martinu hovořila „živě“ ve vysílání.

Vývoj rozhlasové tvorby už v této fázi zřetelně prokázal, že

prostor rozhlasové kreace je však na rozdíl od filmu pomyslný, imaginární. (...) Stírání rozdílů mezi vnějším a vnitřním, oscilace mezi reálným a nereálným, myšlenkovým je nedostižitelnou doménou rozhlasové hry.⁴²

(Gramo: hudba, první díl od značky.)

Martina: Sylvo, slyšíš mě?

Sylva (neskutečný hlas): Slyším, Martino!

Martina: Sylvo, co si mám počít? Mám tvůj prsten na své ruce. A jen ty víš, že já nemám ani tušení, jak se dostal na můj prst.

Sylva: Ne ty. Tvá dávná touha ti jej navlékla na prst.

Martina: Sylvo, všichni ten prsten viděli. Nemám již odvahy se přiznat. Ale nemám ani odvahy vyslovit své jméno. Svě nové jméno. A přece, Sylvo – možná, že mám i právo na tvé jméno. Nad našimi kolébkami otec metal los o naše jméno. (...) Ale ty to teď jistě víš. Ty teď víš všechno.

Sylvo, neslyšíš mě? Zapřisáhám tě, odpověz!

(Gramo: hudba zmizela.)⁴³

Tímto titulem vrcholí zápas o tvar v rozhlase třicátých let. Ve své úvaze o hře v rozhlase nazval Miloš Havel (Hrbas) tento zápas „Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu“.

Závěrem

Rozhlasové pásmo a zejména rozhlasová hra jsou kompozičně nejnáročnější tvary rozhlasové slovesnosti, které reprezentují médium. (Petr Karvaš o rozhlasové hře hovoří jako o ústředním a umělecky převládajícím, ale hlavně nejpůvodnějším projevu rozhlasové umělecké slovesnosti.) Za necelá dvě desetiletí vývoje se rozhlas prezentoval jako emancipovaný a sebevědomý sdělovací prostředek s náročnou uměleckou produkcí. Ještě v roce 1930 mohl Karel Čapek napsat:

Nerad bych komukoliv křivdil; ale činoherní produkce v rozhlase dělá obyčejně dojem pouhé čtené čili breptané zkoušky, nadto ještě nouzově obsazené; hlasy neviditelných herců do sebe nepřesně zapadají a posluchač si je plete, protože jejich témbry nejsou dost úzkostlivé a skoro hudebně ostíněny.⁴⁴

V letech následujících se krok za krokem zlepšovala jak úroveň technických možností, tak úroveň

koncepčního uvažování o rozhlase. Rozhlas si uvědomil povahu svého sdělování a vyzrál k jejímu uplatnění.

Začal se vnímat nikoli po boku divadla, ale po boku filmu jako technicky zprostředkované sdělení, které působí plynulým řazením zvukových záběrů (obrazů), skládaných do záměrně cílené montáže.⁴⁵

Citované rozhlasové pořady:

Bílá chvíle (D. Chalupa, Brno 3. 1. 1931), *Boj se smrtí* (F. Kožík, Brno 11. 5. 1933), *Cristobal Colón* (F. Kožík – J. Bezdíček, Brno 12. 4. 1934), *Duch dějin* (V. Gutwirth, Praha 25. 10. 1928), *Fidlovačka* (A. Charvát – M. Kareš, Praha 29. 4. 1927), *Halali* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 2. 11. 1930), *Hudba na náměštském zámku* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 17. 2. 1931), *Mobilizace* (V. Nezval, 1926, realizováno 1967), *Na Petříně* (M. Kareš, Praha 1. 5. 1928), *Napoleon* (J. Bezdíček, Brno 26. 9. 1931), *Na tom našem dvoře* (D. Chalupa, Brno 30. 7. 1930), *Požár opery* (J. Gmela – M. Kareš, A. Strnad, Praha 4. 6. 1930), *R. U. R.* (K. Čapek – V. Šimáček, Brno 11. 6. 1927), *Řeka čaruje* (J. Toman – V. Sommer, Praha 12. 5. 1936), *Sportovní reportáž zápasu Slavia – Hungaria* (J. Laufer, Praha 3. 10. 1926), *Uloupený život* (K. J. Beneš – V. Sommer, Praha 3. 3. 1938), *V seminářské zahradě před 100 lety* (D. Hallová – M. Kareš, Praha 28. 6. 1930).

Citované filmy:

Advokát chudých (Vladimír Slavínský, 1941), *Artur a Leontýna* (Miroslav J. Krhanský, 1940), *Maskovaná milenka* (Otakar Vávra, 1940), *Matčina zpověď* (Karel Špelina, 1937), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Pro kamaráda* (Miroslav Cikán, 1940), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945).

Poznámky:

- 1) Branžovský, Josef: *Montážní princip a epika*. Strojepis 1986. Archiv ČRo, s. 4; J. Branžovský (1909–1992) byl literární, filmový a zvláště rozhlasový kritik a teoretik.
- 2) Branžovský, Josef: *Poznámky k rozhlasovosti a rozhlasové specifičnosti, především v oblasti publicistiky*. Studie a úvahy 1965, č. 4, s. 64–65.
- 3) Čtrnáctý, Miloš: *Jak jsme začínali*. Rukopis. Archiv ČRo. (Vybrané kapitoly byly publikovány v Týdeníku Rozhlas v roce 2001.)
- 4) Horčíčka, Jiří: *O rozhlasové tvůrčí metodě*. In: Vedralovi, Jan a Honza: *Jiří Horčíčka, rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny 2003 (2. přehl. vyd.), s. 135 a 137.
- 5) Gutwirth, Václav: *Duch dějin*. In: Branžovský, Josef (ed.): *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1965, s. 10.
- 6) Teige, Karel: *Manifest poetismu*. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Avantgarda známá a neznámá*. Díl 2. Praha: Svoboda 1972, s. 585–586.
- 7) Nezval, Vítězslav: *Mobilizace*. První rádiové scénáři věnované Karlu Teigemu. In: V. N.: *Scénické básně, hry, scénária a libreta. Dílo XXII*. Praha: Čs. spisovatel 1964, s. 347.
- 8) Charvát, Alois: *Jak se hraje do „radia“*. In: *Haló, Praha! Kalendář Radiojournalu*. Praha: Radiojournal 1928, s. 84.
- 9) Bezdíček, Josef: *Na vlnách času*. Praha: Československý rozhlas 1983, s. 57. Josef Bezdíček (1900–1962), herec,

- režisér a autor rozhlasových her, v rozhlase od roku 1932, později šéfrežisér, tvůrce české režisérské rozhlasové školy, pedagog.
- 10) Anna Sedláčková v anketě *Národních listů* 1920. In: Bartošek, Luboš: *Náš film*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 73.
 - 11) Frejka, Jiří: O nový sloh rozhlasu. *Radiojournal* 8, 1930, č. 46, s. 2.
 - 12) Bezdiček, Josef: c. d., s. 57.
 - 13) Růt, Václav: *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1963, s. 17.
 - 14) Údaje jsou z dokumentace Archivu ČRo a z publikace: *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha: NFA 1998 a *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha: NFA 2001.
 - 15) Grmela, Jan: *Požár opery*. Zvuková hra. Scénář (1929) v Archivu ČRo Praha.
 - 16) Čtrnáctý, Miloš: Činohra v Čs. rozhlase 1923–1926. In: *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*. Praha: Studijní oddělení ČsRo 1965.
 - 17) Grmela, Jan: *Radiojournal* 9, 1931, č. 3.
 - 18) Grmela, Jan: *Požár opery*, c. d.
 - 19) Rutte, Miroslav: *Divadlo, film, rozhlas. Přehled rozhlasu* 3, 1934, č. 1.
 - 20) Bulletin Radiojournalu Praha, 1930, č. 2, s. 4.
 - 21) Chalupa, Dalibor: Na tom našem dvoře čili Dvorní pěvci. Rozhlasová parodie. In: Branžovský, Josef (ed.): *Česká rozhlasová pásma*. Sborník textů vysílaných v letech 1930–1968. Praha: Studijní oddělení ČsRo 1970.
 - 22) Chalupa, Dalibor: *Bílá chvíle*. Kompozice zimních motivů. (3. 1. 1931) Archiv ČRo.
 - 23) Patzaková, A. J.: *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935, s. 338.
 - 24) Růt, Václav: c. d., s. 48.
 - 25) Tamtéž, s. 17–18.
 - 26) Frejka, Jiří: Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná. In: *Nové české divadlo 1930–1932*. Praha: Aventinum 1932, s. 98; Týž: O rozhlasových autorech obecně. Listy pro umění a kritiku I. 1933.
 - 27) Růt, Václav: c. d., s. 46.
 - 28) Tamtéž, s. 16–17.
 - 29) Bezdiček, Josef: In: *Na vlnách času*, s. 59; Týž: *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.
 - 30) Smitka, Václav (ed.): *České rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1969, s. 30.
 - 31) Chalupa, Dalibor: Poznámka k režii rozhlasových pásem... In: Branžovský (ed.): *Česká rozhlasová pásma*, s. 487.
 - 32) Bezdiček, Josef: Ukázka z Napoleona. In: Branžovský, J. (ed.): *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1990, s. 268.
 - 33) Vyjádření Kožíka a Bezdička viz *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.
 - 34) Smitka, Václav (ed.): *České rozhlasové hry*, s. 48.
 - 35) Bezdiček, Josef: In: *Na vlnách času*, s. 59.
 - 36) Kožík, František: Boj se smrtí. Rozhlasová hra o lékaři I. F. Semmelweisovi, který zasvětil svůj život záchraně matek před smrtí. In: Branžovský, J. (ed.): *Česká rozhlasová pásma*, s. 119–120.
 - 37) Josef Branžovský cit. dle Hraše, Jiří: Branžovského analýza publicistiky a literární pořady. *Svět rozhlasu* 2004, č. 12, s. 35.
 - 38) Mukařovský, Jan: Umění. In: Týž: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 130.
 - 39) Sommer, Václav: Divadelní kritik a rozhlas. In: Pražák, Albert (ed.): *Jindřich Vodák. Pocta k jeho sedmdesátinám*. Praha: Melantrich 1937, s. 368.
 - 40) Václav Sommer (1906–1945), kritik deníku *Národní osvobození*, od roku 1935 v pražském rozhlase, od roku 1936 režisérem, od r. 1939 vedoucím režisérem. Cestu rozhlasu vytýčil slovy: Od technické hračky k lidovýchově, od lidovýchovy k umělecké výchově, od umělecké výchovy k umělecké tvorbě.
 - 41) Tráger, Josef: (citát z medailonu Václav Sommer) *Svět rozhlasu* 2003, č. 10, s. 22.
 - 42) Branžovský, Josef: *Montážní princip a epika*. Rukopis 1986, s. 4, Archiv ČRo.
 - 43) *Uloupený život*. Rozhlasová hra. Román a libreto: K. J. Beneš. Scenário a režie: Dr. Václav Sommer. In: Smitka, V. (ed.): *České rozhlasové hry*, s. 90–91.
 - 44) Čapek, Karel: Hlasy zvenčí. *Lidové noviny*, 1. 6. 1930, cit. dle K. Č.: *O umění a kultuře III*. Praha: Čs. spisovatel 1986, s. 212.
 - 45) Hraše, Jiří: Brněnská rozhlasová avantgarda 30. let. *Svět rozhlasu* 2000, č. 4, s. 66.

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Filip Rožánek

Multimédia za časů krize

Římské setkání rozhlasových pracovníků poznamenala ekonomická krize ve všech ohledech. Poprvé není hlavním dojmem nadšení z vývoje, naopak převažují rozpaky nad současnou situací.

Dosud žádná z konferencí Multimedia Meets Radio, jichž jsem se jako zástupce Českého rozhlasu účastnil, neměla tak vágní výsledky, tak ospalý průběh a tak opatrné prognostiky, jako ta letošní. „Tady se letos vidíme naposledy,“ říkal mi kolega z belgického rozhlasu, „na další cestování v rozpočtu nemáme peníze.“ Škrty byly vidět i na samotném místě konání. Obvykle se pronajímá konferenční sál v hotelu, letos se všichni museli vtěsnat do kinosálu italské televize RAI a jednat pod dohledem místní uniformované ochranky.

Atmosféru jako z filmů noir navíc podtrhovalo, že celé dva dny lilo jako z konve – a když zrovna nelilo, „vychutnávali“ si účastníci dusno v narvaném kinosále. Ani to zrovna nepřispělo k živelné diskusi nad dalším osudem multimediálních služeb ve veřejnoprávních médiích.

V přeneseném slova smyslu byl úsporný i program celého setkání. Volila se témata, o nichž se dá mluvit pokud možno dlouho a bezobsažně, případně kvůli nim není nutné zvát exkluzivní řečníky. Přednášky jako „Změnily sociální sítě žurnalistiku?“ nepřinesly zásadně nový pohled. (Mimochodem, odpověď na otázku zní, že nezměnily. Žurnalistika je pořád stejná, mění se jen prostředky.)

Bylo by ale neférové pojmout celou konferenci jen negativně. Soustředěný poslech přednášek přece jen přinesl některé zajímavé jednotlivosti.

Radioleaks

Generální ředitel Švédského rozhlasu (SR) Mats Svegfors například oznámil, že severští kolegové originálním způsobem podpoří svobodné šíření informací a kontrolu politických aktivit veřejností. Rozhlasáci se inspirovali projektem WikiLeaks, který zveřejňuje tajné materiály a proslavil se třeba vydáním diplomatických depeší. Jakkoliv je WikiLeaks kontroverzní aktivita, Švédský rozhlas vnímá anonymní zveřejnění citlivých materiálů jako cestu k funkční občanské společnosti. Chce tak dát prostor třeba státním zaměstnancům, kteří disponují důkazy o korupčním jednání, ale nemohou je vydat pod svým jménem, aby nepřišli o místo, případně by na ně byl vyvíjen nátlak.

Internetová stránka Švédského rozhlasu se jmenuje Radio Leaks a slouží jako tip pro investigativní reportéry, na co by se měli zaměřit. Švédové mohou prostřednictvím webu poslat redaktorům třeba důvěrné dokumenty, aniž by je šlo zpětně vystopovat, pro-

tože je použito zašifrované spojení. „V naší zemi máme silnou tradici, pokud jde o svobodu slova, takže se neobáváme, že by na nás vláda tlačila, abychom jí vydali své zdroje,“ podotknul k tomu Svegfors.

Jděte za uživateli

Stará a „nová“ média se liší přístupem ke svým čtenářům, divákům a posluchačům. Klasický rozhlas očekává, že si posluchač aktivně najde jeho pořady a sám se dopátrá toho, co se kdy vysílalo zajímavého. Ve 21. století tento přístup rapidně ztrácí na síle. Nejsilnější referencí na dobrý obsah je doporučení přátel, a tato doporučení se nejlépe získávají na moderních internetových sociálních sítích, jako je například Facebook nebo Twitter.

Na konkrétních číslech to předvedla Claire Wardle, konzultantka a výzkumnice mediálních zvyklostí. Na žurnalistické akademii BBC (BBC College of Journalism) přednáší problematiku nových médií, internetu a sociálních sítí. Za příklad si ale tentokrát nevzala britskou matku veřejnoprávních médií, na niž jsou upřímně už všichni trochu alergičtí. Místo toho zkoumala mnohem komplikovanější trh, a sice Spojené státy americké. Tamní rozhlasové prostředí je nepředstavitelně konkurenční, a přesto si v něm dokázalo vybudovat silnou pozici neziskové National Public Radio (NPR), financované z grantů, darů a místních rozpočtů. Dovedně totiž šíří svůj zajímavý obsah prostřednictvím silných internetových komunit, takže ho propagace vlastně nestojí ani dolar.

National Public Radio má velmi živou oficiální stránku na Facebooku, kde upozorňuje na nové články, zajímavé záznamy a sbírá náměty pro vysílání. S posluchači vede intenzivní dialog, ptá se jich na názory k palčivým tématům, nechává je hlasovat v anketách nebo vybírat hosty v příštích vydáních diskusních pořadů.

A posluchači jsou za tento dialog vděční. Od chvíle, kdy NPR svou stránku na Facebooku zřídilo, se mu čtyřnásobně zvedla návštěvnost webu, a to jenom díky tomu, že si uživatelé mezi sebou začali přeposílat tipy na zajímavé stránky. Měsíčně tato šeptanda vygeneruje 4,5 milionu zobrazených stránek. Téměř 55 % fanoušků NPR chodí na facebookový profil pravidelně číst novinky.

Claire Wardle z toho vyvodila pět doporučení, jak by veřejnoprávní médium mělo správně přistupovat k novým médiím.

Za prvé, mělo by nabídnout obsah, který si budou lidé rádi sdílet. Jeden z rozšířených mýtů tvrdí, že na internetu si lidé sdílejí jediné pitomosti. Ale není to pravda: klidně si pošlou i zdánlivě složité téma, pokud je zpracováno chytlavě a podněcuje diskusi.

Za druhé, nutná je každodenní pilná práce s komunitou. Internet není jednosměrné vysílání a uživatelé nejsou dav, kterému stačí něco předhodit, aby se o to porval. Očekává se, že médium žije se svými posluchači a zprostředkovává jejich názory ve vysílání.

Za třetí, je dobré se s internetovými uživateli potkávat tváří v tvář, třeba je pozvat na exkurzi nebo večírek, a tím posílit jejich pozitivní postoj vůči instituci.

Za čtvrté, internet je báječné místo pro crowdsourcing. Tohle anglické slovo bychom volně mohli přeložit jako „hlas lidu“ a je to v zásadě dramaturgický koncept, kdy se zaměstnanci média ptají uživatelů na témata, která by je zajímala ve vysílání, hledají tipy na hosty, zjišťují postoje k událostem a podobně. Hledáte do reportáže nějakého Čecha, který pracuje v Irsku a řeší problémy s pracovním povolením? Zeptejte se na facebookovém profilu. Určitě je nějaký fanoušek, který má kamaráda, jehož kamarád zrovna pracuje v Irsku...

A za páté, stojí za to pomyslně podrbat uživatele a posluchače na bradě tím, že použijete jejich obsah. NPR vymyslelo projekt „Naše místní legendy“, během něhož sbíralo příběhy a pověsti z různých měst Spojených států. A když potřebovala BBC podnítit v ranním vysílání debatu o změně časového pásma, kterou zvažovala vláda, vyzvala uživatele, aby v 7:30 ráno vyfotili mobilem, co vidí z okna, a poslali to na facebookovou stránku BBC Breakfast. Během chvíle dostala 112 fotek od Skotska (ještě tma) po Anglii (jasné ráno).

Podobně mohou média kombinovat příspěvky od svých diváků a posluchačů s typicky internetovými prvky, třeba mapami. Takovým kombinacím dat se říká mash-up (volně přeloženo *směska*) a nevyžadují prakticky žádnou práci redaktora. Všechno se děje automaticky – divák pošle fotku z mobilního telefonu na předem určené číslo, tam ji zpracuje počítač a podle geolokačních údajů ji umístí na internetovou mapu.

Hodí se to například při živelních pohromách, jak Claire Wardle promptně předvedla hned na dvou konkrétních situacích. Když Austrálii postihly obří záplavy a Nový Zéland se potýkal se zemětřesením, vytvořila australská ABC jednoduché rozhraní, kam

mohli uživatelé nahrávat fotky z mobilu. Vznikla tím mapa nejvíce postižených míst, názorná procházka následky přírodní pohromy. Ale důležitý byl i další prvek: tento systém pomohl lidem ve vzájemném kontaktu, protože se takto dozvěděli, kdo se kde pohřešuje, jestli někdo potřebuje pomoc a podobně.

Digitalizace archivu

Hostitelská RAI zase hledala způsob, jak digitalizovat archivní nahrávky a zároveň je zpřístupnit veřejnosti. Vymyslela tedy internetové rádio „Webradio 6“, které přehrává čerstvě digitalizované nahrávky. Spustila ho v říjnu 2010.

Webradio 6 kvůli autorským právům pouští jen mluvené slovo v podobě rozhovorů, debat, publicistiky a vybrané dramatické tvorby. Druhý kanál Webradio 7 zase digitalizuje hudební nahrávky, ať už ve formě koncertů, nebo jednotlivých písniček. Celkem potřebuje RAI digitalizovat 400 tisíc čtvrtpalcových pásek. Dosud jich má hotových 150 tisíc.

Nedigitalizuje se jen samotný zvuk, ke všem nahrávkám se dopisují všechny dohledatelné informace. Ty se pak zobrazují v internetovém prohlížeči podobně, jako se u klasických stanic ukazují informace o interpretovi a název písničky. Stejně informace se pak automaticky načítají například do rozhlasových přijímačů, které umí přehrávat internetová rádia, nebo do mobilní aplikace RAI, díky níž mají Italové archiv rozhlasu ve svém telefonu.

Celý projekt je opět napojen na sociální sítě, díky profilu na Facebooku tvůrci Webradia vědí, o co je největší zájem, a podle toho upravují postup digitalizace. Někdy se díky tomu podaří dohledat dosud neznámé související informace od pamětníků.

Něco podobného připravuje také Český rozhlas, který mobilními aplikacemi už disponuje. V době psaní tohoto textu, tedy v červnu 2011, nabízí celkem tři pro různé typy telefonů. Dvě poslechové (živé vysílání všech stanic a internetových rádií) a jednu s neustále aktualizovaným zpravodajstvím. Další jsou ve vývoji. Cílem je postupně rozvinout aplikace tak, aby se kromě živého vysílání daly najít přes mobil také nahrávky v internetovém archivu, který sahá zpětně až do září 2004.

OSOBNOSTI – VÝROČÍ

Mgr. Eva Ješutová

Valter (Walter) Feldstein

3. 1. 1911 Praha – 6. 3. 1970 Praha

Po maturitě na reálném gymnáziu v Křemencově ulici (které navštěvoval v letech 1922–1930) absolvoval studium filozofie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V letech 1938–1939 vyučoval na reálném gymnáziu v Chustu, v letech 1943–1945 byl vězněn v koncentračním táboře. Za války se začal věnovat překladatelské činnosti, své první překlady publikoval pod pseudonymy Petr Bláha a V. F. Bláha (např. *Novalisův Modrý květ*, vydaný v r. 1940).

Po roce 1945 se V. Feldstein výrazně angažoval v oblasti kultury nejen jako autor, ale též jako úředník ve státní správě – byl členem Ústřední kulturní komise ÚRO, místopředsdou Státní publikační komise a po únoru 1948 se stal ústředním tajemníkem Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby (SZUKS). Jeho působení v této funkci bylo (stejně jako u mnohých jiných) poznamenáno společenskou atmosférou té doby. Podílel se na formování zásad kulturní politiky, která hlavní poslání kultury a umění spatřovala v podpoře budovatelského úsilí a propagaci socialismu. Na zasedání ústředního výboru SZUKS ve dnech 12. až 13. července 1948 v Brně-Lužánkách vystoupil s projevem, požadujícím de facto likvidaci samostatnosti kulturních syndikátů. Veškeré kulturní složky se měly sdružit v SZUKS jako výraz funkčního svazku uměleckých pracovníků a dělníků. Výjimku tvořily pouze syndikáty spisovatelů, skladatelů a výtvarných umělců. I ty ovšem měly projít výraznou proměnou – transformovat se na ideové organizace s přísně výběrovým členstvím. Do tohoto období spadá i Feldsteinova účast v cause režiséra Františka Čápa, který se měl dopustit urážky dělnické poroty na I. Mezinárodním filmovém festivalu pracujících ve Zlíně. Údajně měl po nepříznivém přijetí svého filmu *Bílá tma* pronést, že „*dělníci jsou blbouni, filmům nerozumějí a mohou mi vlézt na záda*“. To mělo za následek rozpoutání obrovské kampaně proti F. Čápo, v rámci SZUKS byla vytvořena komise, pod jejíž závěrečnou zprávou je V. Feldstein podepsán. Výsledkem byl zákaz umělecké činnosti pro F. Čápa.¹

V prvních poválečných letech se objevilo velké množství nových časopisů a obnovilo vydávání těch, které za války byly zakázány. V. Feldstein přispíval do celé řady časopisů kulturního zaměření. Pro týdeník *Lidová kultura* psal v letech 1945–1950 úvodníky a také z titulu své funkce v Ústřední kulturní komisi ÚRO schvaloval obsah čísla před tím, než šlo do tisku. Ve stejné době přispíval do *Nové osvěty*, kde byl současně i členem představenstva. V letech 1948 až 1952 publikoval také v *Daru* a v letech 1964 až 1965 přinesl časopis *Knižní kultura* jeho příspěvek věno-

překladatel z němčiny a francouzštiny, pedagog, rozhlasový a televizní pracovník a teoretik

vaný překladatelství v anketě *Včerejšek a dnešek* našeho překladu.

V Československém rozhlasu, kam přešel z ministerstva školství, věd a umění, působil jako zaměstnanec poměrně krátkou dobu. V roce 1953 se stal vedoucím Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání. Bylo to v období krátce po reorganizaci kopírující sovětský vzor organizačního uspořádání rozhlasu a také v období, kdy se vedoucí redaktori měnili prakticky po roce (od r. 1952 do r. 1955 se vystřídali na tomto postu čtyři!). Funkci vykonával do r. 1954, kdy jej nahradil Václav Lacina. Po několik desetiletí ovšem rozhlas těží z jeho práce překladatelské, některé z jeho překladů byly určeny výhradně pro rozhlasové nastudování (Rolf Schneider: *Žalobce*, Dieter Waldmann: *Pomluva*, Günther Ruecker: *U okna ...*). U některých titulů je podepsán i pod rozhlasovou úpravou.

V roce 1957 přešel V. Feldstein do Československé televize Praha, kam jej tehdejší předseda Výboru pro rozhlas a televizi František Nečásek dosadil rovnou do funkce náměstka ústředního ředitele pro program. A byla to dobrá volba. V této funkci naplno uplatnil jak bohaté životní a pracovní zkušenosti, tak své rozsáhlé znalosti. Televizní program se teprve postupně formoval a rozvíjel. Za působení V. Feldsteina se televize profesionalizovala: vyrůstali televizní tvůrci všech profesí, vznikaly vynikající inscenace a rozvíjela se původní televizní umělecká tvorba, kterou on sám významně podporoval. V té době se vysílaly první seriály (*Rodina Bláhova*, *Tři chlapi v chalupě*), kvalitní estrády i populární televizní soutěže. Bylo to období, kdy Československá televize každoročně sklízela úspěchy i na nejrůznějších mezinárodních festivalech (Řím, Monte Carlo, Alexandrie, Montreaux, Mnichov...). A nemalý podíl na tom měl i V. Feldstein, který se stal uznávaným odborníkem v oboru televizní tvorby. Jeho názorů a zkušeností si vážili i v zahraničí, zastával i významné funkce v mezinárodních televizních organizacích. Často byl zván jako porotce na mezinárodní festivaly a symposia, kde vždy skvěle reprezentoval. Stál také u zrodu čs. televizního festivalu *Zlatá Praha*. Na V. Feldsteina vzpomínala v rozhovoru pro *Haló* novinářka dlouholetá pracovnice televize *Hana Kořínková*: „*Ještě dnes bych se poklonila před Valterem Feldsteinem. (...) Valter Feldstein byl skvělý nejen odborně, ale i charakterově. (...) Fantastický šéf, který uměl nejen pochválit a poděkovat, ale i velice takticky pohanět a vytknout nedostatky, což je ohromná vlastnost. (...) Valter Feldstein dělal vše pro to, aby- chom měli i živý kontakt s diváky.*“²

Napsal řadu odborných prací – statí a úvah – o televizní tvorbě (*Televize včera, dnes a zítra*, Praha, Orbis 1964; *Světla a stíny západní televize*. Kulturní tvorba, 1963, roč. 2, č. 16; *Za zvýšení úrovně televizního programu v duchu výsledků sjezdu socialistické kultury*. RTP 3, 1959, č. 7). Jeho kniha *Televize včera, dnes a zítra* je první československou knihou věnující se televizi z teoretického hlediska. Zabýval se i dopadem vysílání komerčních televizí, což byl v Československu 60. let vzhledem k monopolu státní televize neznámý pojem. Nicméně dnes, kdy u nás řadu let funguje duální systém, musíme mu v mnohém dát za pravdu: „*Rozmach televize má pronikavý vliv na úroveň vzdělanosti, mnoho lidí se odvrací od užitečnější činnosti a rozptýluje se sledováním programů nenáročných, nízké, otupující úrovně. Vzhledem k tomu shodují se tamní vychovatelé, sociologové a psychiatři na tom, že vliv televize na společnost je převážně negativní. Vytýkají jí především, že vychovává diváky k pasivitě, že vyvolává intelektuální nivelizaci, deformuje vkus lidí, vychovává k násilnictví, snižuje kulturnost diváků.*“³

Když v Čs. televizi vznikl v r. 1965 Studijní odbor, jeho vedoucím se stal Valter Feldstein. Odbor se zabýval řešením otázek souvisejících s teorií programové tvorby, zajišťoval publikační činnost a průzkum televizního programu. Jeho posláním byla i výuka a systematictější odborná příprava zaměstnanců v souvislosti s chystaným přemístěním do budovaného televizního centra na Kavčích horách. V něm viděl Feldstein příležitost k zavedení nových metod řízení a profesionalizaci instituce, předpokládal i značnou personální obměnu. Od roku 1963 také vedl až do své předčasné smrti v roce 1970 jako docent katedru

filmové a televizní vědy na Filmové fakultě Akademie múzických umění v Praze.

Odkazem trvalé hodnoty je Feldsteinovo rozsáhlé překladatelské dílo, ačkoli vznikalo jakoby na okraji jeho mnohostranné a neúnavné činnosti v nejrůznějších oblastech kultury. Jeho překlady jsou nadčasové, vyznačují se jazykovou čistotou a noblesou, vycházejí z dokonalého porozumění a znalosti prostředí. Dominuje drama a próza, ale věnoval se i poezii (Novalis, L. Fünberg). Nejvýznamnějším překladatelským dílem jsou překlady děl L. Feuchtwangera (např. *Židovka z Toleda*, *Židovská válka*, *Lišky na vinici*) a S. Zweiga (Josef Fouché), F. Schillera (*Don Carlos*, *Fiesco* a jeho janovské spiknutí), *Panna Orleánská...*), které patří k opravdovým skvostům naší překladatelské literatury. V. Feldsteina jako překladatele charakterizoval v nekrologu Jiří Hájek: „*Byl z onoho rodu překladatelů, kteří mohou překládat jen autory sobě vnitřně blízké, jejichž svět důvěrně chápou, jejichž lidské poselství souzní s vlastní touhou.*“⁴

Zemřel 6. března 1970 v Praze. Po věznění v koncentračním táboře a antisemitských výpadech v 50. letech jej předčasná smrt uchránila před dalším pronásledováním, protože osobnost jeho formátu by zcela jistě nemohla uniknout pozornosti normalizátorů.

Poznámky:

- 1) Knapik, Jiří: Dělnický soud nad Františkem Čápem. *Iluminace*, 2002, roč. 14, č. 3 (47), s. 63–81.
- 2) *Televizní Vánoce*, Jan Štern, Haló noviny 23. 12. 2004
- 3) Feldstein, Valter: *Světla a stíny západní televize*. Kulturní tvorba, 1963, roč. 2, č. 16, s. 8.
- 4) *Za Valtrem Feldsteinem*, Jiří Hájek, *Tvorba*, 18. 3. 1970

Věra Heroldová-Štovičková

Čestmír Suchý

11. 1. 1921 Vrchlabí, okr. Trutnov – 2. 1. 2005 Praha

Patřil k lidem, bez nichž by redakce mezinárodního života Čs. rozhlasu nebyla tím, čím byla, ačkoli to mimo redakci vědělo jen málo lidí a posluchači už vůbec ne. Nehrnul se do psaní, třebaže psal dobře; ale záhy poté, co podepsal v lednu 1965 smlouvu, na jejímž základě nastoupil jako „mimořádně kvalifikovaný redaktor do rubriky mezinárodního života hlavní redakce zpravodajství“, pochopil, že někdo to organizovat musí. Nejdříve dělal šéfovi redakce, Milanu Weinerovi, jehož politická situace stále více táhla k vlastnímu psaní, zástupce, po jeho onemocnění převzal vedení úplně. Redakce mezinárodního života se tehdy, kdy bylo ve vzduchu stále více cítit blížící se Pražské jaro, skládala z redaktorů angažovaných nejen na základě pracovních povinností, ale i svým vnitřním přesvědčením, a všichni málem metali los o to, kdo ten který týden napíše nedělní poznámku – rozuměj základní politické stanovisko k událostem v daném týdnu. Čestmír Suchý měl, na rozdíl od nás, posed-

novinář a pedagog

lých psaním, nadání řídit a organizovat, usměrnit spory, bez urážky vytknout nedostatky i největším ješitům, statečně hájit redakci před kritikou „shora“, a to vše bez zvýšení hlasu – a když bylo třeba, sednout a napsat sám. Tímto holdem jsem mu byla povinna a celá léta jsem si to připomínala jako dluh. Teď když jsem to napsala, je mi lépe.

Suchý nebyl „rozhlasák“ od narození, přišel do rádia teprve jako starší, do té doby pouze „píšící“ redaktor. Přicházel oklikou z tehdy Rudého práva, ale udržoval si prepečlivě myšlenkovou nezávislost, byl objektivní – opatrný? – a nesouhlasil s krajními postoji na všech stranách. Nemusel, ale okamžitě se začal rozhlasu učit. Například si doma četl vlastní texty na mikrofon a vychytával chyby v pauzách či v přízvuku tak dlouho, dokud se nenaučil mluvit na mikrofon přirozeně a samozřejmě. (To bylo v době, kdy jsem některým politikům, kterým na tom nejspíš mělo záležet, musela z jejich předem natočených

čtených projevů povinně vystříhávat nekonečná ...ehmmm...)

Po příchodu bratrských vojsk hledal každý, kdo k tomu našel odvahu, místo na nějakém utajeném pracovišti, odkud se dalo vysílat. S Čestmírem jsme se sešli v někdejší kinu Skaut na Karlově náměstí. Byl tam s námi samozřejmě technik, a ten pouštěl na magnetofonovém pásku nahranou (a kolem tamějšího stojícího věšáku obtočenou) znělku Ktož sú

Boží bojovníci. My tři jsme byli vysílač Střední Čechy.

Neztratili jsme se jeden druhému z očí ani za normalizace. Potkávali jsme se v jednom domě v Dlouhé třídě, kde sídlily Ústřední sklady hlavního města Prahy: tam jsem „v chemii“ pracovala já, a do kanceláře, odkud táž instituce řídila čističe oken, si chodil pro instrukce Čestmír. V té době i on podepsal Chartu 77.

Po roce 1989 byl jmenován děkanem Fakulty sociálních věd UK. Zemřel v roce 2005.

Mgr. Jiří Hubička

Václav Vrabec

25. 1. 1931 Praha

Václav Vrabec patří ke generaci, jejíž dětství a mládí ovlivnila válka. Prošel podobnou cestou jako velké množství jeho generačních souputníků – od nadšení a obdivu vůči komunismu, přes etapu kritického odstupu k této ideologii, který kulminoval koncem 60. let, přes nucený odchod z veřejného života, podpis Charty 77 a působení v disentu, až po návrat k práci v médiích a především ke svému hlavnímu poslání, jímž je historie. Vrabcovým celoživotním tématem co by historika je problematika protinacistického odboje.

V rozhovoru, který připravil pro časopis *Paměť a dějiny*, o sobě říká: „*Jak jsem se dostal k historii? Mám takový trošku nenormálně pohnutý život, protože jsem od dětství poznamenaný různými tělesnými neduhy, takže jsem třeba neměl úplné vzdělání. Prakticky dva a půl roku po 5. květnu 1945 jsem nechovil. Hodně jsem tudíž četl. Můj tatínek byl také v odboji mezi pošťáky – ve skupině PVVZ v Dejvicích a v Bubenči. Víte, jsou to někdy osobní záležitosti, které člověka chtě nechtě formují.*“

Narodil se v Praze na Žižkově ve velmi skromných poměrech. Tatínek byl listonoš, maminka služka. V raném dětství se mu dostávalo protestantské výchovy, obdivoval Husa, ale po osvobození oba jeho rodiče vstoupili do KSČ. On sám pak udělal totéž v roce 1948. Vlivem četby periodik jako byl *Český kurýr* a časopis *V boj* se začal zajímat o nekomunistický válečný odboj. Zájem o historii ho přivedl v roce 1949 ke studiu na Vysoké škole politických a hospodářských věd, která byla v témže roce založena. Studoval na fakultě společenských věd, kde ho začala nejvíce zajímat historie filozofie. Navštěvoval semináře Josefa Macka a Milana Machovce.

Rozhlas poprvé

K zálibám Václava Vrabce kromě historie patřila v té době také hudba. Byl velký fanďa jazzu, ovšem obdivoval i folklor a vážnou hudbu. Během vysokolešských studií se stal spoluzakladatelem folklorního souboru *Gaudeamus*, v němž působil následujících 16 let. Folklor ho také přivedl k jeho prvnímu zaměstnání v rozhlase. Při nahrávání se souborem byl v kontaktu s redakcí lidové tvořivosti, ve které se po-

historik, novinář, publicista, ředitel stanice Československo, náměstek ústředního ředitele ČsRo

znal s klavíristou Pavlem Štěpánem. Ten mu zprostředkoval působení v různých porotách folklorních festivalů. Po skončení školy byl – jak bylo tehdy běžné – na základě umístěnky přijat do Československého rozhlasu. Jeho přání se tak splnilo, ovšem jen částečně. Toužil pracovat v hudební redakci, ale vzhledem k oboru, který vystudoval, byl přidělen do redakce propagandy. Tu tehdy (bylo to v roce 1953) vedl Zdeněk Mahler.

Vrabec dostal redakčně na starost přípravu pravidelných nedělních rozprav ministra Zdeňka Nejedlého, které se vysílaly pod názvem *Na okraj dne*. Vzpomíná na to, jak za starým profesorem musel týden co týden jezdit do nejrůznějších míst Čech, aby spolu pořad natočili. Kromě toho měl v úvazku také pořad *Živá slova*, pro který sháněl a nahrával úvahy známých osobností jak z řad politiků, tak lidí z kulturních kruhů.

V závěru 50. let se však v redakci začal dostávat do konfliktů. Sám za jejich příčinu označuje příchod mladé elévky Jany Neumannové (šlo o manželku básníka Stanislava Neumanna), která se držela striktně dogmatické stranické linie a starší redakční kolegy (byli starší jen o málo, ale přesto) označila za revizionisty a pravičáky.

„*Přišla tehdy s copem, hotová komsomolka, na všechno měla jenom mladou gardu a z nás dělala blbečky, revizionisty, pravičáky. No, tak jsme se tam hádali.*“

Václav Vrabec se v roce 1958 rozhodl rozhlasovou redakci propagandy opustit a odejít do Rudého práva. (Nutno ovšem poznamenat, že zmíněná Jana Neumannová prošla v 60. letech podobným vývojem jako Vrabec, spolu s redaktorkou Helenou Šleisovou uskutecnila ideový obrat redakce, za což si po roce 1968 vysloužila vyhazov z rozhlasu a zařazení na tzv. černou listinu, tedy soupis exponentů pravicevého oportunismu, kde figurovala svorně s Václavem Vrabcem a mnoha dalšími publicisty. Do té doby však tehdy chybělo více než deset let.)

60. léta

V Rudém právu působil Václav Vrabec v letech 1958–1968. Byl v kulturní rubrice, kde měl na staros-

ti publicistiku s historickými tématy. Postupně psal ovšem i úvodníky, v nichž reflektoval aktuální politické dění.

V průběhu 60. let se současně zapojil do práce Československého výboru pro dějiny protifašistického odboje. Zajímaly ho především dějiny znárodnění, věnoval se studiu programů jednotlivých politických stran, zejména se zabýval historií strany agrární. Centrem, při kterém tento Výbor působil, byl Ústav dějin KSČ a Vysoká stranická škola. Tam tehdy působili například Miloš Hájek a Jan Křen.

(V. Vrabec: *„Řekl bych, že jestli se někde něco dělalo proti komunismu, tak to bylo v těchto stranických institucích.“*)

Většina historiků, kteří působili v okruhu Výboru, se posléze aktivně zapojila do reformního procesu konce 60. let. Vrabec se stal členem sboru poradců, který si kolem sebe vytvořil Josef Smrkovský. Svou roli v obrodném procesu roku 1968 vysvětluje Vrabec jako sebereflexi, sebekritiku člověka, který se v mládí hodně angažoval pro socialismus, přičemž postupně zjistil, že realita tohoto hnutí se odchytila od původních idejí. Toto své někdejší angažmá považoval za provinění, osobní selhání, které bylo třeba napravit.

Normalizace

Po srpnu roku 1968 odešel z Rudého práva a během roku 1969 působil jako tiskový mluvčí Ústředního výboru Národní fronty. Pak se ovšem, jako velké množství jiných, ocitl bez práce. Svízelnou finanční situaci posléze vyřešil tím, že s ohledem na svůj dlouhodobě špatný zdravotní stav požádal o částečný invalidní důchod, který (ve výši 600 Kčs měsíčně) pobíral od roku 1973. Svoje historické studie a úvahy, které v té době psal, mohl publikovat pouze v samizdatu.

O Vánocích 1976 podepsal jako jeden z prvních signatářů Chartu 77. Zákaz publikační činnosti pak pro něj trval důsledně až do roku 1989. V roce 1988 se podílel na založení a činnosti levicového klubu Obroda, jehož hlavním představitelem byl Miloš Hájek.

Rozhlas podruhé

Vzápětí po listopadu 1989 se Václav Vrabec vrací do Československého rozhlasu. Poté, kdy byli v závěru tohoto roku vyzváni všichni ti, kteří museli rozhlas po roce 1968 opustit, aby se vrátili, přihlásil se ke své původní profesi redaktora politického vysílání a od 1. ledna 1990 nastoupil do redakce Ústředního vysílání zpravodajství a publicistiky a stal se ředitelem nejdůležitější zpravodajské stanice Československo. Současně s tím zastával funkci náměstka ústředního ředitele ČsRo.

Byla to pro něj ovšem spíše satisfakce nežli uspokojující práce. Začátek 90. let byl v celé společnosti, v rozhlase neméně, dobou prudkých změn, častého střídání na vedoucích postech, příležitostí pro start mladých, ambiciózních jedinců, kteří se velmi rychle začali vymezovat proti starší generaci.

Poté, kdy proběhly v rozhlase rehabilitace a patřičná komise, jež měla za úkol prověřit postoje pracovníků vyhozených na začátku 70. let, udělila 140 rehabilitačních osvědčení, se k aktivní rozhlasové práci vrátil jen zlomek z tak zvaných „osmašedesátníků“. Ti, kteří přišli – a Vrabec byl jedním z prvních – se však dostali brzy do konfliktu s mladou generací. Po roce působení některých navrátilivších se rozhlasáků, kteří usedli ve vedení rozhlasu, se proti jejich působení vzedmul odpor části mladých redaktorů. Na podzim r. 1990 utvořili tzv. Iniciativní skupinu 17. listopadu, jejíž mluvčím se stal Václav Musílek (narozen v roce 1958, v rozhlase od začátku roku 1989, od dubna 1990 vedoucí redaktor dopoledního vysílacího bloku Spektrum na stanici Československo, tedy Vrabcův bezprostřední podřízený). Ten na shromáždění svolaném 13. prosince 1990 mimo jiné prohlásil: *„Čs. rozhlas je zmitán nejistotou a mlhavými perspektivami, trpí nevyjasněnou koncepcí, akumulací problémů, jejichž řešení se odkládá. Základem rozporů jsou generační konflikty. (...) Slova už jsme od vedení rozhlasu slyšeli hodně, činy však chybějí. Pokud i nadále budou rozhodovat tito lidé, pak máme o další podobě rozhlasu vážné pochybnosti.“*

S jistou dávkou hořké ironie můžeme konstatovat, že šlo o slova nadčasová, jejichž platnost nevyprchala ani dvacet let po oněch událostech. Nicméně hodnotit tehdejší postoj Iniciativní skupiny 17. listopadu (kterou kromě Musílky reprezentovali ještě například Kateřina Kašparová a Jiří Mejstřík a k níž se podle slov iniciátorů přihlásilo na 300 zaměstnanců rozhlasu) je třeba v kontextu toho, co její představitelé nabízeli a čeho docílili. Někteří se sice na čas dobrali určitých vlivných pozic v ČsRo, posléze v Českém rozhlase, většinou ale žádnou jasnou koncepci nenavrhli, nebo možná navrhli, ale neprosadili. Naprostá většina z nich dala však brzy najevo, že jejich ambice směřují výš, proto také rozhlas vesměs všichni opustili a směřovali buď do sféry regionální politiky, nebo na jiná, nepochybně lukrativnější místa.

Václav Vrabec tehdy svoji pozici obhájil. Zapojil se v průběhu roku 1992 do složitých jednání o vzájemný vztah a podobu českého, slovenského a federálního vysílání. Coby šéf federální zpravodajské stanice, ale nepochybně mnohem více z přesvědčení historika hájil uchování společného státu se Slováký. Dostal se v té souvislosti dokonce do dílčího sporu s tehdejší posledním federálním ústředním ředitelem Peterem Duhanem, když vysvětlovali novinářům na tiskové konferenci důvody vzniku redakce Československého rozhlasu v Bratislavě. Duhan tehdy (4. prosince 1991) prohlásil: *„Toto pracoviště má působit jako harmonizující prvek mezi federálním, Slovenským a Českým rozhlasem.“*

Reakci Václava Vrabce a další vývoj uvádí ve své kapitole v knize *Od mikrofonu k posluchačům* (str. 422) Václav Moravec: *„O několik minut později na téže tiskové konferenci však ředitel federálního okruhu Československo Václav Vrabec naznačil pravé důvody vzniku samostatné redakce Čs. rozhlasu na Slovensku, když kritizoval některé programy dodávané do vysílání federálního okruhu Slovenským*

rozhlasem: ‚Některé pořady objevující se na stanici Československo nepodporují státotvorné myšlenky v této zemi.‘ ... Problematikou vzniku vlastní redakce Čs. rozhlasu v Bratislavě se zabývalo 17. ledna 1992 i jednání Rady ředitelů veřejnoprávních rozhlasů ČSFR. Šéfredaktor Hlavní redakce zpravodajství a publicistiky Českého rozhlasu Zbyněk Honys oznámil, že považuje tento krok za pokus vytlačit Slovenský rozhlas z federálního vysílání. Na to ústřední ředitel Čs. rozhlasu Peter Duhan opáčil, že jakékoliv zprávy o cílevědomé eliminaci Slovenského rozhlasu a Českého rozhlasu z federálního vysílání se nezakládají na pravdě. Zástupci Slovenského rozhlasu se připojili k názoru Zbyňka Honyse a seznámili přítomné se stanoviskem Rady Slovenského rozhlasu, která jednoznačně podporovala existenci dvou národních rozhlasových subjektů bez třetího – federálního.“

Tento vývoj se potvrdil. V návaznosti na politické rozhodnutí o rozpadu federace a vzniku dvou samostatných států logicky zanikl i Československý rozhlas. Federální vysílání stanice Československo skončilo 31. prosince 1992.

K témuž datu odchází Václav Vrabec do důchodu.

Od té doby se věnuje výhradně historii. Dál rozvíjí svoje dominantní téma – otázku českého protinacistického odboje.

Na otázku, v čem vidí hlavní příčinu, že i dvacet let po listopadové revoluci česká společnost a zejména česká historiografie postrádají své dějiny protinacistického odboje, odpovídá: „Jednak tady asi chybí spo-

lečenské zadání, aby o to někdo stál, a za druhé, dneska pro mnoho mladých historiků může být třeba i existenční, ekonomická otázka, aby někde veřejně říkali, že chtějí nějakou formu socialismu.“

Problematika protinacistického odboje tedy podle vás tkví v tom, že v podstatě zakládá levicovou tradici, kterou zase nikdo nechce hledat?

„Přesně tak. Mám dojem, že se tím mladí historici nechtějí zabývat, aby někdo neřekl, že se špiní socialismem. A ono je to také už možná většinou lidí jedno. Mám spíš trochu obavy, že tato společnost propadla přílišnému pragmatismu. A z toho pak pramení i dosti velká zkorumpovatelnost a též nevraživost.“

V osobní historii se Václav Vrabec setkal s praktickou rozhlasovou prací dvakrát. V profesním angažmá strávil v rozhlase celkem pouhých osm let. Z nich tou nejpodstatnější devizou, která zůstává trvalou součástí rozhlasového archivu a cenným studijním materiálem, jsou pořady Na okraj dne, jež Vrabec kdysi v první polovině 50. let připravil se Zdeňkem Nejedlým.

Převažující většinu svého profesního života se věnoval historii. V publikacích, které ze svého historiografického bádání, zejména v oblasti historie protinacistického odboje, vydal, tkví největší Vrabcův přínos.

Poznámka:

Hazdra, Zdeněk – Sommer, Václav: *S historikem Václavem Vrabcem o psaní dějin protinacistického odboje a jedné generační zkušenosti*. Rozhovor s Václavem Vrabcem. Paměť a dějiny 2010/02, s. 125–130.

Mgr. Jiří Hubička

Zdeněk Novák

31. 1. 1911 Tábor

Existuje jen málo indicií, které by nám napověděly něco o tom, co určovalo vývoj Zdeňka Nováka, který později, během svého šestiletého působení v rozhlase (1946–1952), proslul jako jeden z nejrozhodnějších a nejtvrdějších zastánců politiky KSČ a aktivní účastník změn, jež do rozhlasu přinesl Vítězný únor.

Životopis – předrozhlasový

Narodil se v Táboře, tamtéž vychodil obecnou školu i reálné gymnázium (maturoval v roce 1931); v následujících letech úspěšně vystudoval Právnickou fakultu UK Praha, studia završil v roce 1936 absolutoriem.

O jeho dětství není nic známo, ale protože mu poměrně brzy zemřela matka a otec byl úředník v záložně, je zřejmé, že nežil v nijak movitých poměrech a byl poměrně brzy nucen žít se na studiích sám. Proto už tři roky před koncem studia (1933) přijal místo u Všeobecného penzijního ústavu, kde vykonával

novinář, ministerský úředník, šéf vzdělávacího odboru ČsRo, zástupce programového ředitele ČsRo s cenzorskými úkoly, ředitel politické a informační služby ČsRo, předseda celozávodní organizace KSČ v ČsRo, publicista

práci právního úředníka. Na tomto místě setrval po celou dobu války. Po jejím skončení pak – stále ve stejném penzijním ústavu – povýšil, stal se přednostou osobního oddělení.

Ve stejném roce, kdy začal pracovat, se také oženil, vzal si o šest let starší Lídu, rozenou Fikrlovou (jejich manželství zůstalo bezdětné a bylo 22. října 1948 rozloučeno).

Příjem úředníka penzijního ústavu (zpočátku navíc ještě nedostudovaného) byl patrně velmi nízký a neuživil oba manžele. Proto Novák hledá další zdroj výdělků a od roku 1934 se stává stálým externím spolupracovníkem *Haló novin* a *Rudého práva*; již předtím byl členem redakce časopisu *Tvorba* (1932).

Vzhledem k tomu, že ve všech případech šlo o levicové tiskoviny, můžeme soudit, že Novák se tímto směrem (tedy levicovým) orientoval už ve 30. letech. O tom, zda byl už tehdy členem KSČ, nejsou žádné doklady.

Spolupráce s levicovými periodiky, jež byla po nástupu nacismu vesměs zastavena, pro Nováka rokem 1938 skončila a nejsou žádné informace o tom, že by vyvíjel jakoukoli politickou aktivitu, že by se během let okupace věnoval čemukoli jinému nežli práci ve Všeobecném penzijním fondu.

Přesto však ve svém poválečném osobním dotazníku uvádí, že byl od 19. ledna 1943 do 20. května 1945 nejprve vězněn na Pankráci, později v Terezíně, nakonec byl internován v koncentračním táboře Buchenwald. Nikde v jeho spise nenarazíme na stopu po tom, proč tomu tak bylo. Spolupráci s tiskem ukončil, jako subalterní úředník sotva vyvíjel v rámci penzijního ústavu nějakou odbojovou činnost; zbývají jen domněnky. S ohledem na to, že byl brzy po válce z penzijního fondu vytažen na ministerstvo informací, kde se stal od 1. února 1946 referentem IV. odboru, lze předpokládat, že si v průběhu války získal v levicových kruzích důvěru a vykonal jakési protinacistické činy, které mu vynesly uvěznění. O svém působení během válečných let, zejména do roku 1943, se však nikde ve svých materiálech nezmiňuje.

Je třeba jen připomenout, že ministerstvo informací, které bylo hned od konce války v rukou KSČ, mělo rozhodující vliv na oblast kultury a na všechny sdělovací prostředky. Pokud jsme nemohli potvrdit Novákovo členství v KSČ ještě před válkou, nyní, při jeho angažování na ministerstvu informací, je již nepochybné.

Příchod do rozhlasu

Na ministerstvu informací však dlouho nepobyl, šlo patrně jen o přípravné období, nežli byl jako důvěryhodný straník vysazen do konkrétního mediálního prostředí. Stalo se to 1. listopadu 1946, kdy Z. Novák nastoupil jako šéf přednáškového odboru do Československého rozhlasu.

Přednáškový odbor (nesl si v tuto dobu ještě svůj název z předválečného období) měl ovšem na starosti nejen oblast vzdělávání, ale nyní už nově také zajišťování tzv. „státně politických úkolů“. Novák byl jedním z prvních posil, jimiž se v průběhu následujícího roku a půl podařilo komunistické straně obsadit téměř všechna rozhodující místa v Československém rozhlasu a zajistit si svůj vliv v tomto tehdy nejdůležitějším sdělovacím prostředku do té míry, že na počátku roku 1948 bylo možno konstatovat, že rozhlas je v rukou KSČ. Tato skutečnost pak usnadnila průběh únorového převzetí moci komunisty.

Je zřejmé, že ostatní demokratické strany vývoj v roce 1946 podcenily. Souhlasily s tím, že rozhlas spadne pod řízení komunisty ovládaného ministerstva informací, které se postaralo o masivní infiltraci svých lidí do organismu rozhlasu. Zdeněk Novák patřil k těm prvním a nesporně nejagilnějším.

Únor 1948

O výjimečném postavení Zdeňka Nováka v Československém rozhlasu svědčí i fakt, že byl – pochopitelně se souhlasem ÚV KSČ – zvolen předsedou celozávodního stranického výboru. Tato pozice mu

umožnila ujmout se v rozhodujících chvílích únorového převratu v rozhlase role téměř vojenského velitele.

Byl to on, kdo už 17. února vyhlásil v rozhlase bojovou pohotovost všech členů KSČ. Z jeho rozhodnutí přijímal rozhlas od poloviny února pouze zprávy z redakce Rudého práva. Od 20. února pak přicházely informace výhradně z ÚV KSČ. Proto se také v rozhodujících dnech převratu vysílaly v plném znění pouze stanoviska KSČ, ostatní strany dostaly se svými názory jen velmi omezený prostor.

Bezprostředně poté, co K. Gottwald vydal výzvu k vytváření akčních výborů na závodech, byl založen Akční výbor stanice Praha 1. Byli v něm zástupci všech stran. Zdeněk Novák v něm figuroval za tzv. skupinu „V boj“, KSČ zastupoval řidič František Hejda a Kazimír Stahl, v té době ještě technik, později ředitel Československého rozhlasu. Bohuslav Laštovička, tehdejší ústřední ředitel ČsRo, vyhlásil pro všechny rozhlasové zaměstnance pohotovost, kterou prakticky řídili Zdeněk Novák a Kazimír Stahl. V jejich režii a už pod naprostým vlivem KSČ proběhly pak všechny známé události únorového převratu, které rozhlas svým vysíláním nejen podpořil, ale v mnohém pomáhal organizovat (vysílal výzvy k účasti na táboru lidu na Staroměstském náměstí apod.).

V polovině roku 1948 došlo v rozhlase ke dvěma důležitým změnám: na post velvyslance v Moskvě odešel dosavadní ředitel ČsRo Laštovička. Nahradil ho Kazimír Stahl. Současně došlo k reorganizaci zpravodajských redakcí. Z dosavadních dílčích útvarů vznikla jedna silná skupina – politická a informační. Do jejího čela byl jmenován Zdeněk Novák, který se stal zároveň zástupcem programového ředitele.

Od tohoto okamžiku nastala v rozhlase etapa čistek a nemilosrdného kádrování. Strach a nejistota ovládly atmosféru v celém rozhlasovém organismu, nikdo nevěděl, komu z mocných se znelíbí a kdy bude vyhozen. Tehdy odešel mezi jinými dosavadní správní ředitel Karel Remeš, rozhodl se emigrovat, ve stejné době byli vyhozeni hlasatelé Mančal a Kozák (po nich následovali i další jejich kolegové, kteří se podíleli na hlášení v průběhu květnového povstání). Na osudu jmenovaných, stejně tak ovšem na neblahém osudu velkého množství dalších rozhlasáků, kteří museli z práce odejít, se velkou měrou podílel právě Zdeněk Novák.

Z pozice zástupce programového ředitele (programovým ředitelem byl vzdělaný a uvážlivý Mirko Očadlík, který se však vedení nezdál dostatečně revolučně „zásadový“, proto mu posadili za záda tvrdého náměstka) dostal Novák na starost mimo jiné také cenzuru vysílání. V roce 1950 přibyl po jeho bok ještě druhý Očadlíkův náměstek pro oblast uměleckého programu Jaroslav Jiránek, a cenzoři tak byli dva. Oba však postupně zjistili, že není v jejich silách zkontrolovat veškerý program, proto vznikla nejprve skupina tzv. lektorů, později pak, po reorganizaci v roce 1952, byla zavedena cenzura oficiálně v podobě státního dohledu (HSTD).

Odchod z rozhlasu

V roce 1950 pak Zdeněk Novák odvolaného Očadlíka ve funkci ústředního programového ředitele nahradil. Byl touto funkcí ke dni 30. prosince 1950 však pouze pověřen.

Jeho rozhlasová kariéra, která se tak slibně a perspektivně rozběhla, po dalších dvou letech náhle končí.

Z Novákových osobních materiálů nevyčteme, co bylo příčinou tohoto obratu. Z dopisu, který mu podepsal K. Stahl 23. května 1952, se dozvídáme, že „...*ministr informací a osvěty Václav Kopecký vyhověl Vaší žádosti o poskytnutí tvůrčí dovolené. Z rozhodnutí nám. ministra informací a osvěty J. Taufera nastupte tuto dovolenou 26. května 1952. O délce dovolené, jakož i Vašem dalším pracovním zařazení rozhodne po svém návratu p. ministr informací a osvěty Václav Kopecký*“.

Placená tvůrčí dovolená byla pak ještě od 1. října 1952 změněna na neplacené volno s tím, „...*že během této doby s. Novák nastoupí zaměstnání v jiném podniku a jeho pracovní poměr bude zrušen nejpozději koncem roku*“.

To se také stalo – Zdeněk Novák pak nastoupil (až od 16. dubna 1953) jako vedoucí tajemník v Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí, kde jeho stopa končí.

V rozhlasu přejali jeho úkoly od počátku roku 1953 nový generální ředitel Josef Vrabec a Karel Hrabal,

který se stal šéfredaktorem nově zřízené Hlavní redakce politického vysílání.

Co se odehrálo v Novákově osudu během roku 1951 a počátkem roku 1952? Došlo z jeho strany k nějakému zásadnímu pochybení, způsobil si nějaký ideologický malér, anebo se stal pro svou tvrdost a nemilosrdnost pro stranický aparát neúnosný? Patřil k té velké řadě radikálních revolucionářů prvního šiku, které pravidelně sama revoluce vzápětí smete a odvrhne?

Změny, které se v organismu rozhlasu začaly chystat od počátku roku 1952 a které dozrály ve velkou organizační proměnu v polovině toho roku, byly vedeny pod taktovkou sovětských odborníků. Bylo to v době stále ještě pevné vlády Stalinovy a Gottwaldovy (do jejich smrti zbývalo ještě osm měsíců), není tu tedy předpoklad, že by doba nazrála k výměně zastánců nejtvrďší stalinské linie za šéfy sofistikovanější. Ostatně – příchod Vrabce a Hrabala do nevlivnějších postů žádné uvolnění neznamenal.

Vše svědčí pro to, že Novákovův odchod z vlivných pozic a z rozhlasu vůbec měl skryté příčiny tkvící patrně v rovině osobních vztahů.

Na každý pád – Zdeněk Novák, jakkoli v rozhlasu nepracoval dlouho, zanechal po sobě výrazně negativní stopu. Byl jedním z nejtvrďších nástrojů, jimiž komunistická strana v druhé polovině 40. let ve sdělovacích prostředcích svou moc upevňovala, posléze neomezeně získala a uplatňovala.

Václav Bělohlavý ml.

Václav Bělohlavý st.

7. 2. 1911 Praha – 1. 5. 1963 Ostrava

„*Hovořit oficiálně o blízkých spolupracovnících je vždycky těžké. Je to ovšem tím těžší, čím jsou ti spolupracovníci bližší a milejší...*“ Jak vám rozumím, doktore Ivo Stolaříku; takhle jste začínal blahopřání mému tatínkovi, Václavu Bělohlavému, v odpoledním vysílání ostravského rozhlasu 7. února 1961. To měl taťka, jak jsme mu doma říkali, zrovna padesát...

A jak rozumím tobě, Mirku Klego, když jsi v před-májové Hudební kronice 25. dubna nadějněho roku 1968 opět na vlnách ostravského rozhlasu říkal tato slova: „*Na jeden První máj však vzpomínám nerad. Na ten před pěti lety. Tehdy, zatímco se již schylovalo k večeru, jsem obdržel zdrcující zprávu, že nás navždy opustil náš znamenitý spolupracovník, dlouholetý vedoucí redaktor hudebního vysílání Československého rozhlasu, klavírista, skladatel a hudební pedagog, ale hlavně vynikající propagátor ostravské hudby a organizátor jejího života, Václav Bělohlavý*.“

Já na to prvomájové odpoledne roku 1963 vzpomínám taky nerad. Přestože bylo slunečné a příjemně teplé. S bratrem jsme se vrátili z objevitelské cesty na tenisové kurty mezi haldami poblíž dolu a koksovny Trojice, kde jsme se pokoušeli trefit nový míček novými raketami, co jsme dostali v předstihu už na prázdniny. Vůbec nám to nešlo a ty prázdniny potom

rozhlasový redaktor, publicista, překladatel

dopadly taky úplně jinak. Krátce nato maminka našla tatínka ležet na zemi, pak přijela sanitka, po ní černý vůz – a pak už bylo ticho.

Tatínek, Václav Bělohlavý, by měl letos 100 roků. Od šesti let hrál na klavír, brzy se stal žákem profesora Jiráňka a poté profesora Klímy. V deseti letech, v roce 1921, měl první samostatný celovečerní koncert v pražském Mozarteu. Jako sólový pianista působil za studií na gymnáziu, byl také korepitemorem Pěveckého sdružení pražských učitelek. Jeho otec, taky Václav, byl majitelem restaurace „U Holubů“ v Praze na Smíchově, a tatínka poslal místo umělecké dráhy na Odbornou školu hostinskou v Brně a po ní na praxi do Francie. Zda to bylo dobře, těžko říct. Za krize přišli rodiče o veškerý majetek včetně restaurace a Václav měl na vybranou mezi povoláním barového pianisty a číšníka. Vybral si to druhé, za války byl devět měsíců totálně nasazen v Německu, pak pracoval v ČKD Libeň. Přesto pokračoval ve studiu hudby, v r. 1943 vykonal státní zkoušku a poté se stal soukromým učitelem hudby. V září roku 1945 začal učit na Masarykově ústavu hudby a zpěvu v Ostravě, tam působil do června roku 1950, ale to už byl od jara zároveň hudebním redaktorem ostravského rozhlasu. V roce 1952 se stal vedoucím hudební redak-

ce, poslední měsíce už kvůli vážnému zdravotnímu stavu dělal pořádek v rozhlasovém archivu. Souběžně s prací pedagogickou od r. 1945 a rozhlasovou od r. 1950 působil jako sólový pianista, psal do Hudebních rozhledů, Lidových novin, Práce a Nového slova. Uměl výborně francouzsky, německy i rusky, překládal monografie světových hudebníků, Roberta Schumanna, Franze Schuberta nebo Vzpomínky hudebníka 18. století Karla Ditterse z Dittersdorfu. Rovněž libreta oper; řadu z nich připravil pro rozhlasové vysílání: Händelova „Radamista“, Dittersova „Lékaře a lékárníka“, Telemannovu „Pimpinone“, Jírovцова „Očního lékaře“. Sám skládal, písně s doprovodem klavíru, scénickou hudbu třeba pro dávné ostravské Divadlo mladých i pro rozhlasové hry, v padesátých letech pak věnoval pár kousků souboru NoTa. Tady si ještě vypůjčím pár vět ze vzpomínky Miroslava Klegy z konce dubna roku 1968, pět let po tatínkově smrti: „Trochu se však teď zlobím na jeho etickou tvrdohlavost, vyplývající z jeho profese. Jejím přičiněním se nezachovaly žádné dokumenty o jeho umělecké činnosti. To je uprostřed dokonalé nahrávací techniky téměř k neuvěření. A tak se musíme spokojit s jedinou nahrávkou, která se dochovala. Je to lidový tanec Troják.“

Troják v podání souboru NoTa Zbyňka Přecechtěla a v druhé verzi Ostravského rozhlasového orchestru v čele s Jaromírem Dadákem je jediným zvukovým dokladem tatínkovy skladatelské práce dodnes. Noty s klavírem se ještě v ostravském archivu najdou, také pár partitur se tam schovává...

Jak jsem říkal, tatínek přišel do Ostravy v roce 1945. Učil na Masarykově ústavu hudby a zpěvu, jednom ze zdrojů pozdější konzervatoře, a mezi klavírními žačkami se mu zalíbila jistá Květa Fromeliusová. Moje maminka. Dnes mamka říká: „...do Ostravy přišel jediný Bělohlavý, dnes je vás tady plno: dva synové s manželkami, pět vnoučat – a sedm pravnoučat.“

Tatínek mě vzal s sebou do ostravského rozhlasu poprvé v roce 1953, a hned pracovat. Ke klavíru profesora Kysely nazpívat písničku Tancovala žížala. K mikrofonu do dětských scének povídat s Luborem Tokošem, Jiřinou Froňkovou, později Bořivojem Navrátilem, z dětských kolegů s o něco starší Helgou Čočkovou. Reportéru Vítkovi Mokošovi mě půjčoval na natáčení v terénu; jmenovalo se to „Pohlednice z kraje“, brzy jsem začal účinkovat i v ostravské televizi a dostal se také na prkna divadla tehdy Zdeňka Nejedlého. Zpočátku jsem byl prý dítě zlobivé, že při

rozhlasovém natáčení se taky hodně čeká, to předškolnímu špuntovi těžko vysvětlíte. A tak jsem byl hýčkán techničkami, režiséry – třeba i Liborem Kondělkou, hlasateli a hlasatelkami – Evou Kunertovou, později Mudrovou, a spoustou dalších rozhlasových lidí. Hýčkán – a možná taky někdy semtam lupnut přes zadek, když to se mnou nebylo k vydržení. Tohle všechno mi vyprávěli pamětníci, když jsem se do ostravského rádia po studiích v roce 1972 vrátil jako redaktor. O tom, jak byl tatínek až neskutečně nezištný, hodný, jak si vážil práce druhých a jak byl ochoten a schopen rychle pomoci svými znalostmi všude tam, kde bylo třeba. Ještě jednou si vypůjčím slova Miroslava Klegy z májové vzpomínky roku 1968: „Václav Bělohlavý měl jednu vášnivou lásku. Svou práci v rozhlase. Spoluvytvářel typ ideálního rozhlasového pracovníka. Kdybych měl tu moc, uděloval bych takovým klasickým rozhlasákům... čestné doktoráty. Vždyť rozhlas je nejen mimořádným centrem aktuálních informací, ale musí je také umět zpracovat a přiblížit široké veřejnosti. K tomu je třeba velké věcné erudice a moderního pedagogického talentu. Přitom musí rozhlasový pracovník neustále fond svých vědomostí obnovovat. Nikdo ho nepoučí jak a kde. Ale to vše ještě zdaleka nestačí. V rozhlase se leckdy jednalo o minuty, o vteřiny. To vyžadovalo konkrétní lidské vlastnosti: obětavost, vnitřní kázeň, smysl pro kolegiální, skromnost – a vzdát se jakýchkoli nároků na soukromý život.“

Tak pouze v tom posledním bych s muzikantským i lidským gigantem Mirkem Klegou – mimochodem letos na jaře by měl 85 – nesouhlasil. Nároků na soukromý život se tatínek nevzdával – i když nevím, kde na to bral čas. Doma byl na nás s bráchou přísný až pedantický, ale zároveň nám, když jsme byli hodní, hrál na klavír: Liszta, milovaného Schumanna, Smetanu, Dvořáka, Debussyho, Nováka – a třeba taky Gershwinovu „Rhapsody in Blue“. Když jsme bývali s maminkou na letním bytě v Rožnově pod Radhoštěm, psával nám z Ostravy krásné dopisy plné vtipu a lásky, takové malé reportáže ze Slezské, jako bychom byli doma. A když bylo taťkovi ne zrovna dobře, koupil si vodovky a naučil se krásně vybarvovat černobílé ilustrace k pohádkám, abychom je měli ve-selejší.

Od svého opětovného příchodu do ostravského rozhlasu v roce 1972 odkrývám stopy po taťkovi a jeho práci. Prakticky dodnes. Občas s ním rozmlouvám a radím se s ním. A pokaždé zjistím, že se musím ještě moc snažit. Ale budu se snažit rád. Děkuji.

Mgr. Jiří Hubička

Ludvík Aškenazy

24. 2. 1921 Český Těšín – 18. 3. 1986 Bolzano (Itálie)

*redaktor zpravodajství, spisovatel, dramatik
a publicista*

Málokdo z rozhlasových pracovníků prožil tak pestrý a dramatický život. Málokdo se tak výrazně zapsal do historie rozhlasové tvorby, byť nejpodstatněji až poté, kdy v rozhlase dávno nepracoval.

Ludvík Aškenazy byl zaměstnancem Československého rozhlasu oficiálně osm let, ve skutečnosti o rok méně, protože už rok předtím, nežli dal sám výpověď (bylo to v listopadu 1953), si vzal roční neplacenou tvůrčí dovolenou.

V četných jeho životopisech se uvádí, že se narodil v česko-židovské rodině v Českém Těšíně. Okolnosti jeho původu, narození a následných raných let znal snad jediný člověk – Aškenazyho přítel Arnošt Lustig (v letech 1948–1951 také Aškenazyho kolega v rozhlasové redakci politického zpravodajství). Ten je zveřejnil ve své vzpomínce na L. A. v roce 2000. Ocitujme zde několik pasáží: „*Ludvík Aškenazy se narodil své polské mamince ve vlaku mezi Polskem a Čechami, v Českém Těšíně, a tak získal české občanství a českou národnost. O rodičích nikdy nemluvil, jen jednou. V tiché chvíli naznačil, že se za války schovávali u sedláka v zemljance a ten je ubil sekerou, aby shrábl, co ještě měli. Dvě, tři židle a kufr se svršky a boty, svaté knihy a trochu peněz. Byla to myšlenka, kterou už neopakoval, a znali jsme se léta. ... Neměl jedinou fotografii. Nezeptal jsem se ho, odkud to věděl. Vzal si to s sebou do hrobu.*“ (Právo, Salon, 6. 4. 2000)

Ten hrůzný příběh se odehrál kdesi na Ukrajině. V čase po přepadení Sovětského svazu Německem. Aškenazyho rodina se totiž už v roce 1926 odstěhovala do města Stanislav na východě Polska. Zde Aškenazy v letech 1932–1939 absolvoval gymnázium. Tuto oblast však v září 1939 zabrala sovětská armáda. Rodina byla tedy rázem odsouzena k životu na Ukrajině. Zde – ve Lvově – začal Aškenazy studovat filozofickou fakultu (obor slovanské filologie a obecné historie). Po přepadení Sovětského svazu fašistickým Německem v roce 1941 byl – už bez rodičů – evakuován do Kazachstánu, kde v hornickém sídlišti Bergočur působil jako učitel historie. A pak se stěhuje ještě dále na východ, do města Kujbyšev v Novosibirské oblasti, kde do roku 1942 studuje na tamější univerzitě.

Světoběžník z donucení se pak znovu vrací na Ukrajinu a 24. října 1942 nastupuje vojenskou službu u 1. československého armádního sboru v SSSR. Během ní vystuduje důstojnickou školu a k tomu ještě dva semestry Institutu žurnalistiky v Charkově.

S československým armádním sborem vedeným generálem Svobodou se zúčastnil bitvy u Sokolova, získal za statečnost několik sovětských i československých vyznamenání a s armádou se také vrátil do

Prahy, kde zakotvil. V květnu 1945 se zde seznámil s dcerou německého spisovatele Heinricha Manna, která zde přečkala válku, a oženil se s ní. Příslušníkem armády byl až do konce roku 1945, kdy byl demobilizován. (Potvrzení o státní spolehlivosti ve válečném období mu v červnu 1946 vydal velitel pěchoty major Vítězslav Haller – archiv ČRo.)

Je přirozené, že z takto dramatických let svého mladého života (vše, co jsme až dosud popsali, stihl do svých 24 let!) si přinesl neobyčejné množství zážitků a zkušeností, které později zužitkoval ve své žurnalistické a především literární a dramatické tvorbě. Kromě toho ovládal několika jazyků – uměl polsky, rusky, německy, anglicky. A právě jazykové dispozice ho přivedly do Československého rozhlasu.

Dne 15. srpna 1946 nastoupil do rozhlasu jako tzv. „monitor“ (monitorovací redaktor) pro ruský a polský jazyk; přijat byl na základě zákona 136/46 o umísťování účastníků národního boje za osvobození. Jako příslušník československé zahraniční armády byl do rozhlasu doporučen ministerstvem národní obrany.

Odposlechová služba v té době sídlila v rozhlasové budově v Karlíně. Redaktoři zde poslouchali zahraniční stanice a jejich informace zpracovávali pro domácí užití.

(K působení Ludvíka Aškenazyho v monitoringu přinesl půvabnou historiku Karel Tejkal: „*Jeho úkolem (Aškenazyho) bylo kromě jiného překládat z turečtiny. Ladislavu Smutkovi se přiznal, že turecky vůbec neuměl a všechny zprávy Rádia Ankara si vymýšlel. Když měl do rozhlasu přijít na oficiální návštěvu turecký vyslanec, milý Ludvík se musel hodit marod, aby nedošlo k mezinárodní ostudě.*“ (Týdeník Rozhlas, 13. 5. 2008)

Bez ohledu na neznalost turečtiny byl Aškenazy po šesti měsících hodnocen – až na drobné výtky – dobře: „*15. února 1947 končí 6měsíční zkušební lhůta pana Ludvíka Aškenazyho (...) jmenovaný má velmi rozsáhlé jazykové znalosti a veliký politický rozhled. Oproti tomu bohužel neovládá psaní na stroji a je proto vázán na písařku a jeho pracovní kázeň není vždy dokonalá. Přes tyto nedostatky věřím, že pracovní výkon pana Aškenazyho lze v dohledné době pozvednout na žádanou úroveň, a proto navrhuji, aby byl přijat definitivně do služeb Čs. rozhlasu.*“ (Archiv ČRo)

Stalo se to 1. listopadu 1947, kdy byl s definitivní platností přijat jako redaktor politického zpravodajství s úkolem „... *obstarávat, sestavovat a upravovat zprávy, psát komentáře ... překládat a upravovat zprávy z cizích jazyků...*“ (Archiv ČRo)

A. Lustig: „*Měl nejhezčí styl ze všech reportérů a komentátorů, třebaže se narodil polské mamince a učil se česky až v dospělosti. Osvoji si jazyk těch*

nejlepších básníků české řeči. Nepsal prakticky nikdy; diktoval. To možná byl důvod, proč nepracoval v novinách, ale v rozhlasu. Diktoval většinou manželce Oty Pavla Věře. Každé slovo nechal projít v mlýnku svého mozku snad tisíckrát, než je vyslovil. Pak sedělo. Přemítal slova jako v nějaké modlitbě. Měl v sobě štych rabína. Vyznával některé rabínské zásady, jako tu, že se musí člověk pořád učit a nikdy nebude moudrý dost.“ (Tamtéž)

Jako zpravodajský redaktor absolvoval Aškenazy celou řadu cest (mimo jiné navštívil tehdejší NDR, Polsko, USA, Indii, Itálii a Japonsko), odevšad přinášel pro rozhlas reportáže, které byly sice, zejména zpočátku, poplatné tehdy tvrdě prosazované ideologii, v nichž však velmi brzy začaly probleskovat typické rysy jeho autorského rukopisu – lyrizující pohled na realitu, dominující soucit s trpícími a pochopení pro osudy „drobných“ lidí.

„Smutek a stesk, které světélkují pod každou Aškenazyho řádkou, nejsou ani pózou, ani rezignací. Jsou obranou před soužením nad životem, který vždycky zůstává něco dlužen lidským snům.“ – Milan Jungmann v úvodu k výboru z Aškenazyho próz, 1963)

Aškenazy: *„Obecně soudím, že žánry se přibližují. Dnes je reportáž druhem prózy, který se zrodil z novinářství a směřuje k lyrice a k dramatu.“* (Kultura č. 4, 1958)

V prvním knižním souboru reportáží, který vydal v roce 1948 (*Kde teče krev a nafta*), zužitkovává osobní zkušenosti ze své cesty do Jeruzaléma, kam ho rozhlas v roce 1948 vyslal jako svého válečného zpravodaje.

(A. Lustig, tehdy ještě jako zpravodaj Lidových novin, prožil dvouměsíční pobyt v Jeruzalémě společně s Aškenazym: *„Pro Ludvíka byla židovskoarabská válka, jako součást velkého všesvětového zápasu člověka o jeho lepší zítřek, něčím, co měl pod kůží. Byla to pro něho právě sepisovaná historie. Kniha pravdy, v které statisíce roztroušených přicházely do cíle, který se vynořil z dvoutisícileté mlhy... Ve vzduchu byla vidina volnosti, vlastní země, možnost se bránit. To, co neměl nikdo, kdo se narodil z židovské maminky židovskému otci, dvě milénia.“* Tamtéž)

Další Aškenazyho knižně vydané soubory reportáží nesly tituly *Ulice milá a jiné reportáže z Polska, Německé jaro* (obojí 1950), *Z modrého zápisníku* (1951), *Všude jsem potkal lidi* (1955); *Indiánské léto* (z USA, 1956).

Zatímco naprostá většina článků, jejichž autoři shrnují Aškenazyho život, hovoří o tom, že se autor vydal na dráhu spisovatele „na volné noze“ na konci 50. let, skutečnost je jiná. V rozhlasu se sice stal začátkem srpna 1950 vedoucím reportážní rubriky, na tomto místě vystřídal redaktora Františka Komendu, ale po dvou letech se začíná stále více věnovat prozaické tvorbě, a proto také žádá v listopadu 1952 o udělení jednorocní mimořádné neplacené tvůrčí dovolené. Ta je mu udělena; jakmile rok uběhl, rozvázal (k 15. prosinci 1953) Aškenazy s rozhlasem pracovní poměr.

Od toho okamžiku, tedy už od konce roku 1953, působí jako autor v tzv. „svobodném povolání“.

V roce 1955 odpovídal Aškenazy, spolu s dalšími spisovateli, na otázku Literárních novin, jaké bylo jeho předchozí desetiletí v české literatuře. *„...Když jsem pročítal příspěvky některých svých předchůdců v této anketě, trochu jsem se zastyděl, že v sobě nevybojovávám ty velké tvůrčí zápasy, že na mne nemají vliv v rozhovorech vynikající a proslulí mužové, že nejsem dost vzdělaný, že jsem nesystematický v práci, že čtu, co se mi dostane do ruky, a piší, na co mám právě chuť. A potom jsem si uvědomil, že o sobě vůbec psát nemusím, protože patřím ke své generaci a její problémy jsou mými problémy, její boj mým bojem, její prohry mými prohrami a její vítězství mými vítězstvími. Tím nechci popřít skutečnost, že každý z nás je jiný, jeden se víc zlobí, druhý víc miluje. A každý prošel svojí cestou a každý dospěl k těm křížovatkám, na kterých jsme se všichni sešli, abychom spolu postáli na rozcestí a přemýšleli, kudy dál.“*

V roce 1956 Ludvík Aškenazy projevil své kritické názory na vývoj naší společnosti a současné české literatury. Došlo k tomu na památném II. sjezdu Československých spisovatelů. Z Aškenazyho vystoupení se v archivu ČRo zachovala nahrávka, která je současně jedním z mála záznamů autorova hlasu.

„...Po dlouhou dobu jsme žili ve vědomí, že ve společnosti, která buduje socialismus, narůstá třídní boj. To bylo dogma, žilo samo o sobě a život tu byl proto, aby sloužil jako důkaz pro dogma. V daném případě to vypadalo tak, že se hledal třídní nepřítel všude, a tam, kde nebyl, mohl se případně vymyslet a právoplatně odsoudit. Dogma si žádalo většího množství nepřátel, než mu mohl život poskytnout. To byla aplikace dogmatu v justici. V literatuře to vypadalo tak, že spisovatel, který jel na stavbu a viděl, že dělnictvo je z těch anebo oněch důvodů nespokojené, psal budovatelský román, v němž mimo jiné vylíčil spikleneckou činnost náměstka ředitele. Já si myslím, že kdyby například v době, kdy platilo všeobecné heslo o narůstání třídního boje, se byl objevil spisovatel a napsal například historii člověka, který byl nevině odsouzený, třeba lidmi, kteří to mysleli v tu chvíli dobře, to že by byla vskutku stranická literatura a důkaz víry v socialismus. To by byla literatura, která by naší straně pomohla vidět včas to, co viděla později.“

Tento občansky angažovaný a ve své době odvážný projev zůstává však v Aškenazyho působení ojedinělý. Spisovatel se soustředil hlavně na vlastní psaní a začíná se obracet především k tvorbě pro děti a o dětech. V roce 1955 vycházejí jeho Dětské etudy, ve kterých přivádí poprvé na scénu postavu „človíčka“, k němuž předobrazem mu byl jeho syn. Soustředěním na drobné osudy drobných lidí a schopností využívat jemný humor a bohatou fantazii dokázal překonat to, co ve svém projevu na sjezdu spisovatelů kritizoval – tendenčnost tehdejší literatury. Jeho laskavý pohled plný úsměvu tehdy zazářil na stále ještě zkostnatělém českém literárním nebi a další sbírky povídek, jež

postupně vydával (Ukradený měsíc, 1956; Milenci z bedny, Psí život, 1959; Černá bedýnka, 1960; Praš-těné pohádky, 1966; Cestopis s jezevčíkem, 1970), rovněž tak rozsáhlejší prózy (Putování za švestkovou vůní, 1959; Vajíčko, Osamělý létající talíř, 1963) si získaly mezi čtenáři neobyčejnou oblibu. Aškenazy svými prózami vrátil do intelektuálně vyprahlé atmosféry české literatury 50. let tóny laskavého porozumění pro malé věci malého člověka.

(Aškenazyho autoportrét z úvodního textu sbírky Černá bedýnka, knihy songů, balad a románů: „*Jsem spokojeně vypadající pyklník. Trochu nedělní dítě, dělám skvělé omáčky. Jsou lidé, kteří si myslí, že dovedu užít. Říkají mi: ‚Ty se máš!‘ nebo ‚Vy si žijete!‘. Říkají mi Pitryšek, Dětská etuda nebo Modré paraple. Vážím téměř sto kilogramů a chodím rychle. Zastavuji se s každým na potkání. Říkáme různá slova, jako ‚svaz, drama, slohová jednota, Jiří Hájek, současnost v umění, poukaz na kabriolet a bytová výstavba‘. Usmíváme se na sebe úsměvem dobře živěných dětí, elektriky zvoní, městský rozhlas vyhrává a my se míjíme jako houbaři hledající jaderný hříbek v lese plném překrásných prašivek.“)*

Není divu, že úspěch těchto próz mu zajistil zájem i ze strany divadelních a filmových dramaturgů. Na pole scenáristiky vstoupil nejdříve ve vazbě na filmovou tvorbu. Jeho scenáristický debut se odehrál ve spolupráci s režisérem Weissem. V roce 1953 tak vznikl film „Můj přítel Fabian“. Další, už samostatnou scenáristickou prací, byl titul „Tam na konečné“, 1957, film, který režírovala slavná dvojice Kadár-Klos; dále přišly Hry a sny, Májové hvězdy, 1959; Noční host, 1961; Křik, 1963 (ve spolupráci s režisérem Jirešem).

Divadelní hry, kterých má Ludvík Aškenazy na svém kontě pět (psal je v průběhu 60. let a jsou jimi: Host, 1960; Vendulka, C. k. státní ženich, obě 1962; Rasputin, 1967; Pašije pro Andělku, 1968), zůstaly poněkud ve stínu jeho prozaického a rozhlasově-dramatického díla.

Z hlediska dramatické formy zasáhl Ludvík Aškenazy nejvýrazněji do oblasti rozhlasové hry. Tím, kdo ho do rozhlasu přivedl – tentokrát ve zcela jiné roli, nežli v jaké působil začátkem 50. let – byla dramaturgyně Jaroslava Strejčková. Na svou spolupráci s Aškenazem zavzpomínala v souvislosti s uvedením reprízy hry Piškot (premiéru měla hra v roce 1963).

„Na Aškenazyho vzpomínám s velkou dávkou nostalgie nebo sentimentu, protože jsem ho měla svým způsobem velice ráda. Byl to zajímavý, zvláštní, cenný člověk. Na začátku 60. let jsem ho pozvala k práci pro rozhlas... Když jsem se s ním seznámila, poznala jsem v něm člověka velice citlivého, velice plachého, který navenek dával najevo určitou otrlost. Tvrdil mi, že si s rozhlasem neví rady, a já jsem ho přivedla k tomu, abychom se pokusili přečíst si ty povídky, které už tenkrát nosil po kapsách, a udělat z toho nějakou rozhlasovou hru. Byly to povídky ze sbírky Vajíčko. (...) On strašně rád naslouchal. Často říkal – vyprávějte něco, vzpomínejte. A detaily mého vyprávění, určité historky si zapisoval a říkal: Dáte mi to?

Darujete mi to? Můžu to použít? Musím se pochlubit, že v některých těch povídkách jsou i moje vzpomínky na dětství, na někoho z mládí a podobně.“

Po pravdě řečeno hrou Piškot vstoupil Aškenazy do sféry, kterou už pokoušel dříve. Ještě v roce 1945, tedy předtím, nežli do rozhlasu nastoupil, napsal reportážní hru Začalo to v Chicagu a v roce 1951 hru Dítě a bomba. Oba kusy však spadají do oblasti tvorby, ve které byl Aškenazy – jinak to v té době ani nebylo možné – poplatný dobovým ideologickým požadavkům. Když se pak po více než 10 letech k rozhlasové dramatické tvorbě vrátil, naplno už uplatnil kvality, které mezitím vytříbil ve své prozaické tvorbě: lyričnost, fabulační invenci, smysl pro zkratku, citlivost pro slovo a působivý dialog utvořený na malé ploše. Hra Piškot je zasazena do atmosféry koncentračního tábora. Její výpověď je založena na snech vězňů, které jim umožňují uniknout z drsné reality, a tím i přežít. S nesmírnou mírou citlivosti je zde například využit rybí zpěv, dialog vězně se pstruhem, jehož si – ve své fantazii – peče na pánev.

Hned druhá Aškenazyho rozhlasová hra Bylo to na váš účet z r. 1964, formálně neobyčejně nápaditě utvářená konfrontace válečných zážitků s dobou a uvažováním postav po 20 letech od tragických událostí, zaznamenala do té doby nebyvalý úspěch – dostala 1. cenu Italského rozhlasu a televizně na prestižním festivalu Prix Italia v roce 1965.

I v další ze svých her se Aškenazy vrátil k tematice z doby okupace. Hra Kůže (1967) bývá ve vysílání anoncována velmi jednoduchou floskulí jako „příběh lásky a zrady z období německé okupace“. Co se však v jejím mistrně napsaném dialogu skrývá jemných odstínů, náznaků základních lidských vlastností – strachu a zbabělosti, tyranství a moci, naivity a láskyplnosti! To vše v mikrosvětě, za jehož oponou cítíme zrůdnou mašinerii války.

Z téhož roku je pak dramatická miniatura Servítek, která se už od války odpoutává. Dialog policejního vyšetřovatele s dívkou, která se opozdila při návratu ze Západního Německa, je groteskním obrazem ideologicky rozděleného světa.

Hned na podzim roku 1968, jen pár měsíců po srpnových událostech, se Ludvík Aškenazy rozhodl odejít a natrvalo přesídlit do Německa.

Arnošt Lustig: „...Bylo příjemné ho mít vedle sebe. Byl učitel, aniž se učitelsky tvářil. Jeho moudré, zvědavé a hluboké oči se dívaly bezelstně, někdy šibal-sky. Byly v nich nevyslovené otázky, který si každý převedl do své řeči sám. Pamatuju se, jak se v redakci někdo nad mapou Ruska otázel, spíše řečnický: ‚Co asi dělá v tuhle chvíli soudruh Stalin?‘, ‚Asi sere,‘ odvětil Aške. Lidi ztuhli. Začali se ztrácet z místnosti. Zůstali jsme s Otou Pavlem. Pozorovali jsme tlustoučké prstíky Aškeho, jak vytahují z hromady zpráv agentur ty, které zařadil do večerního vysílání. Tvářil se jako korunní princ před večerí, před kterou musí ještě vyřídit pár neodkladných záležitostí. Uznával i neuznával autority. Viděl věci po svém a tak je také dělal. Měl osobitý způsob vzdoru. Nedal si toho moc líbit. Měl něžnou duši, ale silnou vůli. Nepletl si otrlost s přímoča-

rostí. Něhu s opatrností. Byl to zárodek jeho cesty do exilu později. Nepředposrával se.“

Usadil se v Mnichově. Neměl přirozeně žádnou jazykovou bariéru, jeho němčina byla natolik dobrá, že postupně přestal psát česky a vyjadřoval se jen v němčině. Pro bavorský rozhlas napsal cyklus téměř sta pohádek z různých koutů světa. Ve dvou výběrech je posléze vydal knižně. Obě knihy byly přeloženy do několika světových jazyků, za jednu z nich (Wo die Füchse Blockflöte spielen) obdržel v roce 1977 německou státní cenu za dětskou literaturu.

Napsal několik scénářů, jež se staly předlohou pro televizní inscenace. Především však neopustil svůj zamilovaný tvar rozhlasové hry. Napsal jich celkem kolem 25, vesměs jde o krátké tvary. Do našeho rozhlasu se začaly postupně dostávat v překladech po roce 1990. Zásluhu na jejich znovuobjevení a kvalitních překladech má především pan Miroslav Stuchl.

(V Československém, posléze Českém rozhlasu byly natočeny mimo jiné tyto Aškenazyho hry napsané v době jeho exilu: Beethoven, Bodnutí, Hra s ohněm, Je krásné, když se Florian směje, Jehlice, Kiosk, Let k Andromedě, Mouření, Vzpomínka na poníka, Návod k prodeji jazykového kurzu, Návod k prodeji modré andulky, Osudová, Ve zpětném zrcátku, Mozart, Doktor Faustík aneb Nová hra s ďáblem, Třikrát dva – tři dramatické variace na téma rendez-vous na inzerát.)

V přehledu širě Aškenazyho literárního záběru se ještě nedostalo místa na oblast patrně nejméně známou – byl totiž také autorem celé řady písňových textů. Blues o činži, Blues o logru, Kdybych měl křídla, Modré paraple, Mříž, Smutný host... to jsou ovšem jen tituly, které mnoho neříkají. Nikdy nešlo o „hity“ v dnešním slova smyslu, na to měly jeho texty vždy příliš moudrosti a nostalgie.

Za všechny ocituji pár veršů z písničky Generace, k níž hudbu napsal Milan Jíra. Zpíval ji Rudolf Pellar.

PhDr. Richard Seemann

Dvě zastavení s Ludvíkem Aškenazym

Ludvíka Aškenazyho, tehdy pro širokou veřejnost neznámého redaktora Československého rozhlasu, jsem poprvé potkal jako novinářský elév před šedesáti lety. Stalo se to shodou okolností, protože jsem začal pracovat v domácí redakci zahraničního vysílání, kde jsem nastoupil mezi již životem ostřílené novináře, kteří byli od mého osmnáctého roku vzdáleni jedno desetiletí. Vysílání řídil **Vladimír Tosek**, příslušník naší zahraniční armády v Anglii; členy redakce pak byli **Ruth Majerovičová-Kotíková**, příslušnice Svobodovy armády v SSSR; **Milena Balášová**, jejíž manžel Vladimír byl frontovým lékařem tohoto sboru, a **Julius Petřík**, který byl manželem vynikající houslistky profesorky Marie Hlouňové-Lonové, jež přišla z anglické emigrace a měla vysoké renomé mezi vedoucími činiteli KSČ.

Ludvík Aškenazy, který se narodil v roce 1921 v česko-židovské rodině v Českém Těšíně, studoval

*„Je to děti k pláči / bylo nás tu plno / kde jsi, Zele-
náči? / generační vlna? / Vysoké hřebeny / světla po-
hlcená / co tu zbylo pěny / vlahá je ta pěna / ... Ně kdo
padl v běhu / pusté jsou zákopy / na blátivém břehu
/ zbyly po nás stopy / dětská písnička / vyrytá do žu-
ly / uschlá větvička / kapka černé smůly / ... Začou-
zená sirka / a zápis ze schůze / malá černá dírka /
v prostřelené blůze / lístek z deníku / hnědý dřevoryt
/ kapka vodíku / synkopa a kmit / ... útržek snáře / ne-
dopsaný rým / záblesk záře / popel a dým / je to stej-
ně k pláči / ty stopy na břehu / nová vlna smáčí / jejich
zvláštní něhu...“*

Odchodem do ciziny se z pohledu tehdejších našich normalizačních šéfů kultury stal osobou nežádoucí, a tudíž hodnou zapomnění. Jeho knížky se přestaly vydávat, jeho hry se nehrály (ty rozhlasové ze 60. let se naštěstí uchovaly, dramaturgům se podařilo je uchránit od smazání, které postihlo celou řadu dalších titulů). Nová vlna zájmu o Aškenazyho dílo přišla po roce 1989. Znovu se začaly vydávat jeho knihy, zejména ty určené dětem. Aškenazyho postavička skřítko Pitryška opět ožila.

Aškenazy se po svém odchodu do exilu sice snadno sžil s německým prostředím, ale Němcem se nikdy necítil. Zpět do Prahy se vrátit nemohl, jakkoli se mu po Čechách stýskalo. Na konci sedmdesátých let se odstěhoval do italského Bolzana. Byl však už vážně nemocen. Aniž měl šanci zavítat aspoň na návštěvu do Prahy, zemřel v severoitalském městě v březnu roku 1986.

„Každý život má své hrdiny a staty,“ napsal v povídce Vajíčko. *„Není nám souzeno znát jejich skutečnou roli ve hře. Koho považujeme za hrdinu, ten bývá často statista; štek našeho života se někdy stává osudem.“*

Role, kterou Ludvík Aškenazy sehrál v oblasti české literatury a rozhlasové hry, bude vždy patřit k těm nepřehlédnutelným.

ve Lvově slovanskou filologii a za druhé světové války působil v 1. československém armádním sboru v SSSR a bojoval u Sokolova. Již v květnu se vrátil do vlasti a oženil se s dcerou německého spisovatele Heinricha Manna Leonii, s kterou měl dva syny.

Od roku 1947 působil v Československém rozhlasu v různých funkcích, mezi jinými jako reportér a dopisovatel v řadě zemí. Tyto zkušenosti zúročil jako spisovatel a autor četných i mezinárodně uznávaných rozhlasových her. Členy domácí redakce zahraničního vysílání a jejich rodinné příslušníky znal již z doby druhé světové války, a to osudem i životními zkušenostmi. Proto mezi ně často zašel na kus řeči. Pochopitelně, že jsem byl jen tichým posluchačem jeho poznámek a úvah k současnému životu, a tak jsem později ani nebyl překvapen, jak vtípné jsou jeho postřehy v reportážích a fejetonech. Po necelých dvou letech jsem musel nastoupit vojenskou základ-

ní službu, a tak se přerušila moje přítomnost na setkáních s Aškenazym.

Po návratu jsem nastoupil do německého vysílání, které vedl příslušník naší západní armády **Bedřich Utitz**. Pak jsem se stal vedoucím rakouské redakce, která se oddělila od tohoto vysílání a vzhledem k charakteru pořadů vysílala i pravidelné pořady pro naše německé spoluobčany. Velká pozornost v tomto vysílání byla věnována kulturním pořadům, a tak jsme se pokusili posluchačům přiblížit nastupující novou vlnu českých filmů. Především šlo o dva povídkové filmy z roku 1959 „*Pět z milionu*“ a „*Májové hvězdy*“. Nejprve jsme se pokusili zpracovat film „*Pět z milionu*“ od Zbyňka Brynycha. Nosnou povídkou byla „*Mistr a dvacátý učedník*“, hraná v originále Jaroslavem Marvanem a Janem Třískou. Film neorealisticky laděný právě v této sekvenci vynikl skvěle provedenou scénou, která se dala zpracovat bez obrazu. Tato inscenace, provedená profesionálními německy hovořícími herci, jako byl Valtr Taub, Jindřich Narhaft a Lenka Birková, měla kladný ohlas, a to nás povzbudilo, abychom posluchačům přiblížili další povídkový film – „*Májové hvězdy*“. Ten byl zpracován podle čtyř novel Ludvíka Aške-

nazyho, týkajících se květnových dnů roku 1945. Neideologicky a nepateticky mohl tak i posluchač prožít dny osvobození Československa a lidské osudy s tím spojené. Výhoda byla i v tom, že jsme mohli posluchače seznámit s autorem, který ovládal dobře německý jazyk. Následná šedesátá léta byla obdobím plodné práce tohoto autora, která měla úspěch hlavně na Prix Italia, o čemž jsme s radostí referovali.

Osmašedesátý rok a následná okupace lidsky i politicky rozdělila československou společnost. Ludvík Aškenazy emigroval do Západního Německa, kde úspěšně pokračoval ve své autorské práci, i když tam už jen v němčině. I jeho mnozí přátelé odjeli ze země. Ruth Majerovičová se svým manželem Janem Kotíkem emigrovala do Západního Berlína, Vladimír Tosek do Říma, Bedřich Utitz do Kolína nad Rýnem. Rodina Balášových avansovala do vysokého společenského postavení jako věrní přátelé SSSR.

Po revoluci jsem měl pak možnost sejít se s Rutkou a jejím manželem (známým malířem Janem) a vzpomínali jsme i na Ludvíka Aškenazyho. Protagonista této vzpomínky bohužel zemřel v roce 1986 v Itálii, stejně tak později i manželé Kotíkovi.

Mgr. Jiří Hubička

Pár úvah na okraj našeho „interního“ bádání (jakožto úvod k medailonu Aloise Kříže)

Obecně zvýšený zájem o dění, jež následovalo po skončení druhé světové války, soustředil pozornost mimo jiné také na události a osoby spjaté s Československým rozhlasem. Zatímco v předchozích desetiletích se historické rekapitulace pravidelně zaměřovaly na heroické činy rozhlasových pracovníků zapojených do protifašistického odboje a na události související s Pražským povstáním, po roce 1989 se do centra pozornosti dostaly jevy a postavy sporné.

Tento přesun zájmu je přirozený, režim před rokem 1989 nestál o otevřené pojmenování všech souvislostí, jež se začaly po skončené válce odvíjet. Proto se například celá „kauza“ Vlasty Buriana a jeho poválečného odsouzení, jež úzce souviselo s jeho účinkováním v protektorátním rozhlasovém skeči, mohla začít řešit až v 90. letech.

Je příznačné, že zájem o zpracování podobných problematických kapitol válečné a těsně poválečné rozhlasové historie, ať už jde o pohled seriózně badatelský, či jen populárně senzacionalní, přichází zvnějšku, tedy z pera historiků a publicistů, kteří nejsou s rozhlasem profesně spojeni.

Rozhlas sám zahájil sebereflexi a snahu po otevření dosud zamlčovaných částí své historie také hned po převratu v roce 1989 obdivuhodným činem Rostislava Běhala, který během neobyčejně krátké doby soustředil z dostupných archivních materiálů medailony velkého množství osob a osobností rozhlasové historie od jejich počátků do konce roku 1992. Abecedně řazený seznam hesel (publikace **Kdo je kdo**

v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu je zásluhou vzdělávacího oddělení ČRo od té doby průběžně doplňována) nemohl při nejlepší vůli v době vzniku základní databáze obsáhnout všechny osoby, které kdy v rozhlase pracovaly, a byl tedy od okamžiku svého vzniku podřízen jisté selekci. V logice doby byl akcent výběru kladen především na znovuobjevení a připomenutí zásluh těch pracovníků rozhlasové minulosti, kteří byli z rozhlasu v různých dobách, ale především po roce 1968, z politických důvodů vyhozeni. Mezi takto postižené někdejší zaměstnance ostatně patřil Rostislav Běhal sám.

Uvědomíme-li si, že Běhal tehdy publikaci připravoval jen s úzkým týmem spolupracovníků, že pracoval pod časovým tlakem, protože šlo po čtyřiceti letech o první příležitost zachytit a zhodnotit působení těch, jejichž jména byla po mnoho let zamlčována, a bylo třeba vydat text co nejrychleji, pochopíme a přijmeme skutečnost, že ve výběru hrálo rozhodující roli často subjektivní posouzení významu a zásluh těch, již byli zahrnuti. Není to pohled přísně historický, vytěsnil celou řadu osob, jež rozhlasový vývoj často významně zasáhly, byť mnohdy negativně, ale to nic neubírá na dobovém významu Běhalovy publikace.

Křivdil bych ovšem R. Běhalovi, pokud bych tvrdil, že se problematickým osobám vyhnul úplně. Vypracoval charakteristiky mnoha vedoucích pracovníků minulosti, i těch nejméně hodných obdivu (Hřebík, Chňoupek, Hrabal, Marko, Nykles, Hoffmann, Riško, Kvapil...), u některých se však spokojil jen s velmi

obecnou (i povrchní) charakteristikou (Nečásek, Neubert, Rafaj...), celou řadu „negativních“ osob opomněl úplně.

Se značnou strohostí se Běhal vypořádal také s nejnámější postavou protektorátní rozhlasové kolaborace – s **Aloisem Křížem**. Jeho charakteristiku velmi zjednodušil (Běhal se nevěnuje žádnému jinému pronacisticky působícímu redaktorovi, proto Kříž působí ve stručném portrétu jako jediný strůjce kolaborantského programu a jediný autor protektorátních skečů, což ani jedno není pravda). Nezmiňuje dokonce ani onu skutečnost, která je nesporně hodná zaznamenání – a sice, že **Alois Kříž a spolu s ním další z kolaborujících redaktorů Karel Werner byli jedinými dvěma českými rozhlasovými pracovníky, kteří byli za svou činnost v rozhlase českým soudem odsouzeni k trestu smrti a popraveni**.

Neúplnost hesla věnovaného Aloisi Křížovi vysvětluje Běhal tím, že „...v květnu 1945 byl (Kříž) vzat do vazby Národního soudu a tam byly předány i všechny jeho osobní spisy a dochované texty“. Zmíněné rozhlasové materiály, spolu s obsáhlými záznamy celého soudního procesu, zůstaly po skončení soudu uloženy v Národním archivu. Je pochopitelné, že nebylo v silách týmu R. Běhala podklady, jež byly uloženy v jiných archivech nežli v rozhlasovém, prozkoumat. Zůstává to jako důležitý úkol pro nás, kteří jdeme v Běhalových stopách.

Ve vztahu k postavě Aloise Kříže a dalších nechalně proslulých osob protektorátního rozhlasu se ovšem úkolu zaplňování bílých míst chopili za nás opět jiní. Jen v období posledních dvou let (2009 až 2010) byla vydána jedna kniha, která se věnuje protektorátnímu rozhlasu, napsány a obhájeny byly pak dvě diplomové práce, jež obě jsou zasvěceny výhradně Aloisi Křížovi.

Dva z těchto titulů jsem měl při přípravě medailonu A. Kříže k dispozici.

Kniha **Protektorátní rozhlasový skeč (Radek Žitný, nakl. BVD, 2010)** přináší celou řadu důležitých a nepříliš známých faktů, především zachycuje širší spektrum osob, jež se na kolaborantské linii

protektorátního vysílání podílely, stejně jako úryvky z textů, jež dosud nebyly v širším rozsahu zveřejněny. Z knihy je ovšem současně patrné, že je sice psána nadšeným, důsledným a přímočarým stylem, který však na mnoha místech nezapře autora bez hlubšího historického vzdělání, a tedy i schopnosti koncipovat poznatky v širších historických souvislostech.

Ze dvou diplomových prací jsem měl k dispozici pouze jednu. Jde o nejnovější práci vztahující se k danému tématu, její autor **Bc. Lukáš Kopecký** ji obhájil na Katedře mediálních studií a žurnalistiky (Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně) 26. ledna 2011 pod názvem „**Případ rozhlasového redaktora Aloise Kříže před Národním soudem**“.

(Druhou diplomovou práci napsal a v červnu 2009 obhájil její autor, **Bc. Miroslav Němý**, na katedře mediálních studií Fakulty žurnalistiky UK Praha; práce se jmenuje „**Novinář a kolaborant Alois Kříž**“.)

Kopeckého práce zužitkovává údaje, jež dosud ležely v Národním archivu (tedy včetně těch, jež byly z archivu ČsRo vydány Národním soudu před zahájením procesu s Křížem a dalšími čtyřmi novináři a jež se do něj už nevrátily). Preciznost užití a přesnost citací těchto materiálů v Kopeckého práci je vysoce přesvědčivá a poskytuje jistotu, že autor vytěžil archivní podklady neobyčejně důkladně.

Ve svém medailonu, připraveném pro Svět rozhlasu, se hlásím k tomu, že vycházím z heuristické práce L. Kopeckého, využívám jím nalezené a vybrané citace, jeho vlastní text parafrázuji a z jeho rozsáhlé práce (je o 160 stranách) excerpuji nejdůležitější fakta; pouze tam, kde se mi podařilo najít v rozhlasovém archivu dosud nevyužitá materiály, Kopeckého tvrzení doplňuji a upřesňuji.

Současně si nad těmito skutečnostmi uvědomuji naléhavě výzvu, kterou si беру za svou: naše pátrání po rozhlasové minulosti by nemělo zůstat jen u zdrojů, které poskytuje náš vlastní archiv, současně by – při pohledu na jednotlivé osobnosti – neměl klíč naší pozornosti vycházet pouze z jubilejních příležitostí.

Alois Kříž

26. 2. 1911 Hamburk-Altona – 26. 3. 1947 Praha-Pankrác

Vzhledem k tomu, že Alois Kříž byl podroben soudnímu procesu před Národním soudem, uchovaly se ve vztahu k jeho osobě velmi podrobné informace postihující jeho příběh osobní i profesní.

Život A. Kříže před příchodem do rozhlasu

Pro pozdější vývoj A. Kříže nebyl jistě zanedbatelný fakt, že se narodil českým rodičům žijícím v německém prostředí. Jeho rodiče (Alois a Anna) pocházeli z velmi chudých poměrů (otec z hornického prostředí, matka z pošumavské vesnice). Seznámili se před první světovou válkou v Lipsku, kam odešli za

pronacistický komentátor protektorátního rozhlasu

prací. Syn Alois se jim narodil na další štaci po Německu – v Hamburku. S vypuknutím první světové války musel otec, občan Rakousko-Uherska, narukovat, rodina se přestěhovala do severních Čech do vesnice poblíž Duchcova. Kříž tak už v dětství získal dobrou znalost němčiny, přičemž smíšené česko-německé prostředí mu bylo přirozené. V oblasti Sudet také vychodil obecnou školu i reálné gymnázium (pouze poslední ročník absolvoval – s výborným výsledkem – v Praze-Bubenči).

Druhým zřetelným faktem, který formoval mladého Kříže, byla nezbytnost velmi záhy se postarat o vlast-

ní existenci. Jeho otec se z války vrátil jako invalida, matka mu zemřela, když byl v druhém ročníku gymnázia, od toho okamžiku se musel na studiích živit sám. Vydělával si kondicemi. Ještě během studií odešel z domova a stal se na čas domácím učitelem v rodině ředitele sklárny v Dubí u Teplic. I zde šlo (s největší pravděpodobností) o německy mluvící prostředí.

Když v roce 1929 odešel do Prahy a byl přijat na Právnickou fakultu, živil se nadále kondicemi, kromě toho si ještě vydělával krátkodobými a fyzicky náročnými brigádami – na stavbě trati, v uhelném dole, při česání chmele. Po dvou letech vstoupil do státní služby – v roce 1931 přijal místo eléva v účetně Zemského úřadu v Praze. Studia nedokončil, po úspěšném zdolání dvou státních zkoušek ze školy odešel. Následovala vojenská služba – nejprve v Mostě, pak ještě škola pro záložní důstojníky v Praze.

V roce 1935 si vzal za ženu Martu Langerovou, jež byla německé národnosti a pocházela z Děčína. Ve stejném roce se jim narodil syn Alois. Rodina žila stále ve svízelných finančních podmínkách, vedle práce u Zemského úřadu si Kříž našel ještě redaktorské místo ve sportovní rubrice Poledního listu.

V roce 1939, při porodu druhého syna, Křížova manželka zemřela. Jak uvedl během výpovědi u soudu, tato okolnost způsobila jeho zhroucení, byl po několik týdnů hospitalizován. Mladšího syna Petra svěřil do opatrovnictví své tchýni v Děčíně, o staršího Aloise se staral strýc a poručník.

(Jeden z mála dokumentů, jež se uchovaly ve fondu APF, hovoří o tom, že dne 25. září 1947 – tedy půl roku po Křížově popravě – se do rozhlasové kanceláře „...dostavil pan Jaroslav Škubal, šofér u firmy Helmacker, bytem Vejprnice, čp. 228. Jako strýc a poručník nezletilého Aloise Kříže (nar. 30. 10. 1935 v Praze), kterého má ve své výživě a výchově, žádal nás o nějakou podporu. Uváděl, že na nezletilého vůbec žádného sirotčího důchodu ani jiné podpory nepobírá. Jelikož otec nezletilého Aloise Kříže, bývalý Váš zaměstnanec, byl jistě pojištěn, obracíme se na Vás s dotazem, u kterého příslušného ústavu se musíme o tento důchod ucházet...“ Rozhlasová kancelář pana Škubala odkázala na Všeobecný penzijní úřad a tím to pro ni skončilo.)

Rok po úmrtí své první ženy se Alois Kříž oženil podruhé. Tentokrát si vzal Češku, Boženu Kopeckou, původem z Podlesí u Příbrami. Toto manželství se nevydařilo, Kříž u soudu vypověděl, že se mezi ním a manželkou vyjevily „přílišné intelektuální i povahové rozdíly“, uváděl, že existenční starosti mu nedovolily se o rodinu řádně starat, nicméně k rozluce manželství došlo – na žádost manželky a s Křížovým souhlasem – až na jaře roku 1946. Tedy v době, kdy byl Kříž už rok ve vazbě v pankrácké věznicí.

Ať už to bylo se vztahem manželů jakkoli, je jisté, že Kříž se od druhé poloviny 30. let soustředil mnohem víc na profesní prosazení nežli na rodinu. Podle všeho však za jeho touhou prosadit se jako novinář stála v první řadě nezbytnost najít zdroje pravidelné obživy, neustálá vidina bídy, kterou poznal v dětství

a v podstatě zažíval neustále, nikoli tedy kariérní ambice, tím méně pak ambice politické. Když se stal novinářem v Poledním listě, soustředil se plně na oblast sportu, té se věnoval o něco později také jako redaktor Národních novin (v roce 1938 působil jako reportér na mistrovství světa v kopané, jež se konalo ve Francii), pak ještě jako referent ČTK pro oblast německého sportu.

Zlom v jeho kariéře a celém životě nastal v okamžiku, kdy se (v roce 1940) stal redaktorem časopisu Vlajka, kam už nastoupil jako politický redaktor. Jakkoli u soudu tvrdil, že „o hnutí tohoto jména (Vlajka) mu do té doby nebylo ničeho známo, neboť se politice nevěnoval“, soud o tom nepřesvědčil. Zejména proto, že v témže roce podnikl spolu s výpravou německých a českých novinářů cestu na západní frontu, z níž po návratu napsal a uveřejnil celou sérii reportáží, které posléze vyšly pod názvem Krev za novou Evropu (Orbis, 1940). Duch těchto reportáží byl nepopíratelně prodchnut propagací Třetí říše, vírou v její vítězství a přesvědčením, že pro český národ není jiné cesty, nežli ve spojení s Německem.

Nástup do rozhlasu

Do rozhlasu byl Alois Kříž přijat 1. července 1941 na post politického referenta. Sám uváděl, že po tomto místě netoužil, že je bral zpočátku jako dočasné, proto si také ponechával stále místo ve státní službě a vzal si po předpokládanou dobu rozhlasového angažmá pouze neplacené volno. Podle jeho tvrzení mu byla práce v rozhlase přes jeho odpor nařízena.

Z Křížovy výpovědi u soudu: „V červnu 1941 byl jsem zavolán k vedoucímu rozhlasové skupiny v úřadě říšského protektora Scurlovi, který mi položil otázku, zda bych měl zájem o působení v rozhlase. Moje odpověď byla záporná. Dal mi krátkou lhůtu (2–3 dny) na rozmyšlenou. Podruhé byl jsem k němu povolán, a aniž bych byl tážán na své rozhodnutí, bylo mi řečeno, že půjdu do rozhlasu zpracovávat politické aktuality a že s mým působením tam souhlasí též i ministerský předseda Eliáš. Na námítky, že práce v rozhlase je mi neznáma, odpověděl Scurlo, že časovosti (Zeitgeschehen) se podobají novinovým reportážím a že ostatně budu pracovat podle přímých a bezprostředních pokynů Dra Marase, vedoucího politického činitele v pražském rozhlase.“

Proti tomuto Křížovu tvrzení svědčila už dřívější výpověď Josefa Cincibuse, šéfa reportážního oddělení, který připomněl, že Kříž usiloval o přijetí do rozhlasu už na podzim roku 1938. Tehdy se hlásil na místo sportovního reportéra, přijat ovšem nebyl. Cincibus měl tehdy za úkol Křížovy kvality vyzkoušet a k tomu vysvětlil: „Zkoušku jsem s ním provedl, její výsledek jsem, byv předtím už informován o Křížově osobě a charakteru, označil jako neúspěšnou z hlasových důvodů. Podařilo se mi také Dra Schneidra, který byl zřejmě Křížovým přítelem, přesvědčit o jeho hlasové nevhodnosti.“ (Výpověď J. Cincibuse z 13. června 1946.)

Ubrečený Lojza aneb Křížův hlasový projev

Křížova špatná hlasová dispozice byla potvrzena z více stran. Například Karel Remeš, personální referent rozhlasu v době protektorátu, ve své výpovědi uvedl, že Alois Kříž si psal svoje projevy sám a iniciativně a záleželo mu na jejich vyznění: „Říkal mi, že by rád svoje projevy četl osobně, protože do nich vloží více přesvědčení než ten, kdo je čte, že však má k tomu špatné dispozice, zejména vysoký příškrčený hlas, a že se snaží tyto nedostatky odstraniti.“

Ještě přesnější charakteristiku hlasového projevu Aloise Kříže čteme z dobového tisku, který těsně po vykonané popravě reflektoval průběh soudního procesu. V referátech připomíná Kříže čtenářům prostřednictvím jeho hlasového témburu, který označuje jako „příškrčený, plačtivý hlas“, díky němuž byl mezi posluchači přezdíván jako „Ubrečený Lojza“.

Oprávněnost této charakteristiky Kříž potvrdil i u soudu, kde často propadal pláči. Plačtivý rys svého projevu během rozhlasových vystoupení nejen sám nepopíral, ale dokonce se pokusil tvrdit, že tímto svérázným projevem chtěl popřít význam svých slov, dát posluchačům najevo, že on sám obsah své pronacistické propagandy paroduje. Tuto konstrukci ovšem soud nepřijal.

Zatímco autor diplomové práce, z níž uvádím citace výpovědí, neměl možnost ověřit si pravdivost této charakteristiky, rozhlasový archiv tuto možnost nabízí.

V rozhlasovém archivu existuje jediný záznam Křížova hlasového projevu. Jedná se o rozhovor, který 12. listopadu 1941 vedl s generálem L. Vítězem, autorem knihy „Sláva a pád Maginotovy linie“. Jde o nahrávku z doby, kdy byl Kříž v rozhlase zaměstnán pouze čtyři měsíce, nelze tedy předpokládat, že by za tuto dobu stihl zásadně odstranit onu údajnou „hlasovou nevhodnost“, již argumentoval proti jeho přijetí (v roce 1938) Josef Cincibus. Křížův projev, jakkoli je ho možno posoudit pouze z krátkých otázek, jež kladl generálu Vítězovi, samozřejmě nesnese porovnání s profesionalitou zkušených rozhlasových reportérů, mezi nimiž zejména citovaný Josef Cincibus patřil k naprosté špičce. Křížovi je třeba vytknout amatérsky rozpačitou intonaci, špatně zastíraný fakt, že otázky čte, možná i ne zcela příjemný tenorový témbur hlasu. V žádném případě však nejde o chyby, které by Křížův projev stavěly hluboce pod průměr dobových norem, uvažujeme-li v dimenzích tehdejších diskusních či přednáškových pořadů. Rozhodně nešlo o „hlasovou indispozici“, jak tvrdí autor diplomové práce. Mnohem pravděpodobnější je, že svůj negativní soud Cincibus přitvrdil ve snaze zabránit přijetí člověka, který už tehdy, tedy v roce 1938, měl špatnou pověst. V roce 1941 však už jeho přijetí nezabránil.

Náplň práce protektorátního politického referenta

Vyjmenujme jen taxativně pořady, na jejichž přípravě se Kříž podílel autorsky či redakčně:

- Reportážní příspěvky pro relaci *Doba, práce, události*.
- Přehled tisku, což byl komentář, jehož hlavní součástí byly citáty z denního tisku aktivistické povahy.
- Přednášky, které reflektovaly současnou situaci. Z příkazu Scurly a Marase připravil Kříž cyklus přednášek *Čech nemůže být bolševikem*, později další dva cykly s názvy: *Co víte o židech* a *Co víte o židech a zednářích*.
- Překlady některých německých relací (např. vojensko-politický komentář, ranní komentář a pořad *Dnes a před rokem*).
- Pořad *Hlasy doby*, který byl pokračováním tzv. „české hodinky“ v mělnickém rozhlase (Reichsender Böhmen). Texty dodávali spolupracovníci rozhlasu (Jaroš, Tuscány, Werner, Šourek...).

Na jaře 1942 převzali Němci vedení pražského rozhlasu zcela do svých rukou. Intendantem se stal Ferdinand Thürmer, vedoucím vysílání (Sendeleiterem) skupiny politicko-aktuální se stal Horst Pabel, vedoucím skupiny hudebně-slovesné byl Josef Morávek.

Skupina politicko-aktuální byla rozdělena na následující referáty:

- Časovosti (reportáže) – Josef Cincibus. K tomuto referátu bylo přičleněno vysílání regionálních relací (F. K. Zeman).
- Politické přednášky – Alois Kříž.
- Ostatní přednášky – Antonín Paleček; s přidělenými odbornými rozhlas (dělnický, zemědělský a ženský).
- Školský rozhlas (s rozhlasem pro mladé) – Jindřich Heller.

Křížova účast na přípravě protektorátních politických skečů

Většina zmínek o Křížově činnosti (ať už v publikaci Běhalově, ale také v knize Od mikrofonu k posluchačům) vytváří dojem, že to byl právě Alois Kříž, kdo byl autorem většiny oněch trapných pokusů využít k propagandě dramatickou formu. Není to tak. Autorem naprosté většiny politických skečů byl Josef Opluštil. Kříž měl na starosti jejich realizaci – sám uvádí: „...mně bylo určeno zařízení ryze technických náležitostí – zadání, natáčení a zkušební doby, místnosti, obstarávání herců a režie.“ Poslední role, kterou si v této výpovědi Kříž přisvojuje, nebyla v jeho působení rozhodně dominantní. Režii skečů měli ve své povinnosti (pod hrozbou ostrých sankcí při odmítnutí této práce) režiséři Bezdíček a Vasmut.

„Jako autor skečů jsem působil jen výjimečně, neboť vypracování skeče si vyžadovalo delší doby a zvláštních znalostí dramatických, jež mi chyběly. Oblibu měly jen skeče, v nichž byly zachyceny legrační prvky nepolitické,“ vypovídal Kříž 18. června 1946.

Jediná satirická rozhlasová hra, kterou nesporně Kříž sám napsal, byla vysílána 28. března 1945 pod názvem „Beneš – Don Quichote“. Šlo o satiru na Benešův moskevský pobyt a Kříž v ní uplatnil motiv

baletního představení Dona Quijota, které bylo Sověty uspořádáno na Benešovu počest.

Křížovo zatčení

Alois Kříž byl spolu s německým personálem rozhlasu a dalšími kolaborujícími redaktory zatčen v podvečer dne 5. května 1945. Okolnosti jeho zatčení v protokolu popsali především dva svědci: major Antonín Rakouš, který vedl boje o budovu Čs. rozhlasu. Ten tvrdil, že na vlastní oči viděl Kříže střílet z oken rozhlasu do českých lidí, kteří přišli rozhlas osvobodit. Toto obvinění, jakkoli patřilo k jednomu ze stěžejních bodů obžaloby, se však nepodařilo prokázat. Druhým svědkem byl Jaromír Šimandl, referent správného ředitelství rozhlasu, který popsal, jak spatřil Kříže, který vyšel z budovy rozhlasu postranním vchodem do Balbínovy ulice a pokoušel se zmizet. Šimandl k němu přistoupil (spolu s jedním českým policistou) ze zadu, protože se obával, že u sebe Kříž může mít pistolí (kterou vlastnil – coby důvěryhodný pracovník – legálně). Prohledali ho, ale zbraň u něj nenašli. Mezitím Kříže poznali lidé z přihlížejícího davu a pokusili se ho lynčovat. Ze sevření rozlíceného davu ho vymanil major Rakouš, který ho později nechal odvést na policejní komisařství na Královských Vinohradech. Odtud byl Kříž eskortován do pankrácké věznice.

Národní soud nad pěti novináři-kolaboranty

Proces s pěti novináři obviněnými z kolaborace (kromě Kříže stanuli před soudem ještě **Rudolf Novák**, za okupace šéfredaktor Árijského boje a „komisař říšské myšlenky“ v nakladatelství L. Mazáč; **Antonín Jarmil Kožíšek**, redaktor brněnské Rovnosti, od roku 1938 šéfredaktor fašistického časopisu Národní tábor, později šéfredaktor Moravských novin a od května 1943 Poledního listu; **Emil Šourek**, člen Vlajky a šéfredaktor stejnojmenného fašistického časopisu, člen vedení Národní árijské kulturní jednoty, za protektorátu šéfredaktor korespondenční služby a od května 1943 Moravských novin; **Gustav Dörfel**, redaktor Tempa, šéfredaktor Pražského listu) byl zahájen 10. března 1947 a trval 15 dnů.

Čtvrtého dne došlo na čtení **obžaloby** vůči Aloisi Křížovi.

Obžaloba vinila Kříže z toho, že se svým působením v rozhlasu snažil aktivně ovlivňovat veřejné mínění ve prospěch okupantů, snažil se přimět veřejnost k aktivní spolupráci s Němci. Dále ho obžaloba vinila z jeho aktivní činnosti v rámci Ligy proti bolševismu. Kříž z vlastní iniciativy docházel na schůze této organizace a měl celou řadu politických přednášek. K tíži mu bylo přičteno i jeho členství ve Vlajce a v ozbrojených jednotkách této organizace, tzv. Svatoplukových gardách, v nichž na začátku války dosáhl funkce hejtmána. Současně mu přičítalo i vyznamenání za zásluhy stříbrnou Svatováclavskou orlicí, jehož se mu dostalo od okupačních úřadů.

Kříž, stejně jako ostatní čtyři obžalovaní, byli shodně viněni především z „aktivismu“, tedy z osobní ini-

ciativy, s níž přistupovali k tvorbě textů vlastních a úpravám textů jiných. Křížova snaha vylepšovat texty, zesilovat jejich vyznění, byla tak výrazná, že ji sami Němci považovali často za přehnanou a svými zásahy ji mírnili.

Obhajoba

Kříž svoji obhajovací řeč založil na tvrzení, že svým rozhodnutím a činností volil menší zlo, a to tím, že bojoval proti bolševismu. Sám nikoho k aktivismu nenutil, nikdy nikoho neudal. „*Byl jsem si vědom, že takovou práci někdo dělat musí a že kdybych se k této práci nepropůjčil já, že by se k ní propůjčily jiné osoby z okolí Moravce...*“ Tak zněla základní teze jeho obhajovací řeči, kterou později tisk označil za velmi dobře sestavenou. Rezolutně odmítl, že by kdy střílel do českých lidí.

Křížův obhájce JUDr. Vejchoda-Ambros soustředil celou obhajobu na vyvrácení nejtěžšího obvinění, a to ze střílení proti Čechům v bojích o rozhlas. Dále zdůrazňoval Křížovu naivitu a politickou neznalost, jež ho zavedly do řad aktivistů. Později byl podle obhajoby podroben velkému psychickému tlaku, takže z této pozice už nemohl vycouvat.

Rozsudek byl vynesen patnáctý den procesu, 26. října 1947.

Všichni obžalovaní byli shledáni vinnými podle několika paragrafů tzv. retribučního zákona. Pouze obvinění Křížovo ze střelby do lidí se prokázat nepodařilo.

Rudolf Novák, Antonín Jarmil Kožíšek a Alois Kříž byli odsouzeni k trestu smrti provazem; Emil Šourek k trestu 15 let těžkého žaláře a Gustav Dörfel ke 20 letům těžkého žaláře. Kromě toho byli všichni odsouzeni k náhradě všech výloh, vzniklých soudním řízením, a jejich majetek propadl ve prospěch státu.

Obhájci Nováka, Kožíška a Kříže podali okamžitě žádost o milost prezidentu Československé republiky. Ta však byla zamítnuta. Poprava odsouzených byla vzápětí vykonána neveřejně na zadním dvoře pankrácké trestnice, a to v předem stanoveném pořadí: Kříž, Kožíšek, Novák.

Podle referátu zpravodaje *Práva lidu* byl údajně Alois Kříž zarputilý až do smrti, kdy na popravišti prý vykřikl: „*Ať žije národ, ať zhyne bolševismus.*“

To však už může být jen legenda.

Přibližně ve stejné době se konaly další Národní soudy, v nichž bylo obžalováno celkem jednadvacet novinářů, kteří byli obviněni z protektorátního aktivismu. K trestu smrti byli – kromě zmíněných tří – odsouzeni ještě další čtyři novináři, konkrétně: K. Werner, za protektorátu rozhlasový redaktor a autor přednášek o zvěrstvech páchaných na východní frontě, J. Křemen, VI. Krychtálek a E. Vajtauer.

Václav Jindřich Linhart, za protektorátu zástupce šéfredaktora politického zpravodajství rozhlasu, vyprávěl v řízení proti Aloisi Křížovi. Ve své výpovědi (ze 14. června 1946) uvedl řadu přitěžujících okolností, jež svědčily o Křížově aktivní snaze zasahovat do textů, mimo jiné prohlásil toto: „...*přednáškové cykly o židech a zednářích a Proč Čech nemůže být*

bolševikem Kříž osobně redigoval, upravoval a někdy i přepisoval. V rozhlasu je vždy třeba text upravovat, ale záleží na tom, zda se úprava omezí na formu, nebo zda zasahuje také do věci. Kříž si také tenkrát stěžoval na své přispívatele, že nejsou nejlepší a že jim musí věci zlepšovat. Z toho plyne, že je zlepšoval obsahově.“

Kromě podobně formulovaných přitěžujících okolností uvedl V. J. Linhart také jednu, která svědčí tom,

že Kříž svůj postoj vnímal jako prohřešek, že si uvědomoval míru svého provinění.

„Kříž s oblibou srovnával svou práci s výkony německé žurnalistiky a často se pak chlubil, že patří mezi nejlepší evropské novináře a že to jistě dotáhne vysoko. Ve chvílích cynismu přidával – ‚aspoň na lucernu‘.“

Tato jeho trpká sebereflexe se naplnila.

MgA. Petr Budín

Otakar Pařík

28. 2. 1901 Frýdek-Místek – 19. 2. 1955 Ostrava

dirigent a klavírista

Významný český dirigent a klavírista Otakar Pařík se narodil ve Frýdku-Místku, kde také získal základy hudebního vzdělání. Za studiem hudby odešel do Prahy, kde v letech 1919–1920 studoval na Státní konzervatoři varhany u Bedřicha Antonína Wiedermanna, od roku 1920 na Německé hudební akademii klavírní hru u Romea Finkeho a studia na této škole završil jako žák v mistrovské třídě u Conrada Ansořgeho v roce 1923. Pařík na sebe velmi záhy upozornil jako pohotový klavírista a vyhledávaný doprovod; již jako dvacetiletý se stal členem Českého tria a vystupoval s našimi nejlepšími sólisty – Janem Kubelíkem, Vášou Příhodou či Emou Destinnovou.

V dirigentském umění byl soukromým žákem Wilhelm Furtwänglera. S pražským rozhlasem spolupracoval jako člen komorního souboru Radiojournalu již od jeho založení (1923) a roku 1925 byl přijat do stálého úvazku, čímž začala dvacetiletá éra jeho působení v této instituci. V následující době, kdy se z rozhlasového komorního tělesa příležitostně dopl-

ňovaného hráči z České filharmonie postupně rodil symfonický orchestr, získával Pařík stále více příležitostí uplatnit své dirigentské schopnosti. Dirigentem byl oficiálně jmenován roku 1928 a v letech 1937 až 1945 již řídil Velký rozhlasový orchestr (pozdější SOČR). Během let 1945–1954 působil jako šéf Filmového symfonického orchestru. Když byl roku 1954 založen Ostravský symfonický orchestr (dnešní Janáčkova filharmonie Ostrava), stal se jeho prvním šéf-dirigentem a dirigoval první veřejné koncerty. Vážné onemocnění a předčasná smrt roku 1955 mu znemožnily plně rozvinout své umělecké plány.

Otakar Pařík byl nejen zasvěceným interpretem symfonické tvorby českých mistrů B. Smetany, A. Dvořáka a J. Suka, ale v jeho repertoáru hrála důležitou roli i hudba filmová; během působení u Filmového symfonického orchestru nahrál hudbu k více než šedesáti celovečerním filmům, například „Siréna“ s hudbou E. F. Buriana nebo „Špalíček“ a „Princ Bajaja“ s hudbou V. Trojana.

MgA. Jiří Hraše

Emilie Tučková

14. 3. 1901 Praha – 8. 8. 1982 Praha

korespondentka, hlasatelka

Korespondentka Emilie Tučková před rokem 1923 působila v továrně Kinostrojů Primax a v půjčovně filmů Lloydfilm, Praha. Když se půjčovna likvidovala, redaktor Miloš Čtrnáctý, který s ní spolupracoval, jí slíbil pěkné místo. Dělal tedy u nové společnosti Radiojournal zkoušku z těsnopisu, němčiny a psaní na stroji. Radiojournal měl tři místnosti v domě U Choděřů na Národní třídě: v jedné byla kancelář společnosti, v druhé pracovna ředitele inž. Svobody a ve třetí „byly samé šňůry, stroj, mikrofony, tam se honil éter“.

Když se E. Tučková vdala, získala jméno Kočová a ještě nějaký čas působila v rozhlasu. Na manželovo přání pak místo opustila. Pak se do rozhlasu vracela jen při jubilejních vzpomínkách na rozhlasové začátky.

To krátké posvatební období přineslo problém. Manžel E. T. měl sestru, tedy švagrovou E. T., a ovšem Kočovou. A „Míly Kočové byly dvě. Míla Kočová, zpěvačka, členka opery Národního divadla, a druhá: první hlasatelka Československého rozhlasu“. Když obě působily před mikrofonem, tak se nepletly. Potíž nastává až pro zájemce, který pátrá ve jménech na internetu a není dost v obraze.

Působily před mikrofonem... V počátečních měsících obstarávali hlášení ve vysílání technici stanice, ale po krátkém čase vznikl požadavek na hlasatelku. Tučková, která vedla účetnictví, korespondenci a pokladnu, byla vyzvána k hlasové zkoušce. „Tak jsem udělala hlasovou zkoušku, mluvila jsem při tom do staříčkého poštovního mikrofonu, a pánové se roz-

hodli, že mě vezmou.“ Pak nastala ta chvíle, kdy se ozývaly z amplionu obě Kočové. Kancelářská síla a hlasatelka byla v té době ještě pořád jedním ze dvou zaměstnanců Radiojournalu po řediteli. I programový šéf Miloš Čtrnáctý byl ještě externista.

Československo mělo hlasatelku. „Ano já jsem byla, tenkrát už, první žena, která promluvila do rozhlasu. První žena na světě.“ A té nastaly denní cesty do Kbel. „Zpočátku jsme chodili pěšky. Tramvají to trvalo půl hodiny do Vysočan a odtud pěšky taky půl hodiny. Na jaře a v létě to byla procházka. Horší to bylo potom na podzim, když nastaly deště. Pan Berka měl táhnout čelo a nesl ho pěšky.“ Ale to se brzy vyřešilo. „No, tak se najalo auto, nějaký pan Hlinka velice ochotně a rád nás vozil za takový celoroční abonát. Přesně v 7 hodin stál před Radiojournalem a byl velice hrdý na to, že vozí účinkující do Radiojournalu.“

Mgr. Jiří Hubička

Vlasta Voborská-Slavická

24. 3. 1911 Jindřichův Hradec – 2004 Praha

V roce 1991, když bylo paní Vlastě Slavické 80 let, natočila s ní redaktorka Ludmila Vrkočová pořad A léta běží, vážení... Hlas paní Slavické zní z nahrávky velmi svěže a usměvavě. Z jejího vyprávění se dozvíme celou řadu cenných údajů, především o jejím působení v rozhlase. Proto ji budu na několika místech doslovně citovat.

„V roce 1935 byl vypsan konkurz na hlasatele Československého rozhlasu. Já jsem se ho původně nechtěla zúčastnit, protože jsem studovala filozofii. Ale moje kolegyně v koleji Budeč věděly, že jsem muzikant a že dost často chodím do rozhlasu zpívat do Sdružení pro duchovní hudbu a do Českých madrigalistů. Tak mě přemluvily, abych se přihlásila. Já jsem tedy žádost napsala a asi tak za 14 dní jsem dostala dopis, abych se dostavila k první mikrofonické zkoušce. Tam jsem se dozvěděla, že žádostí přišlo sto dvacet, vybrali nás sedmnáct a my jsme pak dělaly tři konkurzní kola. Musím říct, že to bylo velice spravedlivé. Porota seděla v prvním patře ve studiu, nikoho neviděla, jenom slyšela naše hlasy. Četly jsme texty v těch jazycích, do kterých jsme se přihlásily. Já jsem měla mateřštinu, francouzštinu a němčinu. Do druhého kola nás postoupilo jenom pět. Do třetího kola jsme postoupily tři. Z posledního kola, ve kterém už bylo vypravování, pokus o reportáž... jsem vyšla vítězně já.“

Do rozhlasu nastoupila až na začátku příštího roku, tedy přesně: 3. ledna 1936.

„A téhož dne, nebo jen o něco později, nastoupil do rozhlasu také můj budoucí manžel. Měli jsme kartičky na píchacích hodinách nad sebou a já jsem si říkala: já jsem Voborská, on je pan Slavický... to jsou

Emilie Tučková, později Míla Kočová, nastoupila do kbelského stanu, později do upravené předsíně dřevěné boudy letištní poštovní radiosloužby a ohlásila: „Halo, halo, zde vysílací stanice Radiojournalu ve Kbelích u Prahy. Vysíláme na vlně 1150 metrů a zahajujeme tímto programem...“ Vysílání trvalo od 19:15 do 21:10 hod. Hlasatelka měla hebký hlas a příjemný projev. V tom se jí – v mužském vydání – podobal Adolf Dobrovolný, který v lednu 1924 nastoupil po její bok, střídal s ní služby a posléze se ujal služby zcela.

Prameny:

Rostislav Běhal: *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*, Praha 1995.

Jiří Hubička: *Návraty po zvukových stopách*, *Týdeník Rozhlas*, 2. 9. 2008.

Zdeněk Havel: *A léta běží, vážení* – Hovoří RJ Kbely, vzpomínají pamětníci, vys. 24. 6. 1971.

rozhlasová hlasatelka a programová inspektorka

taková polská jména. Pak jsme se viděli, když jsem hlásila v rozhlase koncert. Říkala jsem si – tak tohle je ten, co má to polské jméno? A nikoho z nás nenapadlo, že si budeme souzeni!“

Skladatele Klementa Slavického, který působil v rozhlase jako hudební dramaturg a vedoucí hudebních režisérů, si slečna Voborská vzala 10. dubna 1943.

V lednu 1936 se stala v pořadí čtvrtou profesionální hlasatelkou pražského Radiojournalu – po Emilii Tučkové, která působila od samých začátků vysílání ve kbelském stanu, ale práce zanechala poté, kdy se provdala; po Marii Magdaleně Tomanové, provdané Pražské, která vládla suverénně sedmi jazyky a z rozhlasu odešla v roce 1945 poté, kdy se rozvedla s režisérem Pražským; a konečně po Zdeňce Walló, která nastoupila v roce 1934 a která ve válce zahynula v koncentračním táboře.

„Práce to byla velice krásná, protože tehdy měl rozhlas asi 360 zaměstnanců včetně administrativy a velkého symfonického orchestru, takže to byla velká rodina.“

Zpočátku ovšem pracovala v termínovém služebním poměru, jak bychom řekli dnešní terminologií. Téměř o dva roky později musela sama o přijetí do trvalého angažmá požádat dopisem (uložen v APF), který je pro nás výpovědí na jednu stranu o rodinném a vzdělanostním zázemí Vlasty Voborské, ale současně také půvabným svědectvím o dobovém stylu psaní osobních žádostí.

„V účtě podepsaná dovoluji si tímto prositi co nejuctivěji o laskavé upravení nynějšího služebního poměru, ve kterém již po dobu téměř dvou let nepře-

tržitě pracuji, o laskavé přijetí do svazku definitivních zaměstnanců společnosti.

Svou prosbu dovoluji si odůvodnit skutečností, že od začátku roku 1936 jsem pravidelně, vedle řádných hlasatelů pražské rozhlasové stanice, zařazována do hlasatelské služby jako výpomocná hlasatelka, tudíž do určité míry dostatečně v rozhlasovém provozu zapracována. Odvolávám se dále na své teoretické vzdělání školní – mám absolutorium Filosofické fakulty University Karlovy (odbor filologický, čeština-francouzština). Dovoluji si uvést i praktické zkušenosti hudební a znalosti hudební literatury, které jsem získala jednak již v dětství z domova..., z velké části pak jako členka a sólistka vokálních souborů Českých madrigalistů a Sdružení pro duchovní hudbu v Praze. Hraji též na klavír, housle, violoncello a varhany.“

Ono hudební dětství doplníme faktem, že otcem Vlasty Voborské byl hudební skladatel, pedagog a dirigent Kamil Voborský (1883–1949), který pocházel z Tábora. Studoval na Pražské konzervatoři skladbu u Antonína Dvořáka (v letech 1902–1903), složil státní zkoušky ze zpěvu a hry na varhany. Z Tábora se přestěhoval do Jindřichova Hradce, kde byl hudebním učitelem, regenschorim v proboštském kostele, posléze majitelem zdejší hudební školy. Voborský – skladatel se věnoval především tvorbě chrámové hudby. Vztah k hudbě cílevědomě tvořoval i ve svých dvou dcerách, při domácím „muzicírování“ se u Voborských hrála tria, kvarteta a čtyřručně na klavír. V Jindřichově Hradci rovněž dirigoval studentský orchestr, amatérské a chrámové pěvecké sbory. V Jindřichově Hradci se také Vlasta Voborská narodila.

Další dokument z archivu Českého rozhlasu svědčí o touze slečny Voborské prohlubovat své hudební vzdělání, současně o nevelkém pochopení, které pro tuto její snahu vedení Radiojournalu projevil.

(16. ledna 1939: *V úctě podepsaná dovoluji si tímto uctivě žádati o laskavé svolení k mimořádnému studiu na státní konservatoři v Praze. V dokonalé úctě Vlasta Voborská.*

Odpověď: *Oznamujeme Vám, že Vaší žádosti ze dne 16. ledna 1939 o povolení k mimořádnému studiu na státní konservatoři v Praze (pěveckou školu) nebylo vyhověno, ježto toto studium není v bezprostřední souvislosti s Vaším pracovním oborem.)*

Pak vypukla válka a v jejím třetím roce (na konci října 1941) byla Vlasta Voborská ze dne na den z rozhlasu propuštěna. Ve většině zmínek, uvedených k osobnosti paní Voborské-Slavické, se konstatuje, že byla propuštěna „z politických důvodů“. Co se tehdy konkrétně stalo, objasnila paní Slavická až po mnoha letech, ve zmíněném rozhovoru k jejím osmdesátinám.

„Když Němci odsoudili prvních 250 českých důstojníků na smrt, s nimi také primátora Klapku, generála četnictva Eliáše, tak nám dali ráno číst příšerný text. Že to byli samí gauneři, že my Češi žádáme další oběti... a teď tam byly nadávky... já to nebudu opakovat, ještě teď se mi to, po tolika letech, přičí. Bylo to

jak o Janu Masarykovi, tak o prezidentu Benešovi a jiných. A končilo to: ‚A meč spravedlnosti dopadne na hlavy těch, kteří toho právem zasluhují.‘ Já jsem to četla tak, že jsem vždycky zůstala stát za každou větou a říkala jsem si: Já to nemůžu přečíst. Pak jsem si vzpomněla na otce, který ležel nemocný, a tak jsem pokračovala. Ale tu poslední větu jsem přečetla opravdu proloženě a s velkými písmeny. A představte si, to bylo ráno v 7 hodin, to ještě tolik lidí neposlouchalo. Ale udal mě jeden český učitel. Krátký čas předtím chtěl, abych vedla kurzy němčiny pro děti. A protože můj otec byl Táborák, tak jsem řekla: ‚Toho bohda nebude, abych si němčinou vydělávala peníze, to by mi otec nikdy neodpustil. V mých žilách koluje husitská táborská krev.‘ On mě ráno slyšel a pomstil se mi. Ono se to všechno natáčelo, u Heydricha si to pustili, vzali k tomu odborníka a řekli – tak tohle je sabotáž. A bylo veliký štěstí, že jsem byla první. Tak jsem nešla do koncentráku, proto mě jenom na hodinu vyhodili. Kdyby to bylo za týden nebo za čtrnáct dní, tak už jsem tady nesesedla.“

Po svém vyhazovu z práce našla brzy nové zaměstnání. Paradoxně jí pomohl opět rozhlas. Při onom inkriminovaném ranním hlášení jí slyšel z vysílání jistý pan Syrůček, ředitel firmy Kulík (dovoz kávy a čaje), který prohlásil, že onu hlasatelku, kterou nejspíš z rozhlasu vyhodí, zaměstná. Ve firmě Kulík pak Vlasta Voborská od dubna 1943 prožila v roli úřednice zbytek války.

11. května 1945 pro ni přijeli z rozhlasu tatraplánem a s kyticí bezu a odvezli ji zpět na původní pracoviště, do hlasatelny. Byla uvítána s nadšením a pompou. Sama říká, že tomu tak bylo proto, že byla jediná hlasatelka, která nikdy nehlásila německy.

Skladatel Klement Slavický, za kterého se Voborská během války provdala, studoval kdysi kompozici v mistrovské třídě skladatele Josefa Suka; během válečných let tvořil pod silným vlivem lidové hudby, současně byli jeho vzory Igor Stravinskij, Béla Bartók či Sergej Prokofjev. Svým moderním pojetím hudebního výrazu nemohl najít pochopení u představitelů a zastánců „socialistického realismu“, tedy směru, který nemilosrdně zavládl po roce 1948. Byl nejprve vyloučen ze Syndikátu českých skladatelů, jeho díla byla označena za projev hudebního formalismu, a když v roce 1951 k tomu odmítl vstoupit do KSČ, byl z rozhlasu vyhozen.

Pokud se ovšem uvádí, že s ním byla donucena z rozhlasu odejít i jeho žena, není to přesné. V případě paní Slavické šlo o dobrovolné rozhodnutí, o vědomou volbu, v jejímž rámci dala přednost svému mateřskému poslání.

Sama k tomu uvádí: „V sedmačtyřicátém roce se nám narodil syn (Milan Slavický – 1947–2009, pozn. autora) a my jsme se s manželem rozhodli, že se už nikdy nevrátím. Byť to bylo sebekrásnější povolání, mám tolik krásných vzpomínek, ale... víte, já jsem si mateřství tak nesmírně vážila, protože jsem se matkou stala v šestatřiceti letech. A tak jsem si říkala – ne, za nic na světě už bych se nikdy nikam nevrátila, moje největší role je být matkou a ženou, a tu

jsem plnila a zaplatpánbůh plním až do dnešního dne.“

Když byl ovšem její muž z rozhlasu vyhozen, byla nu- cena opět přijmout zaměstnání. K hlasatelství, do roz- hlasu se ovšem už nevrátila. V atmosféře, která vlád- la v 50. letech, a při skutečnosti, že její muž byl z roz- hlasu vyhozen, se to jeví jako naprosto pochopitelné.

Zdrojem obživy se jí stala celoživotní láska – hudba. V roce 1951 našla místo v hudební škole v Kadani.

Volba Kadaně nebyla náhodná: v Kadani byl teh- dy farářem františkán P. Jan Nepomuk Štikar, strýček Vlasty Slavické, někdejší redaktor hudebního časopi- su Cyril, jinak též vynikající varhaník. Do roku 1950 působil jako farář františkánského kostela Panny Ma- rie Sněžné v Praze, odkud byl pro svůj nekompro- misní postoj vůči komunistickému režimu vypuzen. Paní Slavická, jež bydlela na starém děkanství v Kadani, se o strýce starala až do jeho smrti (v roce 1960). Sám Klement Slavický do Kadaně často za-

jížděl a v děkanském kostele dirigoval několik kon- certů duchovní hudby, což bylo v 50. letech poměr- ně odvážným činem. (Na počest skladatele byla v září 2005 kadaňská umělecká škola přejmenována na Zá- kladní uměleckou školu Klementa Slavického.)

Po roce 1960 se rodina Slavických přestěhovala zpátky do Prahy. Vlasta Slavická učila od té doby až do roku 1977 v Lidové škole umění v Praze-Radotíně. Zemřela roku 2004 ve věku 93 let.

V závěru rozhovoru natočeného v roce 1991 paní Slavická říká: *„Moje žákyně, které jsem učila na hu- debních školách, mi dodnes píšou. O Vánocích do- stanou takových třicet až pětatřicet dopisů. A když se s nimi některými potkám, některé už jsou taky babič- ky... tak na mě hned: ‚Paní učitelko, my jsme vás všechny dohonily a vy jste pořád taková veselá a stejná.‘ Já říkám – a víš proč? Protože to dělá hud- ba. Hudba, to je mocná kouzelnice. Ve všech chvílích – radostných i smutných.“*

Václav Bělohlavý ml.

Libor Kondělka

31. 3. 1931 Slezská Ostrava – 29. 10. 2002 Havířov

rozhlasový spíkr/hlasatel a režisér

Slovníkové heslo je jasné a stručné: *„Libor Konděl- ka, narozen 31. 3. 1931 ve Slezské Ostravě. Rozhla- sový spíkr a režisér. Studia: Obchodní akademie 1946–1950, pak FAMU, filmová režie, nedokončeno. Rozhlas: Od roku 1950 stanice Ostrava, hlasatel, 1953–1954 literární redaktor, 1954–1983 režisér slo- vesných pořadů; 1983–1991 vedoucí umělecké rea- lizace. Talentovaný spíkr a režisér zejména živých přenosů a reportáží, tvůrce náročných rozhlasových kompozic a her.“* Tolik publikace Kdo je kdo v sedm- desátileté historii Českého rozhlasu dr. Rostislava Běhala z roku 1993 na straně 130 vlevo dole.

A teď mimoslovníkově: Libor Kondělka se opravdu narodil ve Slezské Ostravě. Na kopci směrem k Mug- linovu nechal postavit kdysi dávno hrabě Wilczek pro vdovy horníků, zahynuvších na jeho dolech, dům ře- čený Vdovinec. Však tam pan gróf léta měl pod scho- dy pamětní desku, ještě za takzvané totality. Vdovi- nec už dávno nestojí, ale ulice, dnes lemovaná čas- to luxusními sídly, se jmenuje pořád Vdovská.

Libor Kondělka opravdu studoval Obchodní akade- mii, a byl na ni (společně s literárním redaktorem Mi- lanem Kleinem a ekonomickým náměstkem ředitele ostravského rádia Antonínem Kubzou, který jediný zůstal u svého fochu) patřičně hrdý. Svého času jez- dili všichni tři jednou měsíčně na jakési povinné ško- lení do Liberce, říkali si Tři Ká – a ostatní je občas na- zývali Ku-Klux-Klanem.

Libor Kondělka opravdu pokoušel filmovou režii na FAMU, ale brzy zvítězilo, možná i z existenčních dů- vodů, zaměstnání v ostravském rozhlase. Koneckon- ců pro rádio se asi narodil. Vzdělaný, se širokým roz-

hledem a přirozenou inteligencí, svérázným humorem synka ze Slezské, komediálním talentem a nepře- bernou zásobou historek ze života. V něčem připom- ínál Aloise Kachla, původem z hornické kolonie Na Zarubku, redaktora, herce, zpěváka, tvůrce rozhla- sově zábavy vpravdě lidové – a zároveň citlivého a hluboce vzdělaného režiséra nejnáročnějších poř- adů; na Lojzu už více než rok jenom vzpomínáme...

Na Libora vlastně taky. Počítač ostravské stanice, když mu zadáte do rubriky „režie“ příjmení Kondělka, vydá 131 záznamů. Tedy natočených her, dramatiza- cí a komponovaných pořadů. Denní práce, běžné zpra- vodajsko-publicistické bloky, které se kdysi režírova- ly, tisíce živých přenosů třeba Mikrofóra, vysílání z dávných populárních výstav na Černé louce, to se spočítat prostě nedá. Libor byl i u těch zdánlivě obyčejných zá- ležitostí zárukou nejvyšší kvality: schopností improvi- zace a bleskurychlého řešení nepředvídatelných kom- plikací i technického charakteru, které se při živém roz- hlasovém vysílání vyskytnou znenadání – a zpravidla naschvál nezůstane při jedné. Historky, příhody z vysílání a natáčení pomalu odcházejí do rozhlasové- ho dávnověku společně s pamětníky. Ony navíc býva- jí často nesdělitelné, musí se prostě zažít...

Ostravský rozhlas byl už od těsně předválečných časů domovem pořadů školského vysílání; měl k tomu mladé lidi vychovávané dr. Josefem Kolářem; a duch rádia pro děti a mládež se táhl desítky dalších let. V roce 1953 jsem začal jako dětský herec vystu- povat před mikrofonem i já, a pokud jsem se potkal s Liborem Kondělkou, byl mi starším bratrem a kama- rádem. Koneckonců – byli jsme oba ze Slezské. Me- zi Liborovy „srdeční“ režie patřila především jeho

vlastní úprava „Tajuplného ostrova“ Julese Verna z roku 1977. S předními ostravskými herci té doby, Janem Vlasákem, Bohuslavem Čvančarou, Stanislavem Šárským, Stanislavem Malým, Miroslavem Horákem a Libuší Hertlovou z Divadla loutek (nepřekonatelnou v rozhlasových chlapeckých rolích), dali dohromady deset dílů příběhu plného napětí, dobrodružství i rozhlasového kumštu. Svou zásluhu na tom měla jistě také mistryně zvuku, inženýrka Dagmar Vlčková. Libor si vymýšlel práci s efekty a prostředím, možná se trošku vracel do pralesů klukovské Slezské Ostravy a všechny to prostě bavilo. Bavilo to také posluchače, malé i velké, a Tajuplný ostrov se dočkal řady repríz.

To jsme se už s Liborem Kondělkou potkávali jaksi profesně. On coby zkušený režisér, já pořád ještě začínající redaktor pendlující mezi zpravodajstvím, publicistikou, mládežnickým vysíláním, redakcí zábavy – a také ostravskými hospůdkami kolem rádia. Neměli jsme to dělat, dříve nebo později to odnese zdraví, ale když ono se tam tak pěkně povídá, poslouchá i vymýšlí. V roce 1980 tak například vznikla myšlenka vyzkoušet slovesné stereonatačení, abychom se mohli podílet na náročných pořadech na Vltavu. Aby to moc nestálo, vymyslela pro nás amatéry, redaktory i techniky, režisérka Dagmar Joklová adaptaci humoristické prózy P. G. Wodehouse „Vlna zločinnosti na zámku Blandings“. Vyšlo to výtečně – a roli rozkošně degenerovaného lorda Emswortha Libor Kondělka vybrousil k dokonalosti. Však v rádiu kdysi začínal jako spíkr.

Ještě jednou se Libor Kondělka vrátil ke svým klukovským touhám – a povídky pozapomenutého svě-

toběžníka Otakara Batličky v roce 1988 převedl do rozhlasové podoby. Na vlnách odvahy a dobrodružství s ním pluli například Jan Fišar, Václav Antoš, Ota Prajzner a další herci ostravských divadel; kytarový doprovod je dílem Maestra Richarda Krocza, předního sólisty Ostravského rozhlasového orchestru; taky už jen vzpomínáme. Bezmála čtvrtstoletí starý cyklus se poslouchá i teď bez dechu.

A tak bych mohl probírat mnohé z desítek titulů, podepsaných v rubrice režie jménem Libor Kondělka. V počítači jsem se zarazil u roku 1959, něco mi to připomnělo z dávného dětství. Rozhlasový průřez operou Georga Friedricha Händela připravil Václav Bělohlavý. Můj tatínek. Soubor ostravské opery nabídl skvělé obsazení: Ludmila Komancová, Marie Burešová, Zdeňka Diváková, Čeněk Mičák, Karel Průša, Ostravský komorní orchestr řídil Josef Staněk. Libor Kondělka tehdy v rádiu režíroval pátým rokem – a už tak náročné dílo! Povedlo se, a tak pod jeho vedením o pár let později mohl ostravský rozhlas do studia převést z Divadla Petra Bezruče rozmarné představení Goldoniho „Zpívajících Benátek“ v úpravě Adolfa Hoffmeistersera – s nezapomenutelnou Ljubou Hermanovou v roli Lisaury. Všechno máme v naší fonotéce pěkně schované a počítačově evidované. Však těch titulů, jak jsem řekl na začátku, je 131.

Tak mě napadá, že nevím úplně přesně, kdy pozemská studia Libor Kondělka opustil. A vlastně to ani nechci vědět. Protože jeho práci vnímám pořád při procházkách mezi regály ostravské fonotéky. I když záznamy na páscích v krabicích ohmataných a zaprášených jsou už digitalizovány. Starší bratr, kamarád, bouřlivák i citlivý člověk tady s námi je a bude.

Eva Reiserová, DiS.

Josef Hrnčíř

2. 4. 1921 Praha

Letos jubilující Josef Hrnčíř byl dlouhodobým dirigentem Symfonického orchestru Českého (dříve Československého) rozhlasu. Původně se chtěl stát lékařem, ale období dokončování studia na pražském Reálném gymnáziu jej zastihlo právě v době uzavření vysokých škol během 2. světové války, a tak se po maturitě rozhodl pro dráhu profesionálního dirigenta. Vystudoval hru na klavír u Václava Holzknechta na Státní konzervatoři Praha (1941–1949) a dirigování u Pavla Dědečka a Aloise Klímy na pražské AMU (1947–1948). Později své dirigentské školení prohluboval pod vedením Václava Talicha a během rozhlasových let u Hermanna Abendrotha v Berlíně a Lipsku.¹

Zároveň měl potřebu rozšířit své praktické vzdělání o další poznatky. Jak sám prohlásil, dirigent by se měl zajímat také o další disciplíny a obsáhnout přesahy hudebního oboru. Přihlásil se tedy na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, kde studoval filozofii, estetiku, sociologii a psychologii. V roce 1950 ukončil studia obhájením disertační práce věnované skladatel-

dirigent

ské osobnosti Josefa Suka (*Osobnost, orchestrální dílo a krajina J. Suka*), jehož tvorbě a odkazu se aktivně věnoval jako vedoucí a organizátor festivalu Sedlčany Josefa Suka.

Hrnčířova dirigentská činnost následující po období zevrubného vzdělávání je spojována především s rozhlasovými orchestry, ovšem po škole začínal nejprve u Severočeské filharmonie v Teplicích. Zde pobyl jen krátce. V roce 1948 byl vypsán konkurz na dirigenty tehdejších tří rozhlasových orchestrů (v Praze, Plzni a Brně), který Hrnčíř úspěšně absolvoval, a 1. ledna 1949 tak svůj profesní život spojil na dlouhá léta s rozhlasem.

Ačkoli byl mezi uchazeči jeden z nejmladších, bylo přihlédnuto k jeho schopnostem a potenciálu rozvíjejícího se talentu. Karel Šrom do posudku o výsledku konkurzu napsal: „[Hrnčířův přístup se vyznačuje] ...pečlivou promyšleností a smyslem pro stavebnost a slohové cítění, schopností vyššího uměleckého pojetí.“ Zároveň je „...uvědomělý, přemýšlivý a cílevědomý, přes své skromné, tiché a vybrané

vystupování v uměleckých věcech nesmlouvavý a neústupný a zdravě ctížádostivý, nikoliv osobně, nýbrž věcně, neboť zřejmě jde za úspěchy nikoliv osobními, nýbrž ve výsledcích kolektivních.“²

Na své pracovní začátky v roli šéfdirigenta a dramaturga (prakticky však také vedoucího oddělení a správce hudebního archivu) Plzeňského rozhlasového orchestru, jehož obsazení čítalo 56 členů, vzpomínal Josef Hrnčář v jednom z rozhovorů: „Poměry byly tehdy více než skromné: orchestr neměl studio, hrál v pronajaté školní tělocvičně. Nad ní byl ještě jeden sál, v kterém se normálně cvičilo, takže když jsme měli vysílat, zřízenec orchestru vystoupal do prvního patra a poprosil cvičence, aby si během přímého přenosu dali pauzu.“³

Plzeňské období trvající tři roky bylo ukončeno Hrnčářovým přestupem do Prahy, kde od začátku roku 1952 působil jako dirigent Symfonického orchestru Československého rozhlasu a později od roku 1956 také jako šéf menšího tělesa, Pražského rozhlasového orchestru. V rozhlase působil nakonec celých 35 let. Během tohoto období pracoval pod svým učitelem Aloisem Klímou (1905–1980), dále Jaroslavem Krombholcem (1918–1983) a Františkem Vajnarem (1930). Sám nikdy oficiálně jmenován šéfdirigentem nebyl, i když v letech 1971–1974 a 1978–1982 prakticky povinnosti šéfa orchestru zastával. Po odchodu do penze v roce 1986 pokračoval v práci jako hostující dirigent až do roku 1996.

Hrnčářova éra je doprovázena velkým počtem realizovaných snímků, kterých je skutečně okolo osmi set. Věnoval se především tvorbě starších českých autorů, např. Otakara Jeremiáše, Otakara Ostrčila, Josefa Bohuslava Foerstera a samozřejmě své vel-

ké lásce, Josefu Sukovi, kterému vzdal hold natočením všech jeho velkých symfonických děl a častým uváděním při hostování v zahraničí. Nemalý podíl jeho produkce, stojící mimo pozornost veřejnosti, zahrnuje však také novou domácí tvorbu. Jmenujme proto alespoň známější díla, jako jsou *Tajemství elipsy* Zbyňka Vostřáka (nahráno 1971), *Vox clamantis* Petra Ebena (nahráno 1971) nebo *Symfonie č. 2* Zdeňka Šestáka (nahráno 1976). Najdeme však také vpravdě poklady české soudobé tvorby, které by zasloužily opráší. Mezi nimi jmenujme alespoň skladbu *Polarizace* pro harfu, dechový orchestr a bicí nástroje, op. 94 (nahráno 1975) zapomenuté skladatelky s pohnutým osudem Slávy Vorlové či komickou rozhlasovou zpěvohru *Pivovar v Sojkově* Václava Trojana (Hrnčářova nahrávka, Brno 1993), jejíž autograf je uložen v hudebním archivu Českého rozhlasu. Na závěr připomeňme, že Josef Hrnčář vystupoval často v zahraničí. Jeho cesty vedly do Říma, Štrasburku, Madridu, Frankfurtu, Kodaně, Norimberku nebo na Kubu. Dlouholetá hudební činnost Josefa Hrnčáře byla díky stálému spojení s domácím orchestrem velmi pestrá a intenzivní a projevila se podstatně také na dnešním uměleckém profilu rozhlasového orchestru.

Poznámky:

- 1) Hrnčářova žádost z roku 1956 o schválení studijního pobytu s možností jednoměsíčního studijního pobytu v Berlíně u H. Abendrotha je evidována v Českém rozhlase ve složce osobní dokumentace J. Hrnčáře.
- 2) Posudek z 13. 12. 1948 je uložen tamtéž.
- 3) Milan Pokorný: *Každý dirigent má svou pravdu*, Týdeník Rozhlas 14, 1996.

Mgr. Robert Škarda

Alois Palouček

15. 4. 1931 Praha – 10. 4. 1986 Praha

„Alois Palouček byl muzikant od pánaboha. Měl zvláštní dar, který jsem pak pozoroval ještě u Jardy Jakoubka, že mu vycházela taková ta česká nota.“¹
(Rudolf Pellar)

Pražského rodáka Aloise Paloučka přivedla k hudbě poprvé matka, která pocházela z venkovské kantorské rodiny a jejíž otec byl amatérský hudebník. Alois začal hrát na housle a klavír, skládání hudby se údajně věnoval již od sedmi let.² Po absolvování gymnázia v roce 1950 pracoval do prosince 1951 jako pomocný referent rozhlasu pro školy a mládež v Čs. rozhlase. Přestože studoval kompozici u významných skladatelů a pedagogů své doby (abituriantský kurz u Emila Hlobila, žák Jaroslava Řídkého na AMU v letech 1951–1957), svůj tvůrčí potenciál nevěnoval koncertní „vážné“ hudbě, ale skládal populární písně. Pokud tedy nepočítáme kantáty, několik klavírních skladeb a děl pro smyčce nebo dechové

hudební skladatel, dirigent

nástroje (např. Serenáda pro smyčce, kantáta *Píseň šťastného života*).

Již v roce 1949 se stal členem a dirigentem souboru Julia Fučíka. Své zkušenosti v tomto souboru Palouček shrnul lapidárně: „U Fučíků jsem se zkrátka naučil psát pro každé, i nemožné obsazení, přičemž prvotním zákonem bylo, aby to dobře znělo.“³ Při základní vojenské službě se také stal členem Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého (1959 až 1961), se kterým spolupracoval i později jako skladatel.

To, co Paloučka odlišovalo od řadových autorů populárních písní, byla jeho melodická invence a integrace swingové rytmičnosti a frázování do vlastních polek a valčíků (např. Polka pro Barborku). Skládal však i samostatná blues, foxtroty, beguine a další taneční písně, čímž se přiblížil například tvorbě Jiřího Šlitra. Spolupracoval také s celou řadou textařů (Pavel Kohout, Vlastimil Ježek, Jiří Horčíčka, Bedřich Bobek ad.).

K jeho odkazu patří nejen vojenské a taneční písně, ale také masové (Když ráno den vstává), estrádní (Májový valčík) a satirické písně a šansony (Takový sníh už nepadá), jejichž počet, jak se uvádí, přesáhl tři stovky.⁴ Palouček se také přiřadil k autorům tzv. lidovek, původních skladeb pro dechové kapely, melodikou i celkovým charakterem navazujících na lidovou hudbu. Skládal i hudbu k činohrám nebo filmům.

Zejména v 50. a 60. letech jeho písně vešly do obecnějšího povědomí. V roce 1961 vyšlo v notách deset jeho písní v podobě pro zpěv a klavír ve Státním hudebním vydavatelství a byly nahrávány i v rozhlase. Píseň Nevěřím (na svatého Huberta) měl v repertoáru Karel Gott, několik písní natočil také Josef Zíma.

Po krátkém angažmá v Čs. televizi v Hlavní redakci programu nastoupil Palouček v roce 1972 do Československého rozhlasu jako ústřední dramaturg redakce malých hudebních žánrů. Termín malé hudební žánry se vztahoval k oblasti populární (nonartificiální) hudby, zatímco velké žánry patřily vážné (artificiální) hudbě. V rozhlase se Palouček dobře realizoval a uplatnil své schopnosti a znalosti, neboť práce v redakci korespondovala s jeho tvůrčím zaměřením. Jako dramaturg pracoval v oblasti „dechovky“, tzv. vyššího populáru, taneční hudby, rocku a popu. Do své práce měl energii i elán a stanovil si jasná ideová východiska, jak se sám vyjádřil v roce 1977: „Dramaturgie je takovým prvním styčným bodem mezi autorem, interpretem a rozhlasem. [...] I v písních, které komponujeme, natáčíme a vysíláme, musíme stát pevně na zemi a ať zpíváme o čemkoli, musíme tak činit pravdivě a srozumitelně, protože umění, které nemá lidem co říci, nebo je nesrozumitelné a ublábolené, je pro společnost nepotřebné. [...] Pereme se o to, aby naše zábavná hudba byla česká, aby byla moderní, nová...“⁵ V rozhlase napsal Palouček také celou řadu hudeb k rozhlasovým hrám a pohádkám a byl i dirigentem Tanečního orchestru Čs. rozhlasu.

S Paloučkem v rozhlase spolupracoval herec a zpěvák Rudolf Pellar, který na něj zanechal cennou vzpomínku. Zároveň popsal tehdejší praxi rozhlasové práce: „Takový sníh už nepadá, jak padával za mlada, ach ne... To napsal Lojza Palouček, se kterým jsme v rádiu několik let připravovali Vojenské večerňíky. Vysílaly se jednou týdně, pokaždé s novou písničkou. Slova k nim psali i později uznávaní básníci, jako byl třeba Karel Šiktanc. Lojza Palouček složil během týdne muziku, přinesl ji do studia a tam se písnička „vyšila“ z jedné vody načisto. [...] V šest jsme se sešli, Lojza mi to vrazil v notách a sám si sedl ke klavíru. K ruce měl ještě další muzikanty [...] Písničk-

ku jsme si jednou přejeli, pak jsme ji nahráli – a hned se vysílala.“⁶

Dodnes je v rozhlase dochováno necelých sto padesát snímků s Paloučkovou hudbou. Navíc v Českém rozhlase nalezneme na šest desítek notových materiálů Paloučkových vlastních písní, skladeb a úprav pro dechové kapely i salonní orchestry. Mezi nimi jsou nejen cenné tituly (např. vlastní úprava Ježkovy písně David a Goliáš pro big band nebo Směs pochodových písní Karla Hašlera), ale i zcela ideologické dobově poplatné skladby (např. Novoroční noc k příležitosti slavného zapálení vysoké pece K. Gottwalda či kantátu Píseň šťastného života, věnovaná Prvním májům naší pětiletky).

Po odchodu z rozhlasu v roce 1980 Palouček nastoupil do Čs. televize jako zástupce šéfredaktora Hlavní redakce zábavných pořadů. Byl vyznamenán cenou A. Zápotockého (1973), cenou Svazu čs. skladatelů a koncertních umělců (1976) a získal i vyznamenání Za zásluhy (1980) a titul Zasloužilý umělec (1985).

Petar Zapletal vyjádřil pregnančně v Paloučkově nekrologu charakter i význam Paloučkovy hudby: „Prakticky všechno, co patří do Paloučkova tvůrčího odkazu, přinášelo srozumitelné a původní, ušlechtilé stylizované melodie; jejich harmonická sazba i rytmická faktura byly v dobově přijatelné míře zdravě ovlivněny prvky swingové taneční hudby čtyřicátých a padesátých let, ale nad tím převládala svěží, vysloveně optimisticky laděná kantilénová melodika. Paloučkovy písně šťastnou rukou zachytily odlesk doby, v níž vznikaly...“⁷ Paloučkovy písně svůj význam tedy nalézají nejen v oblíbenosti nebo melodické invenci, ale také jako dokument doby a její atmosféry.

Poznámky:

- 1) Pellar, Rudolf: Nejdřív se musíte narodit..., Radioservis 2008, s. 69.
- 2) Marešová, Karolína: Palouček, Alois. URL: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník>
- 3) jš, Alois Palouček in: Čs. televize 42/1983
- 4) Marešová, Karolína: Palouček, Alois. URL: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>
- 5) Palouček, Alois: referát na Celostátním semináři Čs. rozhlasu in: Rozhlasová práce, Celostátní seminář Československého rozhlasu o zábavné a populární hudbě ve vysílání, Praha 29.–30. března 1977, příloha č. 3, s. 62–66.
- 6) Pellar, Rudolf: Nejdřív se musíte narodit..., Radioservis 2008, s. 69.
- 7) Zapletal, Petar: Za Aloisem Paloučkem. In: Hudební rozhledy XXXIX 7/1986, s. 297.

MgA. Jiří Hraše

Jiřina Žáková

24. 4. 1921 Jičín

„Československý rozhlas přijme techničky na své pracoviště od 1. ledna 1950.“ Tím to začalo. Jiřina Žáková s měšťankou, jedním rokem na „handlu“ (výměnou za německou dívku v Sudetech; později využila znalost jazyka při přenosech) a s odbornou školou pro ženská povolání (švadlena) se do rozhlasu přihlásila. Z padesáti přihlášených rozhlas přijal dvacet nových zaměstnankyň, které prošly měsíčním technickým školením na zámku v Bílých Poličanech. Sedíme s Jiřinkou u čaje a probíráme minulá léta. (Některé údaje pro tento medailon cituji ve formulacích písemné vzpomínky, kterou napsala r. 1995 pro sborník SRT, tyto věty dávám do dvojitých uvozovek.)

Na pracovištích, kam dívky mířily, do té doby „pracovali většinou starší pánové, ti si udržovali odstup z doby, kdy technika byla záhada, byla nedotknutelná, byla tabu“. Pánové se ovšem obávali, že půjdou do dolů, protože vedení tehdy argumentovalo tím, že jejich vzdělání, totiž elektrotechnická průmyslovka, není zaměstnáním v rozhlasové technice využito. „Zajímavé na tom je, že po létech se opět předhazovalo nám, že toto vzdělání nemáme.“

Děvčata se rychle zapracovávala. „A také nás dost vyprovokovaly řeči, že můžeme dělat jen jednoduché práce – stříhat, to jako ne, na to musí být stříhač-specialista! Vysílat Rozhlasové noviny? Nebo točit čínohry? Kdepak! Postupně se ovšem techničky zapracovaly všude. Vysílací pracoviště je už dávno převážně ženské.“ Jiřina Žáková natáčela po linkách, točila publicistické příspěvky, odbavovala vysílací pracoviště, natáčela čínohry. Ty čínohry – jako bývalá amatérská herečka – nejraději. Ale nevybírala si. „Ferdá Mravenec, práce všeho druhu,“ směje se Jiřina. V prvních letech si zažila ještě natáčení na vosky a na velké Blattnerphony s cívkami 70 cm, které se startovaly otočením a trhnutím ‚volantu‘. Prasklý pásek se opravoval letováním. Z reportážních magnetofonů byl v provozu Maihack na péro a na kličku: spolehlivý, ale těžko ovladatelný.

„Natáčení a vysílání se rozšiřovalo, začaly jsme pracovat na tři směny, o sobotách a nedělích, svátky nesvátky. A že vysílání muselo vyjet na vteřinu včas, to člověka naučilo zorganizovat si práci, se vším si poradit, všechno promyslet, dopředu zajistit. Ten tvrdý pracovní režim nás velice semkl, protože bez vzájemné pomoci by to prostě nebylo možné.“ Z toho se vyvinul vzorný kamarádský vztah, který pak přetrval po celou dobu normalizace mezi těmi, kdo zůstaly, a těmi, kdo musely odejít.

Natáčecí techničky si výborně rozuměly i s redaktory, režiséry a herci. „Němci, Rusové nebo Angličané, hostující v Praze, nemohli pochopit, že programoví pracovníci chodí ‚na kafe‘ a na pokec do šatny techniček a naopak techničky do herecké čekárny. Tam se ještě káva mlela ručně a vedly se řeči, co se

technička

kde událo v divadlech, a vůbec o veškerém dění u nás i ve světě, vyprávěly se vtipy ‚o zlatou mříž‘.“

Doba se vyvíjela. V poválečných letech se hrála převážně dechovka, folklorní, budovatelská a sovětská hudba. Později se do vysílání probíjela opět jazz, taneční písně, zahraniční repertoár. Jiřina se souvávala v pracovním zařazení z technicko-provozního pracovníka na samostatného technicko-provozního pracovníka, samostatného rozhlasového technika a samostatného odborného provozně-technického pracovníka. Svoji ‚kariéru‘ korunovala funkcí směnaře, tj. vedoucího natáčecí směny po boku starých pánů Buriánka a Seidla.

A Jiřina vzpomíná: „Jednou přišel na frekvenci první Zdeněk Štěpánek a chlubil se mi, jak koupil krásné brambory.“ A jindy: Vzala záskok na noční službu. A právě tenkrát přistála na Měsíci vesmírná raketa. Kosmonauti vystoupili a pohybovali se po měsíčním terénu. Jiřina se pohybovala mezi magnetofonem a televizorem.

21. srpna 1968 všichni řádně nastoupili do práce. „Nikdo nevěděl, co nás čeká. Budova byla uzavřena a na ulicích plno lidí. Mladí chlápci s československými vlajkami vyskakovali zezadu na tanky a zapalovali nádrže, v Balbínově ulici vybuchovala munice a vojska se nemohla dostat do rozhlasu. Všechno jsme to pozorovali z oken natáčení ve třetím patře, která vedla do dvora, na sousední parcelu a na Vinohradskou ulici. Sověti, tak hrozně podobní těm z pětáctýřicátého roku, přelézali zdi dvorů, táhli kulometry a mířili na nás z automatů. Najednou vyšel z budovy postranním vchodem na sousední parcelu L. Šimek, věrný syn sovětské strany, a za zády živého řetězu lidí, kteří stáli před budovou, vpustil intervenční vojáky do budovy. Do natáčení jich přišlo, po zuby ozbrojených, asi deset, zastavovali a vypínali stroje, na kterých jsme točili ohlasy ze světa.“

Večer všichni museli odejít. A když se po čtrnácti dnech zaměstnanci navrátili do budovy, „bylo to zlé. V režii se měly točit čínohry, většinou od ‚spřátelených‘ autorů. Herci přišli, zeptali se, od koho to je, řekli: ‚to neberem‘, a odcházeli. Tak jsme zůstali v režii a stávkovali. Poslouchali jsme Kryla a Kubišovou a mělo to dopad, až nás mrazilo.“

A tady Jiřina připojuje zvláštní poděkování ženám z fonotéky. „Ty udělaly, co v programu nikdo. Když dostaly příkaz zrušit všechny nahrávky s Martou Kubišovou a Karlem Krylem (a to tak, že měly pásky vysypat ze středů, prostě fyzicky je zlikvidovat), předaly je do správných rukou. Ty je pak dvacet let opatřovaly, a tak se hned po listopadu 1989 mohly písničky vysílat z originálních nahrávek a původních vysílacích pásů.“

Když se v šedesátých letech začaly vyrábět malé amatérské magnetofony, chtěli někteří opatrní sou-

druzi jejich distribuci zakázat, aby nebyly zneužity proti režimu. Jak se ukázalo, byla to úvaha prozíravá. Technika, zvláště ta zvuková, „měla skutečně velký podíl na informovanosti celého národa. Kam v uplynulých letech člověk přišel, tam se přetáčelo, rozmnožovalo, přepisovalo, kopírovalo. Málem místo pozdravu padaly otázky: máš ten projev, máš materiál Charty 77, VONSu, máš Jakešův projev, necenzurovaného Miloše Kopeckého, Havlovu Audienci, Katyni Pavla Kohouta?... Hodně věcí z toho se dodávalo do techniky a nikdo to neudal!“

Rudolf Matys

Zdeněk Kriebel

29. 4. 1911 Brno – 29. 12. 1989 Brno

Zdeněk Kriebel se narodil 29. dubna 1911 v rodině úspěšného brněnského právníka a až do svých pětácti let profesně kráčel ve stopách svého otce. Po maturitě na brněnském reálném gymnáziu (1930) vystudoval Právnickou fakultu Masarykovy univerzity (doktorát roku 1938); v letech 1935–1939 pracoval jako brněnský advokátní koncipient, v roce 1939 se odstěhoval na třiadvacet let do Prahy. I tam však působil do roku 1946 jako koncipient, právník a administrativní pracovník, a konečně v desetiletí 1946 až 1956 na pozici obhájce. V roce 1956 však úplně opouští právnickou dráhu a šest let pracuje jako redaktor v tehdejší Státním nakladatelství dětské knihy, na čas i ve vedoucích funkcích, a zároveň se stává tajemníkem Kruhu přátel dětské knihy. Roku 1961 se vrací, tentokrát už natrvalo, do Brna, aby tam přijal místo redaktora literární redakce v tamním krajském studiu Československého rozhlasu. Bylo to jeho nejdelší pracovní působiště, v němž setrval jedenáct let, až do svého odchodu do důchodu, tedy do roku 1972.

(Řekl mi tenkrát: „Vlastně jsem moc rád, že to časově takhle vyšlo, oni by mě byli ti normalizátoři stejně vyhodili, a i kdyby snad ne, už by zbylo tak jak tak jen málo z toho, co mě na té práci skutečně těšilo!“)

Pro jeho životní, ale i umělecké osudy byl mimořádně významný mnohaletý vztah k slavné sopranistce Talichovy a Chalabalovy éry Národního divadla, Marii Podvalové (mj. legendární Smetanově Libuši a Miladě, Beethovenově Leonoře, Verdiho Aidě ad.), s níž roku 1936 uzavřel sňatek. Jejich manželství však prošlo v 50. letech těžkou dramatickou krizí, která skončila roku 1956 rozvodem, zvláště pro Kriebela velmi bolestným, nicméně na sklonku svých životů, a to přesně po třiceti letech, se k sobě opět vrátili. (Jejich druhý sňatek se uskutečnil v roce 1986).

První básnické pokusy Kriebel uveřejňoval už ve svých šestnácti letech, ale jeho skutečným debutem byla až wolkerovsky intonovaná sbírka Hořící keř (1931), po níž vzápětí následovala knížka úplně odlišná, tentokrát ovlivněná uvolněnou představivostí avantgardních experimentů, jazzem, filmovými tech-

Jiřinka pointuje: „*Ta víze, jak po celé republice pracují magnetofony, psací stroje, telefony a pak hlavně xeroxy, mne fascinuje dodnes.*“

Prameny:

Žáková, Jiřina: *Mašinky a ženy v rozhlasové technice*, in: Sborník akcí SRT za rok 1995, Praha 1996.

Běhal, Rostislav: *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*, SRT, Praha 1995.

Dokumenty Archivu ČRo

Osobní rozhovor s Jiřinou Žákovou

básník, rozhlasový redaktor, autor knížek pro děti

nikami a rovněž, tehdy novým, rozhlasovým médiem – Polytonfox (1932); mezi jeho dalšími knížkami byla zvláště cenná statečná sbírka z počátku nacistické okupace S erbem lipového listu (1940). To už ovšem požíval její autor značného respektu, u kritiky i u čtenářů, jeho verše často uveřejňoval i Václav Černý ve svém prestižním Kritickém měsíčníku a zařadil ho ve svém proslulém Jarním almanachu básnickém 1940 mezi čtrnáct nejlepších mladých básníků (po bok J. Orteny, J. Kainara, O. Mikuláška, K. Bednáře ad.) a tuto dobrou pověst Kriebel jen dále potvrdil svou poválečnou tvorbou, např. knihou Alarm (1947). Po únoru 1948 však i na něj čekalo vynucené odmítní, psát oč „žádoucnější“, o to falešnější veršiky slouhovsky oslavující čas „výstavby nové společnosti“ totiž hrdý Kriebel psát neuměl a nechtěl. V tom desetiletí si ale pro sebe objevil nový, relativně mnohem svobodnější tvořivý prostor, ostatně obdobně jako tehdy někteří další básníci (Hrubín aj.), začal totiž psát verše pro děti, v čemž pokračoval i v 60. letech – a byl v tom neobyčejně úspěšný. Zejména některé verše z jeho postupně stále rozšiřované knížky Koulej se, sluníčko, kutálej (první verze 1959) a pak i třeba ze Stradivárek z neonu (1964) téměř zklasičtily a dodnes se objevují ve školních čítankách – a o jeho významu pro tuto oblast výrazně svědčí i to, že byl už v roce 1960 zapsán na Čestnou listinu mezinárodní organizace pro dětskou literaturu IBBY!

Jedna knížka původní poezie pro dospělé mu však tehdy přece jen vyšla, Kniha milosti z roku 1956. Její melodické, kultivované verše sice v ničem neexperimentovaly, přesto však patří k tomu nejlepšímu, co v těch letech u nás vůbec vyšlo, především pro vnitřní opravdovost básnickovy emocionální zповědi tak vzácné v dobovém ideologickém suchopáru! Do rozkmitů mezi vášnivě vzlínajícím milostným štěstím a zraňujícími propastmi zklamání a smutku, ale i do intenzivního a vše prostupujícího tíhnutí k citové harmonii, se tu nepochybně otisklo především, už připomenuté, autorovo intimní drama oněch let. (Jako u jiných titulů 50. let, i na této knížce zřejmě v nakladatelství „zapracovala“ úzkoprse puritánská totalitní

„cenzura“ – její definitivní podoba spatřila světlo světa až v roce 1971!)

Po básnické skladbě *Symfonie o Dyji* (1971), tj. v 70. letech, se opět nadlouho nenašlo pro jeho poezii místo, i když ji Kriebel samozřejmě psal i nadále – jeho po třicet let neustále rozšiřovaná sbírka *Listy z Prahy* však zůstala téměř celá v rukopise – její radikální společenský kriticismus byl totiž pro tehdejší oficiální edice naprosto nepřijatelný!

Zdeňka Kriebela jsem osobně poznal někdy v roce 1966 nebo 1967, kdy jsem přišel do rozhlasu. Byl to skromný člověk s mírnou, nevýbojně laskavou mentalitou a s výraznými rysy „moravanství“, máme-li tím slovem na mysli spontánní, naprosto nelstivou, otevřenou srdečnost, sytou smyslovost i jakousi vnitřní citovou „zpěvnost“. (To všechno jsem ovšem už předtím nalézal i jako čtenář jeho básní!)

Jeho rozhlasové angažmá možná nezanechalo tak výrazně nápadnou stopu jako třeba daleko častěji připomínané působení Jana Skácela, s nímž se ostatně v letech 1961–1963 sešel v téže redakci, a neprekračovala tolik hranice tradičních rozhlasových literárních žánrů, například do oblasti umělecké publicistiky (jak tomu bývalo zrovna u Skácela), přesto se však nepochybně vyznačovalo značnou erudicí i citlivým smyslem jak pro kvalitu prezentovaných textů, tak pro rozhlasová specifika. (Snad by se tyto jeho kvality bývaly rozvinuly ještě markantněji, kdyby se tehdejší produkce „krajských studií“ nemusela, úradkem pražského centra, věnovat, mnohem víc než třeba dnes, především regionální kulturní problematice a regionálním, a tedy ne vždycky špičkovým autorům!) A nesmíme zapomenout ani na to, že se jeho rozhlasová mise

odehrávala především v 60. letech, tedy v časech postupného ideologického uvolňování, a Kriebel tenkrát rozhodně nepatřil k těm, kdo by otevírání nových, politicky nezprostitovaných kulturních obzorů bránili, to právě naopak, svůj svobodomyšlný hlas, který požíval nemalé autority, dokázal leckdy i účinně uplatnit, dodnes si pamatuji na několik jeho srdnatých pŕetek s jistými dogmatickými brněnskými omezení, jejichž jména jsem však už šťastně zapomněl!

A ještě něco, je to sice jen nepatrný detail, ale myslím, že o něčem vypovídá: přinejmenším o tom, že to byl i člověk se zjevnými sklony k harmonické, do klidovosti ponořené introverzi a současně i k hravosti, málem dětské. O tom druhém svědčil třeba i ten obrovský model železnice, který se rozkládal na celé rozloze půdy jeho brněnské vily a který po celá desetiletí dál obohacoval o nové reálie – i to jezírko na zahradě, v němž choval celé hejno červených a zlatých rybek, které měl naprosto podivuhodně „secvičené“!

Naposledy jsem se s ním setkal začátkem prosince 1989 na jakési schůzi, ve které se likvidoval normalizační Svaz českých spisovatelů. Vypadal unaveně, co chvíli musel usednout, ale byl šťastný: „*To jsem ti tak rád, že jsem se dožil! A co rozhlas? Kdybych byl o něco mladší, hned bych se tam vrátil! Ale teď možná už budu muset nastoupit úplně jinam!*“ Dodnes si pamatuji, jak mě zamrazilo.

A to „jinam“ už skutečně, bohužel, znamenalo „na věčnost“. Za pouhé tři týdny, 29. prosince 1989, tento dnes neprávem téměř opomíjený básník, a taky poučený znalec a milovník rozhlasového slovesného umění, v rodném Brně zemřel...

Mgr. Jiří Hubička

Stanislav Kozák

6. 5. 1911 Opařany – 23. 5. 1981

Stanislav Kozák se řadí k těm pracovníkům Československého rozhlasu, kterým osud nedopřál působit v jeho službách příliš dlouho (Kozákovi pouhých šest let), kteří se však do rozhlasové historie zapsali napevno, a to výrazným a statečným činem.

Kozák patřil spolu se Zdeňkem Mančalem a Miroslavem Malíkem k trojici hlasatelů, kteří v dramatických dnech Pražského povstání byli u mikrofonu, začali jako první hlásit pouze česky a 5. května 1945 těsně po poledni odvysílali první revoluční hlášení s výzvou o pomoc.

O tom, co předcházelo Kozákově příchodu do rozhlasu v roce 1942, stejně tak o jeho osudech v časech, kdy byl z rozhlasu vyhozen, se toho příliš mnoho nevědělo. Absenci údajů příznává i Rostislav Běhal, který v heslu o St. Kozákovi v publikaci „Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu“ uvádí, že „...v UAČR se nedochovaly žádné jeho osobní spisy, jen zamítnutí jeho žádosti o rehabilitaci z konce 60. let...“.

hlasatel

Některé životopisné údaje se však přesto podařilo dohledat na internetu. Jde o zmínky převážně vzpomínkové, záznamy z pera pamětníků. Nelze je proto brát jako zcela hodnověrný a ověřený podklad. Ukazují ovšem aspoň jakousi přibližnou stopu, která naznačuje, jak se Kozákův život vyvíjel.

Stanislav Kozák pocházel z Opařan, obce ležící na spojenci mezi Tábořem a Pískem. Dnes mají Opařany kolem 1400 obyvatel, tedy asi o 500 více, nežli tomu bylo v roce 1911, kdy se zde Kozák narodil. Dodnes však zůstává v této obci prakticky jedinou pracovní příležitostí zaměstnání ve zdejší psychiatrické léčebně. Byla zde založena už v roce 1877, kdy byl v bývalé jezuitské rezidenci zřízen Ústav pro choromyslné, který byl v roce 1923 přeměněn na Zemský ústav pro slabomyslné děti. Zmiňujeme zde tento fakt především proto, že v tomto ústavu po jistou dobu pracoval také otec Stanislava Kozáka, který ovšem poměrně brzy zemřel. Stanislavovi bylo teprve deset let. Jeho matka se pak přestěhovala do Bechyně, kde se

živila jako porodní asistentka. Pozoruhodný osud měl Stanislavův o dva roky starší bratr, který se stal knězem a později odjel jako misionář do Indie.

Stanislav Kozák vystudoval gymnázium v Táboře (podle jiných zdrojů ovšem prý navštěvoval Arcibiskupské gymnázium v Praze-Bubenči). Po maturitě začal studovat na Lékařské fakultě v Praze, ale studia nedokončil. O tom, čemu se věnoval v průběhu 30. let, čím se živil a v jakých žil poměrech, se žádné zprávy nedochovaly. Není tedy ani zřejmé, jaké okolnosti ho v roce 1942 přivedly do tehdejšího protektorátního rozhlasu, kde se ucházel o místo hlasatele. Snad jen zmínky o jeho kulturních aktivitách, které jsou zaznamenány na webových stránkách města Bechyně, naznačují okruh jeho zájmů a zálib, jež k pozdější profesi rozhlasového hlasatele dávaly dobré předpoklady.

„Byl členem Kroužku studentů v Bechyni, tento kroužek se věnoval kulturní a osvětové práci, pořádal literární večery, hudební produkce, divadelní představení, filmové projekce, výlety. Např. 23. 4. 1935 uspořádal Kroužek bechyňských studentů večer poválečné české poezie, kde recitoval i S. Kozák básně V. Nezvala, J. Hory a J. Wolkera. V roce 1936 v Kroužku zastával funkci sociálního referenta... V roce 1934 zřejmě vystoupil ve své divadelní ochotnické činnosti na vrchol, 26. prosince se konalo slavnostní představení hry J. K. Tyla ‚Fidlovačka‘ tělocvičné jednoty Sokola za spoluúčinkování zpěváckého spolku Lužničan ke 100. výročí státní hymny. Stanislav Kozák vystoupil v roli slepého mládence Mareše, který zpívá píseň Františka Škroupa ‚Kde domov můj‘.“¹

Faktem zůstává, že Stanislav Kozák byl dne 1. května 1942 „kvůli svému dobrému hlasu přijat za hlasatele rozhlasu“.²

Až do května roku 1945 nejsou o jeho působení v roli hlasatele žádné stopy. Už jen z toho lze soudit, že působil jako všichni hlasatelé, kteří pracovali v obtížných podmínkách nesvobody: hlásil, co mu předložili, ačkoliv si o tom nepochybně myslel své. Kdyby tomu bylo jinak, jistě by na svém místě až do dnů osvobození nesetřval.

Pan Petříček, který na svém internetovém blogu uveřejnil v listopadu 2007 článek s názvem „Příběh redaktora českého rozhlasu Stanislava Kozáka“, sice o Kozákově hlasatelství v době okupace uvádí, že „... (Kozák) po celou dobu byl jedním z těch, kteří díky své neohroženosti, vynalézavosti a schopnosti improvizace dokázali pracovat s nasazením života; ... stačilo pro vnímavé uši ‚tuknout‘ hlasem a přednesem na citlivou národní strunu. Stačilo seskupení zpráv, zámlky, intonační zabarvení hlasu“.³

Nepochybně hlasatelé v této době používali podobných prostředků, aby naznačili svůj odstup od obsahu sdělení, šlo však bezpochyby o drobné nuance, jejichž rozsah a míra jsou dnes už těžko doložitelné. (Jednu z nich zmiňuje Z. Mančal – viz dále – citace o rychlém čtení zpráv ČTK.) Ve vzpomínkách pamětníků jsou sice podobné jevy občas zmiňovány, ale je nutné brát v úvahu, že může jít o dodatečnou heroizaci,

posílenou především pozdějším skutečně statečným jednáním hlasatelů v době Pražského povstání.

Jedním z nezpochybnitelných hrdinů rozhlasové historie se Stanislav Kozák stal 5. května. V interpretaci toho, co vše se během tohoto neobyčejně dramatického dne odehrálo, nemusíme spoléhat na vzpomínky nepřímých účastníků. Máme k dispozici několik nahrávek, na kterých o revolučních událostech hovoří jejich aktéři. Na nahrávce z roku 1968 vzpomíná Stanislav Kozák se svými kolegy Mančalem a Malíkem na to, co se v hlasatelárnách během 5. května odehrávalo. Pořad vysílaný 3. května 1968 se jmenoval *Květen, na který nezapomenu*, uváděl ho Miloslav Disman.

Kozák zde vzpomíná mimo jiné na to, jak se onoho 5. května brzy ráno do rozhlasu vůbec dostal: „Nikdy nezapomenu na ten pocit, když jsem projížděl Národní třídou a z domů už vlály velké prapory, projížděli jsme rychle Václavským náměstím, řidič mi zastavil před rozhlasem, ale tam už byli španělští jezdci, všechno bylo obšancované. A já jsem měl s sebou pistolí. Tak jsem musel ke známým do Římské ulice, pistolí vysypat a přijít s prázdnou aktovkou. Nakonec jsme v hlasatelárně zůstali úplně beze zbraní.“

Zdeněk Mančal, který strávil v hlasatelárně celou noc ze 4. na 5. května, vzpomíná: „A to už přišel tady Standa do služby. Mluvili jsme spolu telefonicky... Standa se ptal: jak to vypadá, co se děje? – tím jeho zrychleným tempem, poněvadž věděl, že je mnoho v sázce. A já jsem říkal: Stando, prosím tě, až budeš mít tu četku, máš na to dvě minuty, tak to setři. Standa věděl, co to znamenalo ‚setři četku‘. To byla naše největší radost, když jsme ji mohli přečíst tak, aby tomu nikdo nerozuměl a nestačil zachytit. Ale v té době to bylo důležité, aby tomu nikdo nerozuměl, aby lidé pochopili, že se něco přiblížilo, že už je něco skutečně ve vzduchu.“

Kozák: „A já jsem pokračoval tím, že jsem ohlásil už jenom česky zprávy České tiskové kanceláře, pak jsem to tím pekelným tempem dočetl, vyběhl jsem z hlasatelny a tam už byli naši policisté. Vrba ohlásil: to je náš. Byl tam první padlý – Svoboda. Pak jsem vběhl do hlasatelny, tam se Zdeněk připravoval k hlášení.“

Na líčení oněch událostí navázal Ivan Malík: „V okamžiku, kdy mělo dojít k rozhodujícímu volání o pomoc, se tehdy vrátil Kozák z hlasatelny, z trojky, když přečetl zprávy. Tehdy sehrál důležitou úlohu také Otto Kukral, který tehdy měl inspekční službu, a přestože mezi jeho pracovištěm a naší hlasatelnou tehdy v prostorách rozhlasu už zuřil boj, velmi podstatně nám dokázal pomoci.“

Kozák: „Tam jsme prožili nejkrásnější chvíle ve třech, protože jsme nevěděli, jestli se zachráníme, nebo ne. Rozhlas tehdy byl podmínován, to jsme věděli, a bylo nebezpečí, že to pod námi vybuchne. Pomoc k nám nemohla přijít. Technici telefonovali: pro palbu k vám nemůže nikdo přijít, musíte se snažit vydržet.“

Mančal: „*Tam jsme si taky řekli, že vydržíme. Kdyby se někomu z nás podařilo tuto chvíli přežít, že podáme poslední svědectví o těch druhých, nebo o tom jednom, o tom, kdo tam z nás zůstane. A tak jsme se drželi chlapsky kolem krku a dívali se přímo do očí, jak bývalo vždycky naším zvykem, a byla to chvíle, na kterou ani jeden, ani ty, Stando, ani Ivan, ani já nezapomeneme.*“

To byl tedy autentický pohled do atmosféry, jež zavládla v hlasatelně během prvního dne povstání. Pro přesnost je třeba dodat několik dalších okolností.

O tom, že situace byla skutečně dramatická, svědčí fakt, že už 4. května obsadili němečtí strážníci v rozhlasu všechna technická pracoviště. Kolem rozhlasu pak v sobotu 5. května Němci brzy ráno rozmístili těžké kulometry a drátěné zátarasy. V této souvislosti bylo rozhodnutí Z. Mančala začít hlásit pouze česky (zahájil ho památnou větou: „*Je sechs hodin.*“) projevem velké odvahy. Německý intendant Říšského rozhlasu Thürmer během dopoledne povolal do rozhlasu dalších 70 ozbrojených německých vojáků. Jejich orientaci se snažili zmást zaměstnanci rozhlasu tím, že strhali německé orientační tabulky. Kolem poledního se na budově rozhlasu objevily československá a americká vlajka. Další dvě – sovětská a anglická – už vyvěšeny nebyly, rozhlasákům v tom zabránila střelba.

Skutečný boj o rozhlas začal přesně ve 12:32, kdy se českým vojákům podařilo vniknout do budovy. Došlo k první přestřelce, byli první mrtví. Hlasatelé – stále ti tři, jejichž výpovědi jsme uvedli – se zabarikádovali v hlasatelně a začali vysílat dnes už legendární volání o pomoc: „*Voláme českou policii, četnictvo a ozbrojené jednotky! Pomozte Československému rozhlasu ve Schwerinově třídě, kde čeští lidé bojují o jeho záchranu! Vchod z Balbínovy ulice je úplně volný! Voláme českou policii, četnictvo a ozbrojené jednotky na pomoc československému rozhlasu!*“

Tvrký a neúprosný boj uvnitř rozhlasové budovy trval až do 17:45, kdy se němečtí vojáci vzdali. V 18:00 se rozhlas definitivně ocitl v českých rukách. Od této chvíle pak zmínění hlasatelé a jejich kolegové vysílali nepřetržitě až do 9. května, tedy do vítězného konce povstání. Po celou tu dobu se však němečtí vojáci pokoušeli do budovy znovu proniknout a vysílání umlčet.

Sotvaže dozněla střelba v okolí rozhlasu a Praha byla osvobozena, začal proces tzv. liberální očisty, tedy prověřování toho, jak se kdo v průběhu okupace choval, kdo otevřeně kolaboroval, kdo pomáhal Němcům, kdo jim projevoval loajalitu. Na očistě začalo pracovat šest tříčlenných komisí, které prověřovaly asi 60 zaměstnanců. Okamžitě byli propuštěni ti, jejichž kolaborace byla nesporná – autor celé řady proněmeckých skečů a propagandistických komentářů Alois Kříž, dále Karel Werner, Bohumil Jaroš a Josef Opluštil.

V této atmosféře se všichni hlasatelé odhodlali k ojedinělému činu. Už 3. června 1945 vydali spo-

lečné prohlášení (které současně natočili na magnetofonový pás a nechali odvysílat), v němž dobrovolně odstupují od mikrofonu a žádají o prověření své činnosti v době okupace. Z tohoto obsáhlého prohlášení, v němž každý z hlasatelů přečetl jistou část, citujme alespoň tento úryvek: „*My čeští hlasatelé jsme byli postaveni před nutnost propůjčit své hlasy ke škodlivé práci, k hlášení zpráv a politických úvah, jež jsme vždy četli s největším odporem. Velký počet nás – zaměstnanců rozhlasu – byl zapojen v ilegálním odbojovém hnutí, jak o tom svědčí i celá řada našich popravených, persekovaných a vězněných spolupracovníků. Příkaz vedoucího revolučního hnutí v rozhlasu zněl jasně: Každý drž své místo stůj co stůj.*“

Na tomto zvukovém dokumentu vystoupil Stanislav Kozák s dalším popisem událostí, které s kolegy prožíval u mikrofonu během dnů Pražského povstání. „*V sobotu večer byla zasažena budova nad hlasatelnou a my jsme sestoupili do podzemí rozhlasu, kde byla již našimi techniky připravena další hlasatelna. Tato hlasatelna byla v neděli na večer zničena zásahem těžkého vzdušného torpéda, které poškodilo několik poschodí budovy, zcela zdemolovalo halu a místnosti zvýšeného přízemí, rozmetalo druhou halu, schodiště, zařízení a řadu místností v přízemí a zvláště velkou část zařízení kolem nás v podzemí. Mnozí jsme se zachránili. A zatímco hlášení převzali technici přímo ve Strašnicích pod vysílacími stožáry, byla dobudována hlasatelna v Husově sboru na Vinohradech.*“

Typickým heslem, jímž se Stanislav Kozák v květnových dnech hlásil do vysílání, bylo zvolání: „*Smrt německým okupantům!*“

Všichni hlasatelé, kteří požádali o prověření své minulosti v době okupace, dostali v této bezprostředně poválečné fázi zelenou a k mikrofonu se vrátili. Někteří však jen nakrátko. Mezi nimi i Stanislav Kozák. Těsně po únoru roku 1948 byl obviněn, že se v poválečných letech angažoval proti politice KSČ a k 31. březnu 1948 byl, spolu se Zdeňkem Mančalem, z rozhlasu vyhozen. Jeho další kolegové – hlasatelé – je následovali po několika letech.

Tím skončila šestiletá hlasatelská epizoda v životě Stanislava Kozáka. O tom, co následovalo po jeho vyhazovu z rozhlasu, nebyly donedávna téměř žádné stopy. Bylo pouze známo, že odešel z Prahy a musel se živit dělnickými profesemi. Určité stručné údaje se podařilo dohledat na webové stránce města Telče, ve kterém Kozák po odchodu z rozhlasu prožil dalších 16 let. Z údajů vyplývá, že nejprve pracoval v podniku Motorpal, později dokonce v kamenolomu, pak v mlékárně v Jihlavě a konečně, to už jako úředník, v podniku Interiér v Třešti. V roce 1964 pak povýšil a začal pracovat na ředitelství této firmy v Praze.

V době svého telčského působení „...se zde zapojil i do kulturního života, zpíval v telčském pěveckém sboru Smetana a zúčastnil se s ním mnoha koncertů. Po návratu do Prahy se stal členem pražského pěveckého sboru Smetana“.⁴

Stanislav Kozák patří k těm rozhlasovým pracovníkům, kteří tomuto médiu věnovali svoje síly, svou dovednost a dokonce pro něj nasadili i život. Přesto se nesetkali s žádným vděkem ani uznáním a byli z rozhlasu po změně režimu bez jakéhokoli sentimentu vyhozeni. Podobný osud potkal – tehdy, ale také později téměř pravidelně ve dvacetiletých periodách – mnoho dalších rozhlasáků.

Mgr. Jiří Hubička

Vladimír Brunát

9. 5. 1921 Kladno

O osobnosti Vladimíra Brunáta, o jeho osobním zázemí a koneckonců ani o jeho rozhlasovém působení, které trvalo více než 35 let, se příliš mnoho dokladů nedochovalo.

Jeho osobní spis v rozhlase byl patrně vybrán (obsahuje všeho všudy tři bezvýznamné dokumenty), zmínky o jeho působení v dobovém tisku je nepatrně, zachovaly se pouze některé zvukové nahrávky jeho reportáží a také jeho písňové tvorby. V životopisných údajích se tedy musím opírat výhradně o fakta, jež shrnul Rostislav Běhal do publikace *Kdo je kdo* v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu.

Vladimír Brunát se narodil v Kladně, kde také absolvoval v letech 1932–1939 reálku. Jiný záznam o jeho vzdělání neexistuje. Z životních okolností však vyplývá, že nepochybně prošel v mládí jakýmsi vzděláním hudebním, či dokonce praxí muzikanta.

Pro jeho budoucí rozhlasovou práci ho kvalifikovala skutečnost, že byl – v době, ve které to mělo významný zvuk – tzv. dělnický kádr, dále pak to, že záhy po své (více méně nedobrovolné) etapě dělnických profesí zahájil úřednickou kariéru.

K dělnickým profesím, které vykonával v průběhu 2. světové války, ho odsoudilo totální nasazení. Byl postupně lesním dělníkem (1940–1942 v polesí Unhošť u Kladna), pomocným laborantem v Poldině huti v Kladně (1943), pomocným dělníkem v závodě Zeiss v Teplících-Šanově a v letech 1943–1945 znovu pomocným laborantem v kladenské Poldovce.

Epizoda severočeská

Jakmile skončila válka, uchytit se v roli úředníka na stavebním úřadě Místního národního výboru v Ústí nad Labem. V témže roce, tedy stále v roce 1945, se začalo prosazovat jeho tihnutí k žurnalistice – na stejném MNV se stal vedoucím tiskového a propagačního oddělení a současně redaktorem městského rozhlasu. V roce 1947 a počátkem roku 1948 se pak stal redaktorem Informační služby v oblastní úřadovně Ministerstva informací v Ústí nad Labem.

Odtud už vedla jeho cesta do rozhlasu. Datum jeho nástupu do krajského studia Československého rozhlasu v Ústí nad Labem je téměř symbolické – je jím 1. březen roku 1948, tedy pouhé 4 dny po 25. únoru

Poznámky:

- 1) URL: <http://www.mestobechyne.cz/cz/mesto-bechyne/z-historie/osobnosti/stanislav-kozak>
- 2) URL: <http://www.telc-etc.cz/telc/?target=staticka&id=254&menu=424>
- 3) URL: <http://fuckthecomunism.blog.cz/0711/pribeh-redaktora-ceskeho-rozhlasu-stanislava-kozaka>
- 4) URL: <http://www.telc-etc.cz/telc/?target=staticka&id=254&menu=424>

rozhlasový reportér, zahraniční zpravodaj, ředitel, skladatel a textař

toho roku. A nastupuje hned do funkce vedoucího redaktora, zcela nepochybně tedy nastupuje už jako člen KSČ. Krátce poté – v průběhu téhož roku – se v ústeckém studiu ČsRo stává i ředitelem. V Ústí působí do konce října 1950. Jeho další stopy vedou na východ – a sice do Hradce Králové.

Epizoda východočeská

V Hradci působil od listopadu 1950 do konce srpna 1952 v roli ředitele krajského studia.

Z etapy hradeckého ředitelování V. Brunáta existuje jeden zajímavý dokument. Uveřejnil ho na stránkách internetového časopisu „Dobraadresa.cz“ Martin Groman (www.dobraadresa.cz, číslo 11, 2008) v článku, ve kterém se zabývá kádrovými prověrkami, k nimž došlo v roce 1950 ve všech redakcích sdělovacích prostředků. Prověřovací komise ÚV KSČ pro ministerstvo informací, rozhlas, film a tisk vydala po prověrce médií v hradeckém kraji toto sdělení: „*Vyšetřit minulost Vladimíra Brunáta – který pracoval v Ústí nad Labem.*“

Odbočka v Hradci Králové nedoporučuje jeho kladné prověření. Přiložen posudek z Ústí nad Labem – propustit.“

K tomu autor článku dodává: „*Ale nedejme se mýlit. Vladimíra Brunáta v roce 1951 prověrky doporučily k propuštění, kdo ví, jakou měl přece minulost. Ale v rozhlase tento reportér zůstal. A jestli jste poslouchali třeba přímé přenosy z prvomájových manifestací na Letné v době, kdy z tribuny mával Gustáv Husák, hlas Vladimíra Brunáta vám jistě bude ještě dnes znít povědomě. Prověrky byly sice pro většinu lidí, kteří jimi neprošli, konečná nejen ve straně, ale třeba i v práci, a vůbec se dostali rázem na okraj tehdejší společnosti, ale jako obvykle, nic není tak horké, aby se prověrka nedala nějak...!*“

(Martin Groman absolvoval žurnalistiku a mediální studia na FSV UK v Praze. Působil jako redaktor a hlasatel ČRo 3 – Vltava nebo na stránkách Lidových novin, Respektu a dalších periodik.)

Není jasné, jaký „hřích“ měl tehdy Vladimír Brunát za sebou, ale je zřejmé, že svou rozhlasovou existenci – a to vždy ve významných funkcích – obhájil nejen na začátku 50. let, ale i v následujících deseti-

letích, kdy bez jakýchkoli problémů přečkal všechny zvraty doby.

Dějství pražské

O praktickém Brunátově účinkování v roli ředitele hradeckého studia se toho moc neví. Mnoho pamětníků, kteří by o jeho stylu vedení mohli přinést nějaké svědectví, už není. Musíme se spokojit s konstatováním, že vzdor onomu negativnímu posudku, který ho v Hradci dostihl z Ústí, se u nejvyššího rozhlasového vedení zapsal dobře. Když v polovině roku 1952 došlo v Československém rozhlasu k rozsáhlé restrukturalizaci, která byla vytvořena po vzoru sovětského rozhlasu a s praktickou pomocí sovětských propagandistických odborníků, řada nově utvořených útvarů (mezi nimi především nová Hlavní redakce politického vysílání, v jejímž čele stanul Karel Hrabal) posílila své početní stavy, stal se jednou z posil i Vladimír Brunát. V září 1952 nastoupil jako redaktor průmyslové redakce HRPV a vrhnul se do natáčení aktuálních reportáží z výrobních závodů i ze zemědělství.

Stal se tedy členem nejpočetnějšího dílčího útvaru HRPV, jímž byla redakce zpravodajství (někdy také redakce posledních zpráv). Jejím vedoucím byl tehdy **Jaroslav Bažant**, jehož zastupoval **Jan Procházka**. V redakci pracovalo na třicet redaktorů (později s domácí korespondentskou sítí to bylo až přes padesát redaktorů, zpravodajů a reportérů).

K největšímu nárůstu počtu zpravodajů došlo po ukončení roční internátní „dělnické školy“ v Bílých Poličanech. Tito rychle vyškolení absolventi nastoupili v hlavní míře do zpravodajské směny, která se tak stala osou činnosti redakce. A to přesto, že úkolem zpravodajské směny bylo hlavně redigování materiálů dodaných ČTK, v menší míře pocházely zprávy od vlastních zpravodajů.

V roce 1954 bylo při zpravodajství ustaveno nové reportéřské oddělení. Jeho vedením byl pověřen Vladimír Brunát a setrval v něm do roku 1959. V roce 1960 se stal sice znovu řadovým redaktorem (tentokrát ve zpravodajské směně), ale už od roku 1962 se dostává do čela tohoto útvaru, je tedy vedoucím zpravodajské směny. To platí ovšem jen do konce roku 1963. Od počátku následujícího roku přechází do role reportéra v oddělení ústředních zpravodajů, tentokrát jako řadový reportér (útvary tehdy vedla Eva Nováková-Šanderová). Zde Brunát pracuje až do dubna roku 1971.

Brunát-reportér

Z Brunátova reportéřského působení zůstalo poměrně hodně nahrávek, jež jsou uloženy v APF. Kdo by si dal práci a všechny si poslechl (anebo si poslechl alespoň ukázky z různých etap jeho práce) získal by poměrně přesný obraz nejen o Brunátově projevu (k tomu stačí klidně i nahrávka jediná), ale také o stylu jeho práce.

Nejstarší dochovaná reportáž pochází z ledna roku 1956. Byla natočena v pražském závodě ČKD Sta-

lingrad a Brunát na ní – v neobyčejně nadšeném až exaltovaném tónu – přibližuje uvítání čínské vládní delegace, vedené tehdejším předním představitelem Komunistické strany Číny Ču-Te. Reportáž je vedena zcela v duchu tehdejší adorace čínského komunismu, obdivu, který velmi záhy vyprchal. Na slavnosti promluvil – tehdy ještě pouze první tajemník ÚV KSČ – Antonín Novotný.

Antonín Novotný – tentokrát už v roli prezidenta republiky – hovoří i v další reportáži. Tu Brunát natočil v říjnu roku 1963 u příležitosti otevření Domu československých dětí na Pražském hradě.

A následují další reportáže: ze setkání horníků s představiteli strany a vlády (1963), z příletu sovětské delegace do Prahy (1964) – v obou mluví prezident Novotný, reportáže z odletů a ještě více z návratů našich delegací (interview např. s B. Laštovickou, J. Lenártem...), reportáže ze stranických sjezdů, ale především a pro pamětníky sotva zapomenutelné Brunátovy reportáže z prvomájových oslav. Vkládal do nich svůj jistý herecký talent, s nímž se pokládal do rozjásaného tónu, jímž – nutno říci, že s pestrostí a obrazivostí jazykového výrazu, jež nebyly u jeho kolegů běžné – líčil nadšení jásajících davů a laskavost vysokých činitelů, již davům blahosklonně kynuli z tribun.

Už jen skladba témat reportáží svědčí o tom, že Brunát se stal jakýmsi oficiálním reportérem, jehož rozhlas vysílal, aby zachycoval pohyb (někdy i názory) nejvyšších státních a stranických činitelů. Připustíme ovšem, že tento dojem je možná částečně zkreslen skutečností, že to byla právě jména tehdejších VIP osob, jež rozhodla o tom, že záznam byl uchován. Nepolitických reportáží se uchovalo mnohem méně.

A právě tam, kde Brunátovy reportáže neměly tak vyhraněný politický podtext, projevila se zřetelněji jeho schopnost být obratným průvodcem obdařeným šťavnatě bodrým barytonovým hlasem, jenž přesně odpovídal jeho vysoké a pyknické postavě a v němž ani značně předimenzované sykavky neubíraly jeho projevu dokonce jisté sympatické rysy. Tak například působí (téměř) neideologická „Pozvánka na Hrad“, ve které Brunát hovoří s tehdejšími hradními architekty o úpravách sídla hlavy státu (z května 1965).

Některé jeho reportáže ovšem nepostrádají kouzlo nechtěného. Ocitujme si velmi krátký rozhovor, má pouhých 46 vteřin, který vedl s prezidentem Novotným u příležitosti celostátního setkání mladých zemědělců v lednu 1967.

Brunát: A já bych se vás, soudruhu prezidente, při této příležitosti rád zeptal, jak vůbec hodnotíte to celostátní utkání... (opraví se) celostátní setkání mladých zemědělců?

Novotný: Tak není to utkání, že... (rozpačitý smích). No nevádí to, v rámci nové soustavy našeho národního hospodářství jde také o utkání, že?

Brunát: Takže jsem se nepřeřekl?

Novotný: No... ani ne. Protože je výměna zkušeností. A tady se zkoumají výsledky toho onoho druž-

stva a jsme rádi, že velmi aktivně se mládež toho zúčastňuje. A proto toto setkání svým obsahem je výborné a je třeba, aby takových setkání bylo více. Na všech úsecích.

Brunát: Ano, i v jiných skupinách mládeže.

Novotný: I v jiných skupinách mládeže, průmyslu, všude.

Brunát: Děkuji.

Na jaře roku 1967 byl Brunát vyslán jako reportér na světovou výstavu Expo 67 do Montrealu. Zde však nenatáčel pouze s našimi představiteli – to samozřejmě v první řadě, takže při zahájení československého národního dne 16. května se tu do Brunátova mikrofonu opět se svým nenapodobitelně nicneříkajícím projevem vtisknul Antonín Novotný. Brunát v Kanadě zafungoval jako pravý zahraniční zpravodaj a natáčel také jisté kuriozity. K nim patří třeba jeho návštěva v indiánské rezervaci, kde točil interview s náčelníkem Irokézů Doutnajíčím ohněm.

... (po úryvku slov v irokézštině)

Brunát: „Děkuji Doutnajíčímu ohni za přátelská slova. Překládat se nebudou, na irokézštinu totiž moje francouzština nestačí... Dnes v Kanadě žije asi jen 205 tisíc Indiánů. Živí se většinou zemědělstvím a rybolovem, ale v Montrealu jsou i platnými pomocníky na stavbách mrakodrapů, neboť netrpí závratěmi a prý šplhají úplně bez obtíží. (úryvek indiánské taneční hudby) Turisté rádi zaplatí za takovou podívanou, za splněný sen z mládí. A proto jsem se tedy dal vyfotografovat s malinkou Nšo-či na své ruce. A klučík Vinnetou mě při tom držel za druhou ruku. Ale trochu mi tu idylku pokazil, protože se mu půl dolaru zdálo málo...“

Zvláště bedlivě jsem se snažil sledovat Brunátovy reportáže z roku 1968. I tehdy natáčel s našimi členými představiteli, zejména opět při jejich příletech a odletech. Například z 15. června 1968 pochází Brunátův příspěvek do Rozhlasových novin – rozhovor s J. Smrkovským o cestě parlamentní delegace do Moskvy. 12. července 1968 vedl rozhovor s Čestmírem Císařem poté, kdy byl tento politik zvolen do čela České národní rady. Ani v jednom rozhovoru se Brunát nedotkne ani náznakem toho, čím tehdy československá společnost vřela. A když se Smrkovský rozčílí, že novináři zkreslili jeho vystoupení v Moskvě a informovali naši veřejnost mylně, Brunát na to slovem nereaguje. S Císařem se baví důsledně o zásadách chystaného nového federálního uspořádání státu.

Dokonce ani v rozhovoru, který natočil 4. října 1968 po zasedání ČNR, nepadne ani slovo o oněch událostech, jež se odehrály před měsícem a pár dny. Brunát je zcela soustředěn na téma federalizace a drží důsledně zdání, že se nic nestalo.

A také tehdy, kdy referuje o tiskové konferenci po prosincovém jednání poslanců Národního shromáždění (10. prosince 1968), poté, kdy pronesl naprosto neutrální referát o projednávaných zákonech, reaguje na nepochybně vzrušenou atmosféru tiskové kon-

ference těmito slovy: „Novináři využili přátelského tónu k otázkám o problémech současného stavu v našem státě. Na něž Josef Smrkovský způsobem jemu vlastním upřímně odpovídal. Mimo jiné se vyslovil pro politiku otevřenou, proti politice kabinetní, aby lidé věděli, co se děje, a mohli k tomu vyslovovat své názory. Taková politika byla vždycky komunistům vlastní. Zdůraznil také v závěru dnešního setkání základní povinnost poslanců: povinnost, kterou vyzdvihuje poslanecký slib – střežit ústavnost.“

V březnu roku 1969 přináší Brunát reportáž z jednání VII. všeodborového sjezdu. Jeho informace je zcela sterilní a fráзовitá, dozvídáme se o „upřímných a otevřených slovech“, o zdravicích vládních a stranických představitelů.

Díkcí jeho reportáží, která byla v průběhu roku 1968 zcela nezaujatá a odtaziťatá od toho, čím společnost dramaticky žila, se začíná postupně vyvíjet do „normalizační“ frazeologie. V srpnu 1969 si k mikrofonu pozval dva horníky, účastníky aktivu funkcionářů KSČ, a ti mu s nadšením vykládají, jak se rádi zapojují do konsolidačního procesu. Pronášejí věty typu: „Byl to skvělý aktiv, teď už lidé vědí, na jaké straně je pravda... je třeba rázně vyvracet nepravdy, které byly do lidí vtlačovány v průběhu minulého roku...“ atd., atd.

V té době byl už ovšem Vladimír Brunát jedním ze signatářů prohlášení Slovo do vlastních řad (s mnoha dalšími podpisy toto první normalizační prohlášení ze sféry médií zveřejnilo Rudé právo 17. května 1969). To, že se přihlásil k normalizaci, nebylo pro nikoho z okruhu rozhlasových pracovníků překvapení. Pohyboval se – jak jsme si ukázali na příkladech jeho reportážní práce a jak je patrné z postupu jeho profesních funkcí – na dráze vyznavače ortodoxního postoje k marxismu-leninismu od samého začátku své rozhlasové kariéry. Zůstal v tom směru nepochybně konzistentní, nikdy neprojevil nějaké „pomýlení“, úrok stranou (ideologický), tím méně nějaké přeběhlictví.

Konstatuji to jako zcela neutrální fakt, nedávám tomu žádné hodnocení. Není totiž možno zjistit, do jaké míry byly jeho postoje účelové, v zájmu zajištění si pozice, funkce, či zda v nich byla pevnost přesvědčení „kluka z dělnického Kladna“.

Ať už tomu bylo tak, či onak – po podpisu normalizačního prohlášení se přiřadil po bok svých rozhlasových kolegů (K. Hrabal, VI. Vipler, Sv. Dolejš, J. Skála, K. Faix, M. Kratochvíl, J. Merunka, P. Nykles...), kteří si všichni svoje pozice v normalizačním rozhlasu posílili a všichni si vysloužili vyšší funkce.

Zahraněním zpravodajem

Dříve, než se V. Brunát stal zástupcem ředitele krajských studií (v roce 1974) a posléze šéfem programového útvaru Ústředí krajských studií v Praze (od 1. dubna 1975), byl ještě – jako osoba prověřená a důvěryhodná – vyslán na tři roky do Varšavy jako zahraniční zpravodaj ČsRo. Z té doby se uchovávají nahrávky několika jeho příspěvků, které zachycují bratrské a soudružské návštěvy našich představitelů

v Polsku, reakce polského tisku na tyto návštěvy a podobné převážně formálně a oficiálně pojaté reportáže. Citovat z nich nemá význam. Zcela zapadájí do atmosféry normalizační politické hantýrky, jejímž cílem bylo demonstrovat „pevnost a nerozbornost vzájemně přátelských vztahů“.

Následující desetiletí (do svého odchodu do důchodu na konci roku 1984) prožil už poměrně nerušeně na postu šéfa všech krajských rozhlasových studií. Z té doby se ve zvuku uchovala ještě jedna jeho euforická reportáž z prvomájových oslav (v roce 1975).

Ale pak ještě existuje jedna nahrávka.

Umělecké ambice

V poslední existující nahrávce, na níž můžeme slyšet Brunátův hlas, je tento dlouholetý politický komentátor v jiné úloze. V září roku 1982 ho k natáčení pořadu 3 x 60, a to stereo... pozval Ota Nutz. Ten si pro toto vydání pravidelného stereofonního magazínu tentokrát zvolil návrat do rozhlasové minulosti. Kromě V. Brunáta tu měli za úkol vyprávět „historky z natáčení“ sportovní reportér Stanislav Sigmund, moderátor Karel Mastný, zvuková technička Jitka Borkovcová a režisér Karel Weinlich.

Brunát se na této nahrávce představuje jako vtípný vypravěč, který dokáže úsměvnou historku (byla z doby jeho působení v ústeckém studiu) podat svižně a dobře načasovat pointu.

Vypravěčství však nebylo zdaleka jediným oborem, který můžeme označit jako umělecký, do něhož Vladimír Brunát vstupoval. Ve zvukovém archivu APF je pod jeho jménem uloženo (ve srovnání s reportážemi) početně srovnatelné množství dechovkových skladeb, u nichž je uveden jako autor hudby a v mnoha případech také jako autor textu.

Chalupářská, Do sta let, Domek ve stráni, Jeřabiny, Kladenská polka, Otavo má, Polka na šest, Přesná dívka, Sklenička, Šumavská kapela, Šumavská polka, U nás doma... – to je jen část skladeb, které Brunát zkomponoval a k nimž v mnoha případech napsal také text. V rozhlasu mu je nahrály přední dechovkové kapely – Moravanka, Zlatá muzika, Malá dechová hudba Úslavanka...

Netroufám si posuzovat kvalitu jeho komponování. Skladby na mne působí hodně dryáčnický a podbízivě. Nejsem ale znalec ani ctitel tohoto hudebního žánru, nedělám si právo soudit. Textově však jde převážně o hodně pokleslé rýmovačky.

Například: *Hudba naší Šumavy
dýchá vůní lesa
vždycky dobře pobaví,
syté srdce plesá.*

...
*Hudební tradice
Šumavské vesnice
přechází všem do těla.
Hudební tradice
Šumavské vesnice
Je dechová kapela.*

(Šumavská polka)

Milovníci dechovky nepochybně znají starý „hit“ anonymního autora, který se zpívá pod názvem Cikán, černý cikán. Málo se ovšem ví, že slova k této odrhovačce napsal Vladimír Brunát, který píseň – na rozhlasové nahrávce – spolu s Jiřím Helánem také zpívá.

Brunát však zasáhl i do tvorby swingové hudby. Jeho skladba s vlastním textem Trubky z mosazi není o instalatérech, jak může název zavádět, ale je to docela svižná swingovka, kterou nahrál orchestr Karla Vlacha za zpěvu sboru Lubomíra Pánka.

To všechno bychom mohli brát jako příjemné překvapení, které bychom možná nečekali u člověka, jenž byl celý život profesně spjat s oblastí rozhlasové propagandy.

Ovšem na tomto místě musíme vzpomenout jednoho Brunátova opusu, ve kterém otřelého, je nutno říct dokonce neobyčejně otrlého a cynického, propagandistu nezapřel.

V roce 1975 napsal totiž text k melodii, jejíž autor není v zápise uveden (údajně jde o anonym). Ta píseň se jmenovala „Jak v roce čtyřicet pět“ a začínala těmito slovy:

*Soudruhu sovětský vojáku / Přijmi šeříkový květ /
Soudruhu sovětský vojáku / Za třicet mírových let /
Přijď k nám zas a u nás v rodince / Napijem se ze
džbánu / Vrátime se ve své vzpomínce / V dny svobodných
červánků...*

Tato píseň (zpíval ji Karel Štědrý, hraje TOČR) patří k nejpokleslejší ukázce tzv. „angažované“ písňové tvorby, která v té době hojně vznikala.

Pavel Klusák v článku „Písničky pro (rudou) Hvězdu. Jak se v české pop-music kolaborovalo s totalitním režimem“ (Lidové noviny, 2001) o této písni napsal: „Zatímco v roce 1970, těsně po zážitku z okupace, se málokomu chtělo oslavovat Rusy (čili Sověty, řečeno tehdejší terminologií), v roce 1975, při třicátém výročí osvobození Československa, byla už normalizace v plném proudu. Děkovných písní a vyznání lásky k míru byly nahrány stohy. Málomocná však má v sobě odzbrojující kouzlo foxtrotu, který složil – jinak dechovkář – Vladimír Brunát: veselou, poskakující melodii zpívá Karel Štědrý laškovně a s kabaretiérským úsměvem v hlase, čímž nabývá celkové zmatení poetického rozměru. Zpívá však také dosti falešně a místy nejistě: jako by honem honem četl z not text a melodii, jež nikdy předtím neviděl.“

Pohříchu se mi nepodařilo zjistit, zda Vladimír Brunát stále žije. Poslední stopou, která k němu vedla a kterou vypátralo oddělení dokumentace APF, je gratulační dopis, jenž mu v roce 2001 poslala k jeho osmdesátinám redakce Haló novin.

Avšak ani v této redakci nedokázali odpovědět na otázku, jaký je (byl) další osud tohoto rozhlasáka, který se zařadil k celoživotním vyznavačům ortodoxního marxismu-leninismu, později pak – což bylo ještě horší – k tvrdému jádru rozhlasových normalizátorů.

Příloha – text zmíněné gratulace k 80. narozeninám Vladimíra Brunáta:

Významné životní jubileum – osmdesátiny – slaví dnes přední český novinář, bývalý redaktor a zahra-

niční zpravodaj, vedoucí pracovník Československého rozhlasu Vladimír Brunát. Do povědomí posluchačů se navždy zapsal již legendárním vysláním z Prvních májů. Málokdo však ví o jeho úspěšném komponování v oblasti lidové hudby. Stejně jako je nepřehlédnutelná jeho postava, je neopomenutelné je-

ho celoživotní rozhlasové dílo. Jeho prostý, hluboce lidský přístup k spolupracovníkům, přátelům. Do dalších let mu hodně zdraví a optimismu přeje Spolek českých novinářů a redakce Haló novin.

(9. května 2001, Haló noviny)

Mgr. Jiří Hubička

Karel Hrabal

18. 5. 1921 Kostelec nad Černými lesy – 8. 4. 1998

Karel Hrabal patřil k těm postavám Československého rozhlasu, jež se do jeho historie zapsaly nepřehlédnutelně, nekompromisně a také nechvalně. V kariéře Karla Hrabala nenajdeme žádný lapsus, zádrhel či odklon od cesty, kterou kráčel vzdor všem proměnám doby, dá se říct, bez zaváhání. Po celou éru svého působení v rozhlase, jež trvala od roku 1947 do roku 1985, se neodchýlil od postojů pevného, tvrdého zastánce ortodoxní marxisticko-leninské linie, dovedl vždy hbitě zareagovat na vývoj událostí tak, že se postupně posouval v rozhlasové hierarchii od postu řadového redaktora až po náměstka ředitele Československého rozhlasu a současně ředitele Českého rozhlasu. Vždy pochopil, přijal a nekompromisně prosazoval aktuálně panující stranickou linii. Na rozdíl od celé řady jiných představitelů rozhlasových šéfů byl poměrně vzdělaný a nepochybně inteligentní. O to pragmatičtější byla jeho rozhodnutí, o to rafinovanější jeho zásahy do rozhlasového organismu. Podepsal se neblaze na celé řadě lidských osudů z řad rozhlasových pracovníků a především z tohoto důvodu lze o něm hovořit jako o jednom z nejobávanějších a nejtvrdších rozhlasových bossů komunistické éry.

Začátek kariéry

Onu plynulost a soustavnost kariéry do značné míry Hrabalovi usnadnily okolnosti, které ovlivnit nemohl. Narozen v roce 1921, stihl do začátku druhé války zahájit studia na plzeňské obchodní akademii (v roce 1937) a v roce 1941 na této škole úspěšně maturovat. Po celou dobu války byl zaměstnán jako řadový úředník Českomoravských strojírů v Praze Vysočanech, kde pracoval v oddělení provozní účtárny v oblasti investic a ve funkci zástupce vedoucího materiálové skupiny, která sledovala spotřebu a pohyb materiálu. Těsně po skončení války byl nadále zaměstnán ve stejném podniku, tentokrát v oddělení správy materiálu jako kontrolor odběrových listů. Po tomto působení mu Závodní rada strojírů vydala 24. května 1945 potvrzení, že „...*náš kolega Karel Hrabal, úředník VSM – 3832, nebyl během svého zaměstnání v závodě ani kolaborantem nebo škůdcem národa*“. Na základě tohoto osvědčení o válečné bezúhonnos-

novinář, redaktor, zahraniční zpravodaj, šéfredaktor, náměstek ředitele, ředitel

ti byl přijat na Vysokou školu obchodní. K jejímu absolvování tehdy stačily dva roky. Během studia už působil jako pišící redaktor. V období od 1. srpna 1945 až do konce roku 1946 spolupracoval s časopisem Úder.

4. prosince 1946 podal žádost Československému rozhlasu, v níž projevil zájem o místo redaktora. Od počátku následujícího roku byl přijat jako redaktor zpravodajství.

Ve svém osobním listě uvádí v rubrice vypovídající o znalosti jazyků neobvyklou šíři schopností; vykazuje, že ovládá polštinu, ruštinu, angličtinu a němčinu. Polština, která je na prvním místě onoho seznamu, ho předurčila k tomu, aby – poté, co osvědčil své schopnosti redaktora, ale nepochybně i svoji oddanost režimu, který nastoupil k moci v únoru 1948 – byl v roce 1948, tedy rok po svém přijetí do rozhlasu, vyslán na prestižní místo zahraničního korespondenta ve Varšavě.

Pátráme-li po začátcích Hrabalovy poválečné levicové angažovanosti, najdeme v jeho dokladech pouze zmínku o tom, že během tří měsíců před nástupem do rozhlasu (tedy v období říjen až prosinec 1946) pracoval na krajském sekretariátu Svazu československo-sovětského přátelství v Praze. Údaj o tom, kdy vstoupil do komunistické strany, k dispozici není. Je však nepochybné, že do rozhlasu v roce 1947 nastupoval už jako člen KSČ.

Ve Varšavě strávil Hrabal dva roky. Po návratu se poprvé a naposledy ve své kariéře na krátkou dobu ze svazku rozhlasu uvolňuje – od září 1950 do konce května 1952 pracuje dočasně jako redaktor České tiskové kanceláře, kde za tuto poměrně krátkou dobu jako pracovník zpravodajství ze zahraničí stačil získat pověst razantního potírače sionismu.

V čele HRPV

V roce 1952 se Hrabal do rozhlasu vrací, ale už jako šéfredaktor nově vzniklé Hlavní redakce politického vysílání (HRPV). Je třeba si uvědomit, že tím byl postaven na jeden z nejexponovanějších postů v tehdejší rozhlase. Rok 1952 přinesl v organismu rozhlasu velké změny. Souvisely se zhoršující se mezinárodní situací, s rostoucím napětím a hrozbou nové

války. Vedení KSČ usoudilo, že musí změnit styl propagandy, především posílit vlastní aktivní propagandu. Přizvalo k tomu sovětské poradce, kteří byli strůjci velké organizační přestavby, v jejímž rámci vznikly specializované redakce kopírující svým zaměřením strukturu moskevského rozhlasu. Redakce politického vysílání se stala dominantní složkou. Rozhlasové vysílání zejména z počátku fungování HRPV bylo zatíženo četnými několikahodinovými přenosy ze stranických sjezdů a jiných politických akcí. Je známo, že Hrabal a ředitel domácího vysílání Jaromír Hřebík trvali na vysílání nekrácených projevů představitelů strany a vlády.

Náznak jistého uvolnění se dostavil už za rok, kdy došlo k nečekanému a téměř paralelnímu úmrtí Stalina a Gottwalda.

Karel Hrabal se ve vedení HRPV osvědčil. Svědčí o tom i fakt, že mu v roce 1953 bylo (nakrátko) svěřeno místo vedoucího redaktora týdeníku *Náš rozhlas*, kde nahradil Františka Gela, jenž byl pro stranické funkcionáře nepřijatelný kvůli své válečné činnosti v západních jednotkách.

Náměstkem

Jednou z pozoruhodných vlastností Karla Hrabala byl výborný cit pro vývoj situace, adaptabilita na nově se vyvíjející podmínky, přičemž obou vlastností využíval k tomu, aby vždy plul na mocenské vlně. S postupným uvolňováním fanatického dogmatismu, jehož první stopy se objevily po smrti Stalina a Gottwalda, ale zřetelněji byly formulovány až po XX. sjezdu KSSS v únoru 1956 (v našem prostředí byl v tomto směru určující II. sjezd spisovatelů v témže roce), Hrabal přirozeně slevil ze svých tvrdých postojů a proti odvážným občanským projevům českých spisovatelů, jež ovlivnily atmosféru i ve sdělovacích prostředcích, nevystupoval. Odlišil se tím od nepružných stranických dogmatiků, kteří se zasazovali o tvrdé potlačení liberálních myšlenek. V rozhlase, v němž si ce Hrabal neměl hlavní „ředitelské“ slovo, ale patřil k nejužšímu vedení, a měl tak možnost zasahovat do vývoje programu, došlo v druhé polovině 50. let k návratu původní rozhlasové hry, do té doby po sovětském vzoru potlačené, vznikla redakce *Aktualit a zajímavostí* (1957), která se v 60. letech stala jednou z nejuspěšnějších tvůrčích dílen, prosazovaly se další náznaky svobodomyšlnosti.

Obratné manévrování mezi věrností momentální stranické linii na jedné straně a tolerancí vůči liberálnější tvůrčí atmosféře v rozhlase Hrabala v roce 1962 vyneslo do funkce náměstka ústředního ředitele pro zahraniční vysílání. (Ještě předtím si svoje postavení vyztužil studiem Vysoké školy politické KSČ – v letech 1955–1960). Stal se po ústředním řediteli (byl jím Karel Hoffmann) druhým nejmocnějším mužem Československého rozhlasu, přesněji řečeno – jedním ze dvou nejmocnějších mužů, protože jeho protějškem ve funkci náměstka ústředního ředitele pro program domácího vysílání se rovněž v roce 1962 stal Rostislav Běhal.

Oba náměstci setrvali ve svých funkcích až do roku 1969, kdy se jejich cesty diametrálně rozešly. Zatímco R. Běhal byl, po půlroční epizodě ve funkci pověřeného prozatímního ředitele (leden – červen 1969) a krátkém pobytu v rozhlasovém Studijním oddělení, z rozhlasu propuštěn pro „účast na demokratizačním procesu v roce 1968“, Hrabal se v téže době stal náměstkem ústředního ředitele a ředitelem Českého rozhlasu. Křížovatka osudu obou náměstků se rozevřela v srpnu roku 1968.

21. srpen 1968

Průběh noci ze 20. na 21. srpen 1968 jsem podrobně zrekapituloval v příslušné kapitole knihy *Od mikrofonu k posluchačům* (str. 339), proto zde uvádím jen zkrácenou citaci pasáží, popisujících jednání obou náměstků během oněch dramatických událostí.

„Po 22.00 hod. zavolal Běhala domů Karel Hoffmann (ředitel Ústřední správy spojů) a požádal ho, aby se dostavil do jeho úřadu... Když po 23.00 hodině dorazil Běhal do budovy Ústřední správy spojů, byla u Hoffmanna už řada dalších osob, asi 20–30 lidí, mezi nimi někdejší ústřední ředitel Čs. rozhlasu Miloš Marko, zástupce KSČ v časopise Otázky míru a socialismu Pavel Auersperg a místopředseda ÚV Národní fronty Miloš Vacík. Hoffmann Běhala odvedl do vedlejší místnosti, kde seděl pouze jediný člověk, Karel Hrabal... Hoffmann vzápětí Běhalovi sdělil, že touto dobou přistávají na ruzyňském letišti letadla a že země je obsazována vojsky zemí Varšavské smlouvy. Dále Hoffmann programovému náměstkovi oznámil, že je nezbytné, aby spolu s Hrabalem odjeli do rozhlasu a zajistili odvysílání zprávy, kterou dostanou. Bylo evidentní, že půjde o vyjádření, které se pokusí okupaci legalizovat. Rostislav Běhal odmítl příkaz vyplnit. Hoffmann dal najevo, že s touto variantou počítal, a sdělil, že v tom případě se úkolu ujme Miloš Marko. Vyslovil navíc hrozbu, že pokud by se ze zpravodajství mělo ozvat něco jiného nežli oficiálně doručená zpráva, dá příkaz k vypnutí vysílačů. Hrabal a Marko odjeli do rozhlasové budovy sami.“

Jak známo, k odvysílání této zprávy nedošlo, namísto ní se – po obtížích, jež nastaly po vypnutí vysílačů, které nařídil Karel Hoffmann – podařilo odvysílat stanovisko ÚV KSČ, které se od okupace jednoznačně distancovalo.

Zatímco pamětníci si vybavují počínání Miloše Marka poté, kdy dorazil do rozhlasu („...stále byl s někým ve spojení, a dokonce i když začaly létat do oken střelky a na nároží Vinohradské a Balbínovy ulice vybuchl tank a sypala se okna, neopustil telefon, stáhl si ho pod stůl, lezl pod stolem po čtyřech a telefonoval. Proč se tam stále zdržoval, když věděl, že ho nikdo nerespektuje?“ – Běhal, Rostislav: *Záznam o některých nezveřejněných skutečnostech, které předcházely srpnovému vysílání ČsRo 1969*. Rukopis z roku 2002. APF ČRo, nezařazeno, s. 10.). O tom, kam se v těchto okamžicích uchýlil Karel Hrabal, nejsou žádná svědectví. Objevil se prý až v okamžiku, kdy se situace zklidnila do té míry, že se opět začalo vysílat

z běžných pracovišť v budově na Vinohradské třídě, tedy 9. září. Okamžitě se postavil do čela těch, kteří později prosluli jako hlavní „normalizátoři“.

Ředitelem

Dne 17. května 1969 publikovalo Rudé právo „Slovo do vlastních řad“ – prohlášení, v němž se okupace země obhajovala jako bratrská internacionální pomoc. Mezi prvními signatáři byli také někteří rozhlasoví pracovníci, kteří si tak vzápětí vysloužili vysoké funkce ve vedení rozhlasu. Karel Hrabal je mezi podepsanými na prvním místě, hned za ním jsou pak Vladimír Vipler (hlavní redaktor ZV), Svatopluk Dolejš (vedoucí arabské sekce ZV), Josef Skála (vedoucí italské sekce ZV), Květoslav Faix (redaktor ZV) a řada dalších.

Poté, kdy byl do funkce ústředního ředitele ČsRo jmenován Bohuslav Chňoupek (20. června 1969), stává se Hrabal jeho náměstkem a současně ředitelem Českého rozhlasu.

Když se 7. dubna 1970 rozběhly v rozhlasu stranické prověrky, jejichž cílem byly personální čistky, stal se Hrabal členem řídicí komise, kterou jmenoval přímo ÚV KSČ. Komisi vedl B. Chňoupek a vedle Hrabala v ní zasedali ještě Pavel Nykles a Josef Skála.

V souvislosti s čistkami, které probíhaly v několika vlnách a táhly se až do roku 1974, vydalo normalizační vedení ČsRo materiál s názvem „Analýza činnosti pravicově-oportunistických sil v letech 1968 až 1969 v Čs. rozhlasu“. Spis o 63 stranách vznikl kompilací příspěvků šéfů jednotlivých útvarů, jeho konečnou podobu mu však vtiskl právě Karel Hrabal. V materiálu se pojmenovávají jednotlivé kroky, které vedly v dílčích redakcích k tzv. „krizovému vývoji“, jsou v něm jmenovitě označeni hlavní viníci těchto „pochybení“. Uvedení jména v tomto materiálu znamenalo pro dotyčné téměř jistý ortel následného vyhazovu.

Karel Hrabal si svým dominantním podílem na čistce, která rozhlas připravila o téměř třetinu zaměstnanců původního stavu, mezi nimi desítky vynikajících publicistů, redaktorů, dramaturgů, techniků..., vysloužil pozici druhého nejmocnějšího muže ČsRo, neochvějnost této pozice si uchoval dalších – téměř – 15 let.

80. léta

Počátkem 80. let, v době, kdy se začala tuhá normalizace vlivem vývoje mezinárodní situace lehce uvolňovat, ocitl se Hrabal v podobné pozici, jako tomu bylo na přelomu let padesátých a šedesátých. Při své protřelosti ostříleného barda si uvědomil, že musí svoje postoje opět přizpůsobit vývoji. Byl tu však je-

den podstatný rozdíl – byl o dvacet let starší a na záda se mu začali tlačit mladší, ambiciózní a neméně nevybíraví adepti moci. Když se v červenci 1981 vrátil ze své mise zahraničního zpravodaje ve Španělsku Karel Kvapil, příbuzný a chránělec jednoho z nejmocnějších mužů ÚV KSČ Aloise Indry, a stal se šéfredaktorem Hlavní redakce mezinárodního života, Hrabal v něm získal tvrdého konkurenta na svůj post ředitele Českého rozhlasu. V nastalé bitvě o pozice, která se sice odehrávala „za scénou“, ale v jednotlivých peripetiích vyplouvala na povrch, vsadil Hrabal na kartu obránce ideologické čistoty, vsadil na snahu získat oporu tvrdého stranického jádra.

Není jisté náhodou, že v roce 1982 vydal svůj jediný román (*Zádrhel*, nakl. Práce), ve kterém obhajuje sovětskou okupaci Československa v srpnu 1968 jako záchranu poctivých a komunismu věrných dělníků před kontrarevolucí. Kromě toho ale bylo nezbytné udělat nějaké viditelné gesto.

Potřeboval k tomu kauzu, zárodek ideologické „diverze“, který by odhalil a se vší parádou potřel.

A tuto kauzu mu, nic netuše a dlouho nic nechápeje, nabídl dramaturg rozhlasových her Ivan Škapa. Kauza s názvem „*Klauni a vlastenci*“ (titul rozhlasové hry Jiřího Justa) byla už mnohokrát popsána (dost zevrubně v již zmíněné kapitole knihy *Od mikrofonu k posluchačům* – na str. 378), nechci ji celou rekapitulovat. Skončila tím, že dramaturg Škapa byl z rozhlasu vyhozen se zdůvodněním, že „...*(jeho) ideové postoje jsou v přímém rozporu s hledisky platnými v Čs. rozhlasu*“. Po několikerém odvolání a soudním sporu odešel Škapa z rozhlasu na základě „vynucené“ dohody definitivně k 31. srpnu 1984 a stal se tak nejspíš poslední obětí normalizačních čistek. Karel Hrabal posílil své pozice. Ovšem už jen nakrátko.

V červenci roku 1985 ho v obou jeho funkcích vystřídal Karel Kvapil.

Hrabal odchází ve svých 64 letech do důchodu.

Karel Hrabal představuje onen typ šéfa, který byl obdařen velkou ctižádostí a zanedbatelnými skrupulemi. Pro prosazení svých ambicí neváhal zničit (anebo se velkou měrou podílet na zničení) mnoho lidských osudů, zasáhnout do životů velkého počtu rozhlasových pracovníků. Choval se a rozhodoval pragmaticky, tvrdě – ovšem současně konzistentně. Sotva kdo dnes posoudí, zda prosazoval své skutečné (marxisticko-leninské) vyznání, anebo se jen dovedl obratně držet hlavního proudu moci. Na každý pád nepatřil k odpadlíkům od víry, ani k přeběhlíkům.

Reprezentuje prototyp vedoucího pracovníka, který vykonával v rozhlasu důsledně a tvrdě vůli a moc řídicího stranického aparátu. Se všemi negativními důsledky, které tato moc během více než 40 let působení na rozhlas a celou naši společnost měla. Za to si rozhodně obdiv nezasluhuje.

Mgr. Eva Ješutová

Libuše Petrová (rozená Vomáčková)

25. 6. 1936 Praha

redaktorka a komentátorka

Narodila se v Praze, kde vystudovala jedenáctiletou střední školu a Vysokou školu zemědělskou, agronomickou fakultu, obor genetika a šlechtění rostlin. 1. srpna 1959 nastoupila jako redaktorka do Státního zemědělského nakladatelství, kde setrvala do r. 1966. Jako autorka je podepsána pod publikací *Zvyšování úrodnosti půdy* (1961). V té době vystudovala dálkově šest semestrů na Institutu osvěty a novinářství UK; v r. 1963 složila státní zkoušky a obhájila diplomovou práci.

Do Čs. rozhlasu nastoupila na základě úspěšného konkurzu k 15. únoru 1966 jako samostatná redaktorka do zemědělské rubriky Hlavní redakce politického vysílání (HRPV). Po měsíční zkušební době bylo konstatováno, že se osvědčila, a proto vedoucí redakce František Hon navrhl její přijetí do trvalého pracovního poměru. *„Těžiště Vaší práce je v natáčení Zemědělského magazínu. Podle potřeby redakce jste také pověřována přípravou jiných pořadů se zemědělskou tematikou. Máte v povinnosti vytvářet koncepci jednotlivých pořadů a realizovat ji pak vlastními příspěvky i příspěvky spolupracovníků. Vyžaduje se od Vás dokonalá znalost společenských vztahů na vesnici, výrazné reportérské kvality a cit pro formy sdělení a profil celého pořadu. Speciálním požadavkem je i publicistika literárního charakteru. Dalším speciálním požadavkem je vytvářet aktiv spolupracovníků a neustále udržovat jejich vysokou aktivitu.“* V r. 1969 se podílela na přípravě oblíbeného pořadu určeného zemědělcům Na smluvené znamení, pro který připravovala hlavně rubriku Právní poradna.

Počátkem 70. let údajně kvůli odmítnutí vstupu do KSČ vystřídala několik různých redakcí včetně zahraničního vysílání. V r. 1973 se stala odbornou redaktorkou ve vnitropolitické redakci HRPD. Odůvodnění služebního postupu bylo následující: *„Redaktorka Libuše Petrová převážně zpracovává náročné a angažované pořady s hlubokým emotivním působením na posluchače. Zcela samostatně tvůrčím způsobem připravuje velmi kvalitní pořady. Navrhujeme ji proto do vyšší kvalifikační kategorie. Její vzdělání a praxe tomuto zařazení plně odpovídají.“* Podepsán Dr. Bedřich Hladík. V následujících letech (1970 až 1976) připravovala pro sociálněpolitickou redakci pravidelný pořad A léta běží, tzv. Alobal. Tento pořad, věnovaný pamětníkům, se vysílal od r. 1968 do r. 1995. Zatímco v 70. letech přinášel tento pořad ztvárněný různými publicistickými formami především portréty politicky angažovaných jedinců nejruznějších

profesí u nás i v zahraničí, počátkem 90. let doznal výrazné proměny. Objektem zájmu redaktorů se stali všichni ti, kteří v uplynulých dvou desetiletích byli tabu. A ještě jednu změnu pořad zaznamenal – do jeho titulu se na konci navrátilo adjektivum „vážení“. Také L. Petrová se k ALB dočasně vrátila, v několika pořadech představila např. politické vězně či exulanty.

Nakonec L. Petrová zakotvila v redakci vědy a techniky, v níž působila až do konce 80. let. Jako redaktorka v redakci vědy a techniky měla na starosti *„převážně oblast biologických, fyzikálních a lékařských věd a s nimi související vědeckotechnický rozvoj“*. V r. 1986 připravovala pro stanici Vltava v cyklu Člověk – věda – společnost desetiminutové pořady Cesty k zítřku a Se značkou Made in Czechoslovakia. V r. 1988 povýšila z odborného redaktora na redaktora-komentátora, přičemž popis práce zúžil záběr na oblast *„zdravotnictví a návazných oborů“*, zato v něm přibýlo politické angažovanosti. V r. 1989 se v rámci magazínu Sputnik zapojila do protikuřácké akce pod názvem Šance pro tři miliony. V období po listopadu 1989 na čas spolupracovala na vysílání redakce Občanského fóra; poté se vrátila do redakce vědy, kde se dále věnovala zejména biologickým a medicínským vědám a zdravotnické tematice. Byla redaktorkou pořadu Rady lékaře (1990–1991), který se vysílal na stanici Praha a v němž lékařské kapacity hovořily na různá témata z oblasti medicíny. V redakci působila až do odchodu do starobního důchodu k 31. březnu 1998. Tím ovšem její rozhlasové působení neskončilo, protože v následujících letech externě spolupracovala na pořadu Host do domu, pro který připravovala Občanskou hovornu, a Pondělník o vědě a zdraví. Oba pořady vysílala stanice Praha. V letech 2002–2005 rovněž jako externistka připravovala pořad Návraty s podtitulem zapomenutá a zapomínaná řemesla, v nichž pátrala po stopách starých řemesel. V pořadu účinkovali i ti, kteří se těmto dnes již vymírajícím profesím věnují (mydláři, dráteníci, kameníci, skláři).

V rozhlasovém archivu zůstalo za více než čtyři desetiletí několik set pořadů z oblasti vědy a techniky, lékařství, historie i kultury, jejichž společným jmenovatelem je jméno ing. Libuše Petrové. K mikrofonu přivedla formou rozhovorů, vyprávění či přednášek patrně stovky vědců, lékařů a významných osobností. Zasloužila se o zpřístupňování vědeckých poznatků v nejrůznějších vědních oborech způsobem, který oslovoval širokou posluchačskou obec.

Mgr. Eva Ješutová

Miroslav Čapek

26. 6. 1921 Praha

Velmi slušné jazykové vybavení jej předurčovalo k tomu, čemu se později během svého novinářského působení převážně věnoval – práci zahraničního zpravodaje a zahraničněpolitického redaktora. Již při svém nástupu do Čs. rozhlasu uvedl v dotazníku v rubrice zvláštní znalosti – jazyky ruštinu, angličtinu, srbochorvatštinu, němčinu a francouzštinu.

Narodil se 26. června 1921 v Praze. V letech 1932 až 1940 vystudoval reálné gymnázium v Praze 8, tři roky pak byl zaměstnán jako úředník ve firmě Módní dům F. Čapek v Libni. Poslední dva válečné roky byl – stejně jako ostatní narození v roce 1921 – totálně nasazený a pracoval, rovněž jako úředník, od listopadu 1943 až do května 1945 v ČKD.

Brzy po skončení války (od srpna do října) absolvoval kurz státní informační služby, pořádaný prezidiem ministerstva informací pro budoucí novináře, a současně vykonával jako volentér praxi ve zpravodajství v Československém rozhlasu. Připravoval zprávy ze slovanského světa, příležitostně i další večerní relace a překládal články z ruštiny pro přednáškovou oddělení. Práce se mu zalíbila natolik, že po skončení kurzu požádal ředitelství Čs. rozhlasu o přijetí do zaměstnání. Šéfredaktor zpravodajství Jiří Hronek doporučil jeho žádosti vyhovět. A protože to bylo v době, kdy se samostatné rozhlasové zpravodajství teprve utvářelo a obtížně hledalo redaktory, bylo vše vyřízeno velmi rychle. Miroslav Čapek do Čs. rozhlasu, konkrétně jugoslávské redakce, nastoupil počátkem listopadu. Po půl roce bylo konstatováno, že se jako redaktor osvědčil, takže mu byl pracovní poměr prodloužen. Na krátký čas rozhlas opustil, a to v době od 1. října do 31. prosince 1946, kdy prodělal vojenský výcvik. Do Čs. rozhlasu se vrátil 2. ledna 1947 a již o měsíc později jej šéfredaktor Hronek vybral na místo zahraničního zpravodaje v tehdejší Jugoslávii (místa zahraničních zpravodajů Čs. rozhlasu v té době vznikala, dosud byla – stejně jako politické zpravodajství – doménou ČTK, která zajišťovala zprávy i pro ČsRo). Hronek dokonce písemně intervenoval u ministerstva informací kvůli urychlenému vystavení cestovního pasu pro M. Čapka a jeho manželku.

Do Bělehradu M. Čapek odjel 6. června 1947. Z dopisu J. Hronka osobnímu oddělení ovšem vyplývá, že oficiálně byl jako zpravodaj veden až od 1. září 1947. Mimo jiné si tím výrazně polepšil i finančně, protože namísto dosavadních 3 950 Kčs dostal plat 12 000 Kčs (i když podle směrnic ministerstva zahraničí nejnižší dieta stanovená pro Bělehrad činila 16 000 Kč). Z dopisu, který zaslal finančnímu odboru Čs. rozhlasu v červenci v souvislosti s plánovanou cestou po celé Jugoslávii, mj. vyplývá, že J. Hronek zahraniční zpravodaje řídil a určoval jim práci i po dobu jejich pobytu v zahraničí. Zajímavé je i to, že jejich povinností by-

zahraniční zpravodaj a redaktor

lo zpracovat podrobný popis projektu, včetně finančních nákladů a plánovaných výstupů, tedy rozhlasových pořadů. Ačkoli práce M. Čapka byla hodnocena velmi dobře, přesto byl k 31. říjnu z místa zpravodaje odvolán a od 1. listopadu 1947 byl po dohodě s Politickým zpravodajstvím převeden do Poslechové služby v Karlíně. K 1. červenci 1948 se stal vedoucím zahraničněpolitické rubriky. V roce 1949 vycestoval na dva týdny služebně do Švýcarska, aby jako zpravodaj informoval o probíhajícím procesu s rumunským diplomatem S. Vitianu.

Osobní spis poskytl i informaci, která s osobou M. Čapka bezprostředně nesouvisí, nicméně stojí za zaznamenání – v červnu r. 1953 byl objekt Čs. rozhlasu (zřejmě v souvislosti s měnovou reformou) střezován kromě závodní stráže i příslušníkem Lidových milic. Vyplývá to z vyjádření M. Čapka ke ztrátě podnikové legitimace. A také přináší zmínku o později, v době normalizace, neblaze proslulých tzv. angažovaných honorářích. V r. 1954 ústřední ředitel F. Nečásek přiznal M. Čapkovi „za zdařilou a politicky velmi účinnou besedu *Rozhlasových novin*, *Voláme severní pól*“ mimořádnou odměnu ve výši 300 Kčs. V polovině 50. let studoval M. Čapek Vysokou školu ruského jazyka a literatury. V té době připravil několik pořadů, které se věnovaly zeměpisu a cestování, např. desetidílný cyklus *Cesta kolem světa*, určený pro Kroužek mladých zeměpisců. Je autorem několika pásem zabývajících se sovětskou vědou a kulturou a také autorem pásma ke státnímu svátku Bulharska.

11. ledna 1956 se stal vedoucím redakce mezinárodního života a kontrapropagandy, která byla spojena s redakcí sovětskou. V této funkci ale příliš dlouho nevydržel. Hned následujícího roku rozvázal k 31. březnu pracovní poměr „z důvodů obecného zájmu“ a nastoupil do ČTK, již byl okamžitě vyslán jako dopisovatel do Paříže. Mezi ČTK a Čs. rozhlasem byla uzavřena dohoda, že ČTK hradí veškeré náklady M. Čapka, který současně pracuje i pro Čs. rozhlas. Recipročně pak rozhlas hradil náklady zahraniční zpravodajce ve Stockholmu R. Majerovičové, která dodávala příspěvky i pro ČTK.

K externí spolupráci s rozhlasem, ovšem ve zcela jiné oblasti, než bylo jeho předchozí působení se zaměřením na zahraničněpolitickou problematiku, se M. Čapek vrátil v polovině 60. let. Těžil při ní i ze svého pobytu ve Francii. Přibližně od poloviny 70. let až do r. 1991 připravoval pro Český rozhlas pořady věnované převážně francouzskému šansonu, jeho historii a jeho představitelům, od těch neznámějších až po ty téměř neznámé či zapomenuté. Autorem většiny českých textů byl Pavel Kopta, pod některými je podepsána Alena Čapková. Společné bylo i to, že ve všech případech byly doprovázeny kultivovaným

projevem interpretů mluveného slova, jako jsou O. Čuříková, A. Strejček, P. Soukup či S. Dvořáková. V rámci různých cyklů připravil např. Dva šansony Jacquese Brela, Mluv o lásce jen..., Šansony nedávno zemřelé francouzské zpěvačky Lucienne Boyerové a jejich následovnic L. Delylové, C. Vaucairové, J. Grécové a Barbary, Francouzský skladatel J. Clerc zpívá šest vlastních písní a jeden tradicionál, Stará a nová setkání s Yvesem Montandem, Hořkosladké písně francouzské skladatelky, textařky a zpěvačky Anne Sylvestrové, Parlez moi d'amour aneb Francouzské šansony o lásce zpívají L. Boyer, J. Brel,

E. Piaf, G. Bécaud, Y. Montand, J. Gréco, Ch. Aznavour a L. Ferré. V rámci cyklu Ozvěny z hudebních síní seznámil české posluchače s rockovou operou Starmania francouzského skladatele Michela Bergera.

M. Čapek je také autorem turistického průvodce po Francii *Tak žije Francie*, který vyšel v r. 1966 v nakladatelství Svoboda. A podílel se i na vzniku CD s titulem *Pařížský šanson*.

Prameny:

Archiv ČRo, fond osobních spisů

Databáze AIS ČRo

Životní jubilea osobností, jejichž medailonky již byly otištěny v některém z předchozích čísel Světa rozhlasu nebo publikovány v knize 99 významných uměleckých osobností rozhlasu, připomínáme pouze odkazem. Jsou to:

Zdeněk Jirotko

7. 1. 1911 Ostrava – 11. 4. 2003 Praha

spisovatel a novinář

99 významných uměleckých osobností rozhlasu, str. 65 a 66

Karel Malina

21. 2. 1931 Praha

sportovní redaktor a reportér

Svět rozhlasu 15/2006, str. 37–38

Josef Kleibl

23. 2. 1931 Vyšný Koropec, okr. Mukačevo (Ukrajina)

publicista a popularizátor vědy

Svět rozhlasu 15/2006, str. 38–39

Radislav Nikodém

10. 3. 1936 Praha – 24. 3. 1995 Praha

mistr zvukových a hudebních efektů

Svět rozhlasu 12/2004, str. 58–59

99 významných uměleckých osobností rozhlasu, str. 93 a 94

Václav Čtvrtek (vl. jm. Cafourek)

4. 4. 1911 Praha – 6. 11. 1976 Praha

redaktor, spisovatel

99 významných uměleckých osobností rozhlasu, str. 24 a 25

Václav Svoboda

19. 5. 1931 Praha – 9. 9. 2004 Praha

sportovní redaktor a reportér

Svět rozhlasu 15/2006, str. 41–42

František Gel (vl. jm. Feigel)

18. 9. 1901 Albrechtice, okr. Bruntál – 17. 10. 1972 Praha

publicista, reportér

Svět rozhlasu 5/2001, str. 42–43

Tvorbu F. Gela připomínáme v rubrice Rozhlasový dokument.

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Hlavní redakce pro děti a mládež

Redakce: Věda a technika
Rozpis: 718/61/Mar.

Redaktor: J. Kleibl
Natáčení: 29. 7. 1961

František Gel

Inženýr Pasteur

Příběh velkého vědce a šťastného člověka

Mluví: Vypravěč
Reportér
Komentátor
Žena

Žena:

„Pasteur dobyl svět, a jeho sláva nestála ani jedinou slzu.“

*/Hudba. – Nikde, prosím, dlouhou hudbu –
trhá to souvislost./*

Vypravěč:

Louis /Lui/, to jest Ludvík, Pasteur se narodil 27. prosince roku 1822 ve francouzském městečku Dole /dól/. Jeho pradědeček byl ještě nevolníkem, jeho otec mistrem jirchářem. V malé nízké světničce jirchářovy chalupy se 27. prosince 1822 – byla to středa a byly dvě hodiny ráno – narodil chlapeček, jemuž dáno jméno Ludvík. – A tak začal nepravděpodobný, dramatický román Ludvíka Pasteura, chlapce, jenž chtěl být malířem, vystudoval chemii a stal se Kryštofem Kolumbem lékařské vědy.

/Gong/

Vypravěč:

Není to prvý případ, kdy objevitelem není odborník: bleskosvod vynalezli nezávisle na sobě jeden český farář – Prokop Diviš – a jeden vyučený americký mydlář – Benjamin Franklin; telefon vynalezl anglický lékař – Alexandr Bell; transformátor nevynalezl elektrotechnik, nýbrž ruský obchodní příručí Ivan Filipovič Usadin; lodní šroub vynalezl lesní Ressel – a smrtelnou sílu bakterií objevil francouzský inženýr chemie Louis Pasteur. S příznačným svým temperamentem zahřímal do světa svůj objev, že tak zvané „samovolné plození“ – nauka tehdy platná, podle které drobnohledné bakterie a kvasinky vznikají „samoplozením“ z neživé hmoty, je nesmysl; a že není na světě bacteria, které by nemělo rodiče jemu podobného... A Pasteur dodal, že se bakterie dostávají na místo, kde se pak množí, prostřednictvím vzduchu a nečistoty.

Bůhví jak by to bylo všechno dopadlo, kdyby vinařství – velký průmysl Francie, nebyl právě tehdy postižen neštěstím: víno se kalilo – a Pasteur zachránil situaci: poradil vinařům, aby vykvašené víno mírně

ohřívávali – ne nad šedesát stupňů, a tím že zničí zárodky, které se do vína dostaly zvenčí; a vínu tím neublíží... Je to procedura, zvaná dnes pasteurisace. – Tenkrát zachránila vinařský průmysl Francie.

/Gong/

Reportér:

Nikde to není psáno, ale velmi se podobá pravdě, že objev drobnohledných živočichů ve víně, a škody, jež tam tropí, vnukl Pasteurovi myšlenku, že drobní živočichové, bakterie, vyvolávají i v člověku určité nemoci...

Vypravěč:

Prvním Pasteurovým úsudkem bylo: nemoci lze zabránit, zabráníme-li bakteriím vniknout do těla člověka nebo zvířete. A zrovna v té době se problém nemocného zvířete stal velmi aktuálním. Zvíře, o které šlo, byl bourec morušový, jenž dodával jihofrancouzským přádelnám hedvábí ročně dvacet milionů závitků v ceně 100 milionů franků. Dodával – dokud ne onemocněl záhadnou nemocí a přestal se kuklit. Po zoufalých pokusech, za nichž naděje stoupala a klesala jako vozík toboganu, Pasteur našel původce nemoci – i to, jak se šíří: šíří se tím, že zdraví bourci požírají morušové listy, znečištěné bourci nemocnými!

/Gong/

Komentátor:

Hle, základ boje proti epidemiím byl nalezen a vědecky zjištěn.

/Krátká hudba/

Vypravěč:

Kdosi napsal, že Pasteur za svého jedinečného života vykonal sto životních prací. Není to moc přehráno. Naleznuv příčinu nakažlivých nemocí a způsob, jakým se šíří, vydal se Pasteur hledat způsob, jak vypuknutí nemoci vůbec zabránit. – Věděl o tom, že Jennerovo /dženerovo/ očkování proti neštovicím je

založeno na tom, že očkovaný člověk je uměle nakažen oslabenými bakteriemi neštovic. Že očkovaný člověk prodělá jakési symbolické, maličké neštovice a je pak chráněn proti neštovicím opravdovým. Pasteur byl přesvědčen, že totéž lze provést i s jinými nemocemi.

Reportér:

Bylo to v osmdesátých letech minulého století, a zrovna zase řádila sněť slezinná, hrozná nemoc ovčích, jež přeskakuje na lidi, kteří ovce pasou nebo stříhají nebo porážejí. A jednoho dne Pasteur prohlásil, že se mu podařilo imunizovat 14 ovcí proti anthraxu – jak se sněť slezinná lékařsky jmenuje. – Tentokrát to byli zvěrolékaři, kteří povstali proti Pasteurovi se solidaritou, hodnou lepší věci. – Ačkoliv i zde musíme říci, že věda musí být do určité míry nedůvěřivá vůči ohromujícím objevům – a že věda se musí přesvědčit, než uvěří.

Vypravěč:

Přesvědčit – bylo i Pasteurovou zásadou. A proto přijal pozvání veterinářů, i když věděl, že je záludné: pozvání, aby na statku Pouilly /puji/ u města Melun /melen/ provedl test: aby z 50 ovcí 25 očkoval a po uplynutí lhůty všem vsříkl pod kůži smrtelnou dávku bacilu sněti. Stalo se. Ve dnech 5. až 17. května roku 1881 očkoval Pasteur a jeho asistenti 25 z 50 ovcí, a odjel do Paříže, dát uplynout těm 14 dnům, jichž je třeba k imunizaci. Dne 31. května se vrátil, dal všem 50 ovcím po smrtelné injekci, a zase odjel do Paříže, dát uplynout kritickým dvěma dnům. Když se vrátil 2. června 1881 do Melunu, čekal ho u nádraží nepřehledný dav, který Pasteura triumfálně doprovodil na statek Pouilly /puji/. Když byl přečten protokol, podepsaný komisí veterinářů, protokol, konstatující, že všech 25 neočkovaných ovcí uhynulo na sněť slezinnou a že z 25 očkovaných žádná neonemocněla – neřku-li, aby zahynula – když se rozlehlo volání „*At žije Pasteur!*“ – v tu chvíli povstal z nejčelnějšího místa novinářů nekorunovaný císař tehdejších evropských reportérů a všemohoucí zpravodaj Timesů, baron Henry George /džórdž/ Stephen /stefen/ de Blowitz – vlastním jménem Jindra Epper, původem z Blovic u Plzně – baron de Blowitz povstal a po mnoha desetiletích zase jednou klusal; běžel ke svému kočáru a uháněl do Melunu /melenu/ na poštovní úřad. A poslal Timesům do Londýna telegram o osmi slovech. Zněl:

Reportér: /číst bez přízvuku jako telegram, ne moc rychle/

„Pasteurův pokus – úspěch bez obdoby v dějinách lidstva.“

/Krátká hudba/

Reportér:

Ostatek je už většinou známý. Víme, že Pasteur pojal úmysl zkrotit bacil, který neviděl, který nikdo tenkrát neviděl, který dosud nikdo neviděl: původce vztekliny, té hrozné nemoci, proti níž není dosud – ani dosud! – léku, hrozné nemoci, jejíž děsivé bolesti můžeme utiší jen smrt, která nastane udušením.

Vypravěč:

Pasteur věřil, že má ve zkumavce očkovací látku, jež zabráni nemoci člověka – ale stejně věřil, že ji na člověku nezkusí... Zkoušel ji na psech – a nedělal ty pokusy rád. Byl to hodný člověk, ten Pasteur, a nedovolil operovat zvířata bez umrtvení nebo narkosy. Od jeho spolupracovníků víme, že se pokusným zvířatům omlouval něžnými, prosebnými slovy, ten geniální stařec. „*Byli bychom se tomu smáli,*“ napsal jeden z jeho spolupracovníků. „*Byli bychom se tomu smáli, ale nemohli jsme, protože jsme brečeli.*“ – Pasteur nechtěl očkovací látku zkusit na člověku – ale slzy sedmiboletné matky ho přemohly. Žena z Alasky přivezla do Paříže své dítě, devítiletého hošíka. Nebylo pochybností, že byl pokousán vzteklým psem – nebylo pochybností, že do třicítí, čtyřicítí dnů začne umírat hrůznou smrtí – a jeho matka to věděla. Pasteur povolal dva největší lékaře – bakteriology Francie a s jejich souhlasem dal dítěti, jež mělo čtrnáct ran po tesácích vzteklého psa, první z dvanácti injekcí; dvacet dní poté, co byl přivezen do Paříže, hošík odjel domů – živ a zdrav a bez stopy po nějaké nemoci. Byl a zůstal zdrav – živoucí památník, živoucí triumf muže, jenž chtěl být malířem, vystudoval na chemika a stal se prvním člověkem, jenž někoho zachránil před touto hroznou smrtí.

Komentátor:

Pošta, telegraf a podmořský kabel rozšířily tuto zvěst do všech končin světa. Ze Spojených států telegrafovali zpátky, že posílají čtyři děti ohrožené touto smrtí. Ze Smolenska netelegrafovali nic – ale ze Smolenska přijelo na jaře 1886 devatenáct Rusů.

Žena:

Před dvěma týdny je pokousal vzteklý vlk. Smolenská gubernie je odlehlá a zavátá sněhem. Ale i do této země se donesla zpráva o zázračném lékaři v Paříži. Pasteur prohlédl nové příchozí...

Komentátor:

Pět z nich bylo tak těžce raněno, že museli do nemocnice, kde tři zemřeli – na mechanické zranění. Ostatních 14 docházelo denně do Pasteurovy laboratoře pro injekce.

Šestnáct uzdravených Rusů se vrátilo do Smolenské gubernie.

/Hluboký gong/

Vypravěč:

Pasteur byl na všech rtech – Paříž bouřila nadšením, Francie zjihla – úřední list vycházel o větším počtu stran, aby mohl potvrdovat lavinu darů, jež Pasteur dostával – a postupoval léčebným ústavům. Dělníci posílali peníze, švadlenky, studenti, školáci – hokynáři i velkoobchodníci. Ba i bankéři. – A v dubnu 1886 se vytvořil výbor pro uspořádání slavnosti „Lidstvo Pasteurovi“. Největší pařížská dvorana – palác Trocadéro – nestačila pojmout ty tisíce, tisíce lidí, kteří přišli holdovat Pasteurovi. Čelní umělci Francie vystoupili – a když velký tragéd recitoval báseň o lidském genu, před jehož tváří couvá i smrt, povstaly

všechny ty tisíce lidí a obrátily se k nevelkému staříku s šedým knírem a s šedou bradkou a s vysokým čelem nad bambulkovitým nosem, k staříku, jenž tu seděl skromně, jako by se ho to netýkalo. Ale za chvíli se jeho tvář rozzářila: na jeviště vystoupil ruský pěvecký sbor v národních krojích – ženy v nádherných šatech, se stříbrnými čelenkami ve vlasech a se stříbrným hlasem v bílých hrdlech. Nikdo nerozuměl jedinému slovu jejich sladkého zpěvu – ale Pasteur a ostatní věděli, že zpívají dík ruského lidu – za těch šestnáct ze Smolenska a za všechny budoucí... A v závěru vystoupil na jeviště velký skladatel, akademik Charles Gounod, provázený solistkami státní opery, největšími houslisty a harfenistkami Francie, a ve ztichlé dvoraně rozkvetlo jeho...

/Gounodovo Ave Maria – zpívané s doprovodem houslí – a možno-li harf. Musí ovšem začít skutečně jako pokračování slov „rozkvetlo jeho“.

Když dozní Ave Maria – po kratičkém odmlce:/

Reportér:

Ve vědecké a učitelské práci plynula další léta Pasteura a tak byly najednou vánoce roku 1892 a po vánocích byl 27. prosinec 1892 – Pasteurovy sedmdesáté narozeniny. Na pozvánkách bylo, že slavnostní zasedání v amfiteatru Sorbonny, university, pořádá Akademie. Ano, Akademie zvala – celý svět zde byl zastoupen: předsedové zákonodárných sborů, vláda, velvyslanci, delegace učených společností celého světa se tu shromáždili. Ve vnitřním kruhu seděli Pasteurovi žáci – teď už namnoze sami velikáni vědy – geniální Ilja Mečnikov z Oděsy, objevitel funkce bílých krvinek, řešitel problému stárnutí – Pierre Paul Emile */pjerpolemill/* Roux */ru/*, první vítěz nad záškrtlem a nad ztrnutím šíje – mladý Švýcar Yersin */jersen/*, objevitel séra proti dýmějovému moru. Vnitřní kruh amfiteatru Sorbonny – spolupracovníci Pasteurovi. Vnější, nejvyšší kruh: studenti lékařství. – Od prostranství před Sorbonnou až k tribuně ve dvoraně stojí špalír důstojníků a poddůstojníků Republikánské gardy v slavnostním stejnokroji – modř a nach a zlato a vysoké přilby se zlatým dragounským hřebenem a černou žíněnou hřívou. A tasené těžké šavle.

Je 27. prosince 1892 – je 10 hodin 30 minut. Do hlubokého ticha zaznívá z náměstí vojenský povel. Špalír gardy se mění ve špalír soch.

/Francouzský slavnostní – triumfální – pochod.

Začíná prudce – hudba je ve dvoraně.

Asi půl až minutu naplno, pak chvíli pod text./

Vypravěč:

Shromáždění povstalo – neboť do ohromné dvorany vstupuje malý stařeček. Jde ztěžka – půl těla je ochrnuto následky mrtvice. Jde ztěžka – ale jde, neboť ho uctivě a láskyplně podpírá – prezident Francouzské republiky. President republiky Sadi Carnot uctivě uvádí Ludvíka Pasteura, pravnuka nevolníka, na jeho místo v čele amfiteatru.

Reportér:

Ministr školství zahajuje oslavu – president republiky mluví jako první. A čtouce někdejší projevy, zastavujeme se nad slovy jimiž začal stařešina lékařské fakulty:

Komentátor: /zvolna/

„Byl jste, Ludvíku Pasteure,“

Vypravěč:

...oslovil Pasteura stařešina lékařské fakulty, profesor Brouardel */bruardel/*...

Komentátor: /zvolna a velmi důrazně – schyluje se k pointě celého pásma!/ /stáhnout úplně a vyjet s dalším textem/

„...velký Pasteure, byl jste šťastnější než Harvey, šťastnější než Jenner /džener/... bylo vám dopřáno stát se svědkem triumfu vaší nauky – a jaký to byl triumf! Za posledních deset let jste na Zemi vyrval smrti, neodvratné jinak smrti, několik set tisíc... /stahovat další slova Brouardelova/ lidí. Jste šťastnější než Harvey, šťastnější než Jenner /džener/...“

/stáhnout úplně a vyjet s dalším textem/

Vypravěč:

Ano, šťastnější než... Pasteur byl šťastnější než ubohý Spallanzani, jenž umřel vysmíván, protože vtlučoval lidem do hlavy pravdu, že bakterie jsou původci nemocí. Šťastnější než Semmelweiss, jenž zemřel v blázinci, protože chtěl po lékařích, aby si myli ruce. Šťastnější než Pigorov, šťastnější než Plenčič, jenž u nás v 18. století hlásal totéž, a čím začal Pasteur. *„Jste šťastnější, Pasteure, než byli vaši předchůdci...“*

Reportér:

Bylo Pasteurovým štěstím – a ovšem především štěstím lidstva, že Pasteur v prostředí a v údobí, jehož modlou byly peníze, svým geniem napřed zachraňoval peníze: průmysl vinařský, hedvábnický, majetek agrárních velmožů. A to mu umožnilo rozvinout genialitu – a nezapadnout v neznámou jako mnozí z těch, kdo tehdy na počátku své dráhy zachraňovali „jenom“ a „pouze“ životy chudých.

Vypravěč:

Nebyl jen šťastnější, Ludvík Pasteur – byl šťastný:

Byl šťastný – i podle moudrého slova řeckého Solona, jenž napsal, že nikdo před smrtí šťastným nemůže být zván. Neboť Louis */lui/* Pasteur zemřel klidně: ve spánku se zastavilo jeho šlechetné srdce, jako hodiny, jejichž pero v tichosti došlo, je tomu šedesát let. A právem zazněla nad jeho hrobem píseň, o níž kmet Raspail */raspaj/* napsal, že to bude nadále vítězná hymna svatého zákona lidskosti – právem zaznívá nad památkou nesmrtelného Pasteura nesmrtelná Marseillaisa.

/Marseillaisa instrumentální, nikoliv zpívaná/

PŘÍLOHA

Bc. Markéta Zajíčková

Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech

(Magisterská diplomová práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, FF UP v Olomouci, 2010)

Magisterská diplomová práce je redakčně krácena (nezahrnuje obrazovou přílohu, anotaci a abstrakt v angličtině).

Obsah

1. Úvod
2. Osobnost Josefa Henkeho
3. Myšlenková východiska a inspirační zdroje
4. Zařazení práce Josefa Henkeho do kontextu rozhlasové tvorby šedesátých let
5. Dramaturgické rozcestí
6. Analýza vybraných rozhlasových inscenací
 - 6.1 I. S. Turgeněv – *První láska*
 - 6.2 Antoine de Saint-Exupéry – *Malý princ*
 - 6.3 Franz Kafka – *Proměna*
 - 6.4 Antonín Přidal – *Sudičky*
7. Charakteristika režijního stylu
8. Závěr
9. Přílohy
 - 9.1 Rozhlasoví režiséři o Josefu Henkem
 - 9.2 Soupis režii Josefa Henkeho z let 1959–1972
10. Seznam pramenů a literatury

1. Úvod

Ve své magisterské diplomové práci se budu zabývat osobností a tvorbou Josefa Henkeho, který byl vystudovaným divadelním režisérem. Do všeobecného kulturního povědomí se však dostal především jako vynikající režisér rozhlasový a má zásluhu na vzniku těch nejkvalitnějších rozhlasových inscenací, které v českém prostředí v druhé polovině dvacátého století vznikly. Henkeho dílo ze šedesátých let je svou kvalitou srovnatelné s tehdejší evropskou úrovní rozhlasové dramatické tvorby.

Josef Henke mě zaujal především jako vysoce profesionální a vyspělý rozhlasový režisér, pro něhož tvůrčí práce – zvláště v oblasti rozhlasové režie – znamenala naplnění jeho uměleckých i osobních ambicí. O to horší situaci musel čelit na počátku sedmdesátých let, v období nastupujícího normalizačního režimu, kdy byl donucen přerušit své kreativní a úspěšné režijní působení a z politických důvodů mu bylo znemožněno oficiální působení v Československém rozhlasu i televizi. Josef Henke se však nenechal odradit a během sedmdesátých i osmdesátých let dokázal, že jeho mimořádný talent nespočívá pouze v rozhlasové režii. Začal psát divadelní a rozhlasové scénáře, uplatnil se jako autor teoretických statí a divadelních her, příležitostně také jako interpret nebo režisér nových systémů audiovize. Jako divadelní režisér vystřídal v osmdesátých letech angažmá v řadě oblastních divadel. Nezanedbatelná je jeho činnost pro divadla loutková, pro která psal i vlastní divadelní scénáře. Do rozhlasu se mohl vrátit až po roce 1989, kdy navázal na svou předchozí režijní poetiku. Od devadesátých let se Josef Henke opět zařadil mezi špičku rozhlasové režie a pod jeho vedením vznikla řada dalších výborných rozhlasových inscenací.

O významu Josefa Henkeho pro rozhlasovou režii dosud nebylo publikováno příliš mnoho (kromě stručných hesel ve slovnících a článků v kulturních periodikách) a jeho režijní a autorská pozůstalost ještě nebyla důkladně zpracována. Většina pramenů a materiálů je uložena v osobním archivu Anny Henkeové, další (především rozhlasové nahrávky) v archivu Českého rozhlasu Praha. Zatímco například o režiséru Jiřím Horčíčkovi, jednom z našich nejnámějších rozhlasových režisérů a kolegovi Josefa Henkeho, vyšla ucelená monografie,¹ o osobnosti a uměleckém významu Josefa Henkeho dosud žádné syntetické dílo neexistuje.

Téma „Josef Henke“ je samo o sobě značně široké a nabízí možnost mnohem rozsáhlejšího zpracování, ať už máme na mysli detailní prozkoumání jeho umělecké činnosti a řady zajímavých projektů z období normalizace či analýzu jeho režijní práce z let devadesátých a pozdějších, kdy vědomě navázal na svou dřívější poetiku. Ve své práci se však zaměřím na rozhlasové inscenace Josefa Henkeho z jeho nejpłodnějšího období, z let šedesátých, která bývají právem označována za éru „rozhlasové renesance“.² Pokusím se o analýzu čtyř reprezentativních inscenací, na jejichž základě vymezím rysy Henkeho režijního rukopisu a budu charakterizovat postupy typické pro jeho režijní vedení a styl.

První kapitolu bude tvořit stručný Henkeho medailon, jakýsi faktografický průřez jeho životem s důrazem na uvedení všech uměleckých činností, jimž se během svého života věnoval. Myšlenková východiska a inspirační zdroje Henkeho tvůrčích počátků i jeho uměleckou návaznost na tvorbu jeho vzorů a „učitelů“ objasním v druhé kapitole. Budu se v ní snažit zachytit ty nejdůležitější etapy, prožitky a osobnosti, pod jejichž vlivem se utvářely Henkeho názory na rozhlasovou režii a formoval se styl jeho režijní práce. Ve třetí kapitole zařadím rozhlasovou tvorbu Josefa Henkeho do kontextu šedesátých let a budu se věnovat také obecným tendencím tehdejšího dramaturgického zaměření rozhlasových tvůrců a charakteristice jednotlivých dramaturgických linií (zaměřím se výhradně na pražskou redakci). Obsahem čtvrté kapitoly bude přístup Josefa Henkeho k rozhlasové dramaturgii jako samostatnému uměleckému odvětví a rovněž vymezení jeho dramaturgického plánu ze šedesátých let, který mi bude východiskem pro následnou analýzu konkrétních rozhlasových inscenací. Hlavní částí práce bude analýza jednotlivých rozhlasových inscenací a dále následná kapitola, v níž se pokusím charakterizovat Henkeho režijní styl a poetiku, jak už jsem zmínila výše.

Encyklopedické publikace, zaměřující se na osobnosti české rozhlasové tvorby, jsem při své práci měla k dispozici dvě. Tou první je slovník *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*,³ který uspořádal Rostislav Běhal a vydalo jej Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, jehož byl Josef Henke zakladatel a čestný předseda.⁴ Druhou je publikace *99 uměleckých osobností rozhlasu – Čeští tvůrci slovesných pořadů*,⁵ která byla vytvořena jako dar Českému rozhlasu k 85. výročí zahájení vysílání a vydalo ji rovněž Sdružení pro rozhlasovou tvorbu. V obou těchto knihách najdeme stručné medailony Josefa Henkeho, zahrnující nejdůležitější faktografické údaje o jeho profesním životě. Heslo „Josef Henke“ do druhé zmíněné příručky zpracoval redaktor, básník, literární historik a kritik Rudolf Matys. Při shromažďování pramenného materiálu jsem nenarazila na žádnou souhrnnou odbornou práci, která by se osobností a tvorbou Josefa Henkeho podrobněji zabývala. Zjistila jsem však, že ještě před smrtí Josefa Henkeho s ním měla v úmyslu sepsat knihu redaktorka ČRo Hradec Králové Eliška Pilařová. Na uskutečnění plánu už bohužel nedošlo.⁶

K lepšímu porozumění a přiblížení se dobovému rozhlasovému kontextu celé druhé poloviny dvacátého století mi pomohla kniha *Od mikrofonu k posluchačům*.⁷ Tento obsáhlý svazek zahrnuje a popisuje osmdesátiletou historii rozhlasového vysílání na našem území, přičemž svou pozornost věnuje hned několika oblastem – vývoji programu, organizační struktuře, legislativě, významným osobnostem, rozhlasové technice i technologiím – to vše v celospolečenském a kulturním kontextu. Publikace mi pomohla nejen v zařazení práce Josefa Henkeho do kontextu šedesátých let, ale i v celkové orientaci v rozhlasovém dění a jiných kulturních souvislostech.

Příznačné je, že se jméno Josefa Henkeho vůbec nevyskytuje v propagační publikaci k šedesátému výročí Československého rozhlasu *Neviditelné hereckví*⁸ z roku 1982, sestavené ze vzpomínek hereckých a režijních osobností. Spíše by bylo překvapující, kdyby v této oficiální knize Československého rozhlasu z dob normalizace bylo jméno proskřibovaného režiséra uvedeno.

Co se týče teoretických prací o rozhlasové tvorbě, čerpala jsem především z teoreticky komentovaných dějin české rozhlasové produkce nazvaných *Rozhlasová inscenace*⁹ od Aleny Štěrbové. Autorka se zde věnuje jednak dějinám české rozhlasové produkce a jednak provádí teoreticko-kritické reflexe. Mimo jiné se v knize zabývá podobami rozhlasové inscenace v letech 1945–1990, charakterizuje styl jednotlivých rozhlasových režisérů a stručně nastiňuje vybrané tituly. Pokud jde o šedesátá léta, větší prostor než Josef Henke dostává v publikaci Aleny Štěrbové Jiří Horčíčka, jehož režijní tvorbou se autorka soustavněji zabývala. Z inscenací Josefa Henkeho podrobněji analyzuje *Proměnu* Franze Kafky a *Sudičky* Antonína Přídala. Štěrbová rozebírá konkrétní rozhlasové inscenace především z literárněvědného hlediska, což vyplývá z jejího profesního zaměření na českou literaturu první poloviny dvacátého století. Z její práce jsem převzala především interpretační přístup k daným titulům, který bych ráda rozšířila o další rysy Henkeho režijních postupů, týkajících se především herecké práce se slovem a jeho hudebním potenciálem. Druhou teoretickou příručkou věnující svou pozornost rozhlasu je dílo Jana Czecha *O rozhlasové hře. Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*,¹⁰ v níž autor podává teoreticko-historický obraz vývoje naší poválečné rozhlasové tvorby. Jan Czech se ve své práci Josefu Henkem věnuje podrobněji než Alena Štěrbová, snaží se popsat jeho režijní metodu a z jeho inscenací rozebírá *Kořeny zla* Jiřího Vilímka, *Krappovu poslední nahrávku* Samuela Becketta, Kafkovu *Proměnu* a Přídalovy *Sudičky*. Publikace je však poznamenána dobou svého vzniku (vyšla

v roce 1987), což se mimo jiné projevuje i tím, že autor za vyvrcholení vývoje české rozhlasové inscenace pokládá sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století.

Dalším významným studijním materiálem byly teoretické práce Josefa Henkeho. Jednak mám na mysli jeho vlastní publikaci *Síla slova* z roku 1963,¹¹ v níž shrnul své názory na problematiku uměleckého přednesu, a dále jeho teoretické příspěvky, které vyšly ve sbornících *Slyšet se navzájem*,¹² *Ano, slyšet se navzájem*¹³ či *Slovo a hlas*.¹⁴ Vycházela jsem rovněž z jeho názorů otištěných v interních rozhlasových publikacích, například ve sborníku *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*,¹⁵ jenž byl sestaven z vystoupení účastníků symposia konajícího se ve dnech 16.–18. září 1993 v Plzni.

Cenným materiálem pro mě byla habilitační přednáška Josefa Henkeho s názvem *Poznámky k možnostem současné rozhlasové tvorby*.¹⁶ Na základě obhajoby habilitační práce *Soubor rozhlasových režii* byl Josef Henke 16. října 1992 na Janáčkově akademii múzických umění v Brně jmenován docentem.

Pro oblast rozhlasové terminologie jsem použila *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*,¹⁷ který vyšel na přehlídce rozhlasové tvorby PRÍX BOHEMIA RADIO '99 v Poděbradech.

V kapitole věnující se teoretickým východiskům a názorům Josefa Henkeho jsem čerpala především z novinových a časopiseckých pramenů z let šedesátých a devadesátých. Konkrétně se jedná o tato periodika: *Kulturní tvorba*, *Večerní Praha*, *Rozhlasová práce*, *Studie a úvahy*, *Československý rozhlas*, *Týdeník Rozhlas*, *Divadelní noviny*, *Metropolitní telegraf*, *Mladá fronta*, *Lidové noviny*, *Rudé právo*, *Svobodné slovo*, *Rozhlas*, *Svobodný zítřek*, *Tvorba a Svět rozhlasu*. Titulky většiny článků a rozhovorů nalezených v uvedených pramenech již svým názvem vypovídají o vytříbených názorech Josefa Henkeho na rozhlasovou tvorbu: *Zázraky se musí vydržet*,¹⁸ *Český rozhlas je a musí být kulturní institucí*,¹⁹ *Náročné rozhlasové žánry jsou vizitkou každého rozhlasu*²⁰ atd.

Velkou část použitých pramenů představuje oblast nejrůznějších rozhlasových nahrávek. Předně se jedná o samotné rozhlasové inscenace, jejichž kopie jsem získala v archivu Českého rozhlasu Praha, a dále o nejrůznější rozhlasové pořady a rozhovory s Josefem Henkem (*Setkávání*,²¹ *Osobnost – režisér Josef Henke*,²² *Benefice k šedesátinám Josefa Henkeho*,²³ *Rozhovor Tomáše Černého s Josefem Henkem*,²⁴ *Režisér – Josef Henke a jeho rozhlas*²⁵ atd.). Mnohé z těchto nahrávek mi s laskavým svolením umožnila poslechnout paní Anna Henkeová,²⁶ která mi rovněž poskytla možnost zapůjčit si velké množství soukromých pramenných materiálů z manželovy pozůstalosti (scénáře, vlastní dramatické texty,²⁷ režijní poznámky, publikace, smlouvy, novinové a časopisecké prameny i mnoho dalších cenných dokumentů).

Při svém práci jsem čerpala rovněž ze vzpomínek řady lidí z rozhlasového prostředí, kteří s Josefem Henkem pracovali, znali ho a poжил je k němu přátelský vztah. Naskytla se mi možnost vyslechnout některé jeho spolupracovníky. Značnou pomoc mi poskytla PhDr. Bohuslava Kolářová z ČRo Praha, dále jsem měla k dispozici orální prameny od rozhlasových režisérů MgA. Jiřího Hrašeho z ČRo Praha, MgA. Pavla Krejčího z ČRo Hradec Králové a MgA. Michala Bureše z ČRo Olomouc.

Vzhledem k tomu, že se ve své práci zaměřuji na analýzy vybraných rozhlasových inscenací, bylo nutné mít k dispozici jednak rozhlasové scénáře,²⁸ ale i jejich literární předlohy (pokud šlo o rozhlasové adaptace). Konkrétně se jednalo o tyto tituly: Ivan Sergejevič Turgeněv – *První láska*,²⁹ Antoine de Saint-Exupéry – *Malý princ*,³⁰ Franz Kafka – *Proměna*³¹ a Antonín Přidal – *Sudičky*.³² Metodologickým východiskem práce je metoda strukturalistické analýzy, zejména pokud jde o pojem struktury a fungování jednotlivých složek v rámci rozhlasové inscenace. Zaměřím se především na tyto složky: původní textová předloha a její úprava, herecké výkony, zvuková kompozice a hudba. Mé rozborů hudební složky inscenací budou zaměřeny především na význam hudby v celkovém režijním pojetí. Další použitou metodou je metoda komparace.

Jako přílohy přikládám jednak trojici textů vzpomínkového charakteru, které o Josefu Henkem vytvořili někteří jeho výše zmínění rozhlasoví kolegové, a dále soupis rozhlasových režii Josefa Henkeho z let 1959–1972. Při souhrnu uvedených rozhlasových režijních počínů jsem čerpala z databáze archivu Českého rozhlasu a také z vlastního přehledu Josefa Henkeho o svých pracovních činnostech, které si v uvedených letech vedl. Součástí příloh je také několik fotografií (portréty a dále fotografie zachycující Josefa Henkeho s hereckými kolegy při zkouškách a natáčení ve studiu).³³

Cílem mé práce je zhodnocení Josefa Henkeho jako rozhlasového režiséra v době „zlaté éry“ Československého rozhlasu, analýza vybraných rozhlasových inscenací a dále na základě zkoumání opakujících se postupů a rozhlasových prostředků charakteristika stylu a poetiky jeho režijní tvorby, jasně přesahující léta šedesátá.

2. Osobnost Josefa Henkeho

Josef Henke byl především rozhlasový, ale i divadelní a filmový režisér, tvůrce rozhlasových her, autor řady rozhlasových, divadelních i televizních scénářů a kompozic poezie, teoretik přednesu, pedagog a příležitostný dramaturg. Byl režisérem a scenáristou první velké české stereofonní rozhlasové inscenace – *Proměny* Franze Kafky. Patřil k zakladatelům Lyry Pragensis a poetické vinárny Viola.

Narodil se 12. ledna 1933 v Mladé Boleslavi. V dětství se s rodinou často stěhovali – kromě Mladé Boleslavi bydleli v Mnichově Hradišti nebo v Radotíně u Prahy. Obecnou školu vychodil Josef Henke v Praze na Pankráci a v Jičíně studoval na Raisově reálném gymnáziu, kde složil v roce 1951 maturitu. Ve stejném roce úspěšně složil přijímací zkoušky v oboru divadelní režie na pražskou Akademii múzických umění. Na téže škole jeden rok souběžně působil i jako externí posluchač oboru filmová režie.³⁴ Své vysokoškolské studium ukončil v roce 1955.

Na počátku padesátých let se do pedagogické činnosti přenášel model divadelní sovětské školy s deformovaným výkladem Konstantina Sergejeviče Stanislavského. Všichni budoucí režiséři tehdy museli absolvovat stejné studijní povinnosti jako herci – kromě herecké výchovy si Josef Henke vyzkoušel předměty jako balet, dramaturgie apod.³⁵ Už v době svého studia se uplatňoval jako režisér divadelní, avšak o nic menší zájem projevoval také o rozhlas. K jeho pedagogům patřila například Vlasta Fabianová, která si jej spolu se spolužákem Milanem Lukešem vybrala do své herecké skupiny. Přestože na počátku padesátých let měli studenti přísně zakázanou jakoukoli mimoškolní činnost, už ve druhém ročníku mu dovolil externě pracovat v rozhlase sám zakladatel moderní české režie, šéfrežisér Československého rozhlasu a tehdejší děkan DAMU Josef Bezdíček.³⁶

V rozhlasovém prostředí se Josef Henke pohyboval a pracoval již od roku 1952. Nejprve působil jako asistent Miloslava Dismana, jenž vedl dětský herecký soubor označovaný od roku 1935 jeho jménem jako Dismanův rozhlasový dětský soubor, a uplatnil se také jako příležitostný reportér. Josef Henke byl Dismanovi nápomocen nejdříve při rozhlasovém vysílání určeném pro děti, kdy asistoval ve studiu, zúčastňoval se všech zkoušek a postupně se stal v rozhlasovém prostředí všestranně činným. Účinkoval jako interpret v menších rolích, pomáhal Dismanovi při vysílání pro mládež a nakonec se dočkal i samostatných režii. Nezaujalo jej však pouze divadlo a rozhlas, ještě jako posluchač externě pracoval i pro právě vznikající Československou televizi.

Ačkoliv svou profesní dráhu vystavěl především na rozhlasové režii, jeho první profesionální angažmá bylo u Emila Františka Buriana v tehdy právě obnoveném Divadle D 34.³⁷ Josef Henke Burianovo divadlo často a rád navštěvoval už jako student, v době agitek a dramaturgie založené na budovatelských dramatech jej umělecký program Děčka neobvykle oslnil.³⁸ K jeho angažování do Divadla D 34 paradoxně přispělo striktní odmítnutí jedné z jeho studentských prací na DAMU – jednalo se o montáž z poezie, próz a dramát Jiřího Wolкера.³⁹ Tuto inscenaci zakázala pedagogická komise s odůvodněním, že se jedná o formalismus a nezdravé experimentování. O tom, že byla nějakému posluchači na škole zakázána premiéra, se dozvěděl Emil František Burian a následně pozval Josefa Henkeho k sobě do divadla.⁴⁰ Burian jej angažoval nejprve jako režiséra s povinnostmi asistenta a po ukončení studia na DAMU (diplomním představením Kleistova *Rozbitého džbánu* v Městském divadle Benešov) se stal „skutečným“ režisérem.

Josef Henke v Divadle D 34 strávil tři roky (1955–1958). Do divadla nastoupil právě v době, kdy se Emil František Burian po svém nešťastném období prorežimního divadla v duchu socialistického realismu vrátil ke stylově propracovaným inscenacím ze svého předválečného avantgardního období a navázal na umělecký vrchol své tvorby z poloviny třicátých let. Henke tak měl možnost poznat a načerpat inspiraci z Burianova obrazného, poetického jevištního jazyka, jenž byl i jemu velice blízký. Režíroval zde například Burianovu hru *Ani láska není sama* nebo asistoval při divadelních inscenacích *Lidová suita*, *Bílé noci*, *Věra Lukášová* či *Žebřácká opera*. Není náhodou, že jednu linii jeho režijní tvorby v šedesátých letech představují právě díla ovlivněná Burianovým vrcholným stylem a že pro rozhlas upravoval tituly dříve uvedené v Děčku. (Inspiračním zdrojům a významu poetiky Burianova divadla pro Josefa Henkeho bude věnována další kapitola.)

Po třech letech strávených v Divadle D 34 přešel Josef Henke do Československého rozhlasu, kde byl v letech 1958–1960 zaměstnán jako režisér literárně-dramatického vysílání. V rozhlase tehdy režíroval pásma poezie, ale i své vlastní pořady (například hru *Epizody*⁴¹). Po Burianově smrti se vrátil na dvě sezony do obnoveného Divadla E. F. Buriana. Režíroval zde například *Pekelníka* od George Bernarda Shawa nebo Orziho *Černý ventilátor*.

Henkeho umělecké působení v divadlech se neomezovalo pouze na Prahu, v letech 1962–1964 působil v brněnském Divadle bratří Mrštíků, kde vedle mnoha dalších režii vytvořil vlastní kompozici z prací Miloše Macourka *Člověk by nevěřil svým očím* nebo kompozici ze sonetů Williama Shakespeara a veršů Jiřího Šotoly *Růže pro pana Shakespeara*. Pohostinsky režíroval také v Divadle Julia Fučíka v Brně nebo v Divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni.⁴² Počátky jeho kariéry jsou tedy úzce spjaty s divadlem, které velmi miloval a zůstal s ním úzce propojen po celý svůj život. Bylo to právě divadlo, odkud si vybíral do svých rozhlasových režii nové herce, a nezajímalo ho, zda je to mladý nezkušený začátečník nebo slavný divadelník – měřítkem mu byl především zajímavý hlasový potenciál a cit pro slovo.⁴³

Josef Henke pevně zakotvil v rozhlasovém prostředí v roce 1964. První vrcholné období jeho rozhlasové tvorby zahrnuje celá šedesátá léta, během nichž je možné v jeho umělecké činnosti vysledovat několik dra-

maturgických linií i režijních postupů, kterým se budu podrobněji věnovat v dalších kapitolách. V letech 1967–1969 zastával Josef Henke funkci vedoucího režiséra, v rámci níž si dal za úkol zvýšit prestiž rozhlasového vysílání. Šedesátá léta znamenala vlivem politického uvolnění obrovský rozmach pro celou oblast československé kultury, a to nejen v oblasti divadla (vzniká řada tzv. divadel malých forem), svůj vrchol prožívala rovněž filmová tvorba, a rozhlas tak musel přirozeně čelit umělecké konkurenci. Henke se podílel (kromě rozhlasových projektů) na vzniku Lyry Pragensis, působil v pražské Viole, do které přišel krátce po jejím založení, a pracoval rovněž pro Československou televizi.⁴⁴

Byl také literárně činný – své teoretické názory na význam a možnosti uměleckého přednesu shrnul v knize *Síla slova* v roce 1963. Svě postoje z oblasti rozhlasové tvorby prezentoval o tři roky později ve sbornících *Slyšet se navzájem* a *Slovo a hlas*. Za zmínku stojí i jeho režie série portrétů českých básníků na deskách firmy Supraphon⁴⁵ (Vítězslav Nezval, Josef Hora, František Halas, Jaroslav Seifert) či režie mluveného slova v animovaném filmu *Osudy dobrého vojáka Švejka*.⁴⁶ V roce 1967 se Josef Henke podílel na přípravě filmu *Rozmarné léto*, který měl původně dokonce režírovat. Účastnil se mnoha zahraničních rozhlasových festivalů (v květnu 1968 navštívil festival rozhlasové hry v Makedonii), hostoval v Radio – televizi Zagreb apod. Jeho dramaturgie a stereofonní scénář Kafkovy *Proměny* byly uváděny na několika zahraničních stanicích – v Itálii, Belgii, Německu, Jugoslávii či v Maďarsku. Inscenace Šaldových *Zástupů*⁴⁷ a Přidalových *Sudiček* v jeho režii byly navrženy dokonce na státní cenu. Henke měl zásluhu na přípravě a vysílání rozhlasové přehlídky inscenací Emila Františka Buriana v rámci festivalu „Živý odkaz národního umělce E. F. Buriana“, jenž obsahoval tyto tituly: *Hra o svatě Dorotě* (Henke – úprava), *Vojna* (Henke – úprava), *Krysař* (Henke – scénář a režie), *Věra Lukášová* (Henke – scénář a režie) a *Kat* (Henke – úprava a režie).⁴⁸ V roce 1968 založil a řídil umělecké družstvo Ar(i)ston, které však bylo po pouhém roce existence zrušeno.⁴⁹ Pro rozhlas chtěl Josef Henke zřídit dokonce ještě jednu výdělečně činnou budovu na Národní třídě, avšak jeho vize už bohužel nestihla být uskutečněna.

Ke konci šedesátých let měl Josef Henke jako režisér možnost „vrátit se“ k divadlu. Hostoval například v Divadle Na zábradlí, kde v roce 1969 režíroval Nývtovu komedii *Nejkrásnější způsob umírání*. O rok později režíroval Máchovy *Cikány* v dramaturgii Zuzany Kočové v Realistickém divadle. Nastupující normalizace zbavila Josefa Henkeho možnosti pracovat dále pro rozhlas, a to doslova na vrcholu jeho tvůrčích sil. V roce 1969 už neobdržel státní cenu za režii již zmíněného rozhlasového oratoria *Zástupové* Františka Xavera Šaldy, na niž byl navržen, a na samém počátku sedmdesátých let stihl už jen několik málo režii: Richard Brinsley Sheridan – *Škola pomluv* (1970), Jaroslav Tafel – *Černí husaři*, *Don Jean aneb Strašlivý hodování* (1970), Jindřich Hořejší – *Hudba na náměstí* (1971), Charles Dickens – Jaroslav Tafel – *Skvělé vyhlídky*⁵⁰ (1972). Protože Henke vycítil, že vlivem silícího normalizačního tlaku by mu bylo zabráněno v dalším setrvání v rozhlasu, od 1. ledna 1970 se vzdal funkce vedoucího režiséra a 9. listopadu 1971 sám podal výpověď. Obrovskou a nenahraditelnou ztrátu pro rozhlasový archiv znamenalo smazání části jeho režijních počinů. Jmenujme například *Osamělost přešpolského běžce* Alana Sellitoea, *Celou noc venku* Harolda Pintera či *Malbu na dřevě* Ingmara Bergmana. Naštěstí řadu snímků uchránili před zánikem věrní posluchači, kteří si rozhlasové inscenace Josefa Henkeho doma pro sebe nahrávali. Podařila se zachránit například rozhlasová inscenace *Děti soudního dvora* Michaela Cournota z roku 1964, které si Josef Henke velice cenil, protože získala mezinárodní ocenění Prix Italia.⁵¹

Z politických důvodů nesměl Josef Henke po celá sedmdesátá léta oficiálně působit nejen v rozhlasu a v televizi, ale také v mnoha pražských i mimopražských divadlech. Po téměř dvaceti letech tvůrčí a rozmanité práce v rozhlasové oblasti se ocitl v nelehké životní situaci, kdy se profesně nemohl realizovat.⁵² „Pracoval jsem stále naplno, ale velice často úplně zbytečně. Stačil telefonát několika snaživců z rozhlasu – a byl jsem vyhozen z rozdělané inscenace. Někde mě nechávali zdarma pracovat i dost dlouho, než mi řekli, že to stejně nemá smysl.“⁵³ Navzdory mnoha překážkám se Josef Henke nevzdal a snažil se.⁵⁴ Od počátku roku 1972 do roku 1980 byl bez angažmá – pracoval jako příležitostný scenárista, režisér i interpret. Občasnou pracovní příležitost mu poskytla Viola,⁵⁵ kde mohl alespoň částečně zachovat kontinuitu se svou původní prací a v níž se pořady jako medailon Jacquese Préverta nebo *Lidský hlas*⁵⁶ Jeana Cocteaua udržely po dlouhou řadu let.⁵⁷ Spolupracoval rovněž se souborem Chorea Bohemica. Henke založil a v letech 1977–1979 režíroval nový typ hudebně-dramatických pořadů *Setkání na schodech* v budově Národního muzea. Z programu jmenujme například Vančurova *Záviše z Falkenštejna* s Radovanem Lukavským v hlavní roli, *Z deníků Šaška z Bířkova o jízdě a putování...*,⁵⁸ *Vergilia*⁵⁹, *Karla IV.* atd. Projekt *Setkání na schodech* byl pro příliš velkou návštěvnost a politické „riskování“ po necelých dvou letech ukončen. Henke působil také jako režisér a scenárista nových forem systému *Son et lumière* a audiovize.⁶⁰ Pod množstvím tehdejších projektů ovšem vůbec nesmělo figurovat jeho jméno. V sedmdesátých letech byly v rozhlasu často vysílány reprízy jeho inscenací, vesměs bez ohlášení jména Josefa Henkeho jako režiséra či scenáristy.

V osmdesátých letech už Josef Henke více spolupracoval s některými oblastními divadly. V letech 1980–1982 pracoval na částečný úvazek ve Východočeském divadle v Pardubicích a 1982–1984 v Ústředním

loutkovém divadle v Praze. V roce 1986 se stal na rok režisérem Divadla pracujících v Mostě a pracoval i pro liberecké Naivní divadlo. Na čas se také uchýlil k loutkovému divadlu (Loutkové divadlo Lampion v Kladně aj.), které měl velmi rád už od svého dětství. Nejvýznamnějším obdobím Josefa Henkeho, stráveném u oblíbených loutek, byla režijní činnost v Divadle Spejbla a Hurvínka u Miloše Kirschnera, který mu tehdy (jako jeden z mála) poskytl pracovní příležitost. Pro loutky Josef Henke napsal dvě hry: *Barunčino dětství a Hurvínek mezi loutkami*.⁶¹ I v osmdesátých letech se věnoval teoretickým pracím z oblasti rozhlasové režie a kultury řeči, v roce 1985 ve sborníku *Ano, slyšet se navzájem* vyšel jeho příspěvek o uměleckém přednesu.

Do svého milovaného rozhlasu se Josef Henke mohl vrátit až po dlouhých osmnácti letech, v roce 1990. Ihned se stal jeho šéfrežisérem, i když jen na nějakou dobu. Post šéfa stanice Vltava brzy opustil; jednak onemocněl a hlavně u něj opět zvítězila vlastní tvůrčí práce. Po dlouhých letech odmlky tak s nebývalým nasazením (způsobeným dlouhou vynucenou pauzou v oboru rozhlasové režie) navázal na svá vrcholná díla ze šedesátých let, i když návrat pro něj nebyl lehký.⁶² Opět se pustil do absurdní dramatiky – Samuela Becketta (*Žhnoucí popel*, 1991; *Cascando*, 1992; *Docela sám*, 1993), Friedricha Dürrenmatta (*Dvojník*, 1990; *Porucha*, 1993; *Soudce a jeho kat*, 1994), původních rozhlasových her Antonína Přídala (*Pěnkava s Loutnou*, 1990; *Sáňky se zvonce*, 1991; *Políček číslo 111*, 1991) nebo dramatiky Oldřicha Daňka (*Vzpomínka na Hamleta*, 1994; *Rozhovor v Delfách*, 1997; *Rudolfínská noc*, 2003). Čerpal i z tvorby představitelů meziválečné avantgardy – Karel Teige (*Hyperdada*, 1993), Vítězslav Nezval (*Manon Lescaut*, 1999) či monodramat Jeana Cocteau (*Lidský hlas*, 1992). Se zájmem zpracovával také novější dramatiky – Günter Eich (*Sabeth*, 1992), Thomas Bernhard (*Minetti – portrét umělce jako starého muže*, 2002). Náročným úkolem byla *Ústa plná hlíny* Branimira Ščepanoviče z roku 1991.

Kromě režii rozhlasových her připravoval Josef Henke vzpomínkové pořady o řadě významných osobností české kultury. Jednalo se především o projekty věnující se jeho „dvorním“ hercům – *Pocta Jiřímu Adamírovi* (1993), *Vzpomínka na Zdeňka Štěpánka* (1996), *Páteční večer s Václavem Voskou* (2000) atd. Pracoval rovněž na žánru uměleckého dokumentu – v roce 1990 natočil pásmo Čeňka Sováka o životě v komunistických lágrech *Půjdem si hrát za ostnatý drát*.⁶³

Režijní činnost Josefa Henkeho se však neomezovala pouze na rozhlas. Pro televizi režíroval například Nezvalovu *Manon Lescaut*, Pinterovu *Celou noc venku*, Dostojevského *Bílé noci* či Cocteauovy *Přízraky*. Ke všem svým televizním inscenacím si psal vlastní scénáře.

Mimo práci v rozhlasových studiích se Josef Henke snažil získávat podporu pro kulturní dění. Velice si přál, aby se umělecká obec spojila vznikem profesního uměleckého spolku. Stal se zakladatelem a čestným předsedou *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu*,⁶⁴ jehož hlavním cílem bylo v oblasti rozhlasové tvorby věnovat pozornost náročným žánrům jako je rozhlasová hra, pořádat specializované semináře, poslechy a diskuse. Sdružení mělo a má dále za cíl věnovat se historii rozhlasové tvorby, jazykové kultivaci či mluvě na mikrofon. Vydává rovněž řadu užitečných sborníků z nejrůznějších rozhlasových sympozií a teoretických příruček zabývajících se rozhlasovou tvorbou.

Díky svým bohatým zkušenostem v rozhlasovém prostředí se Josef Henke uplatnil i jako vysokoškolský pedagog – od roku 1991 externě vyučoval rozhlasové herectví (mluvu na mikrofon) na pražské Akademii múzických umění. V roce 1992 obdržel titul docenta herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně.

Přestože je víc než zřejmé, že rozhlasová práce Josefa Henkeho v šedesátých letech byla značně nedoceněná, v devadesátých letech byla jeho činnost částečně vykompenzována řadou cen a vyznamenání, které mu byly uděleny. Jmenujme cenu Prix Bohemia 1996 za režii hry *Přes řeku* (Vinant – Plechatý), Prix Bohemia 1999 za režii hry podle starých loutkářských textů *Barbaramáš a Medordes* nebo čestné uznání Prix Bohemia 2000 za režii pořadu ze života a díla Ezry Pounda *Chtěl bych napsat ráj*. V roce 1999 obdržel cenu generálního ředitele Českého rozhlasu za celoživotní přínos rozhlasové tvorbě. Konečně v roce 2004 převzal z rukou prezidenta republiky Václava Klause medaili Za zásluhy v oblasti kultury.⁶⁵

Josef Henke zemřel po dlouhé nemoci 19. března 2006 v Praze. Rozhlasová tvorba pro něj znamenala kromě práce i největší zálibu a o dění v rozhlasovém prostředí se zajímal až do poslední chvíle svého života. Zanechal po sobě rozsáhlé a bohaté dílo nejen pro rozhlasové posluchače, ale i pro své kolegy, spolutvůrce a celou oblast naší kultury. Za dobu svého působení v rozhlase vytvořil mnoho pozoruhodných rozhlasových inscenací na vysoké profesionální úrovni a svým dílem mimořádně přispěl k rozvoji umělecké rozhlasové tvorby.

3. Myšlenková východiska a inspirační zdroje

Josef Henke už od dětství inklinoval k poezii a tento zájem jej ovlivňoval po celý jeho život. Jako dítě měl zálibu v básních Jiřího Wolкера či Františka Halase, v dospělosti mezi jeho oblíbené básníky patřil Vladimír Holan, Jaroslav Seifert či Oldřich Daněk. Zajímavé je, že k divadlu se v podstatě dostal přes poezii, protože se domníval, že právě divadlo je instituce plná poezie: „*Už jako kluk jsem miloval verše a divadelní hry v rozhlase.*

[...] *Magičnost rozhlasu, na niž věřím dodnes, mne chytla. I divadlo jsem chtěl dělat proto, že jsem věřil, že je to dům plný poezie, ale dodneška jsem se tam s ní málokdy setkal. Rozhlas ten můj sen naplňoval nejmíc.*⁶⁶ S citěním a vnímáním poezie byla u Henkeho spojena jeho schopnost (pro režiséra velmi cenná) výrazné zvukové představivosti. Ne náhodou se k němu vedle přívlastku intelektuální režisér hodí také přívlastek poetický či básnivý. Velký znalec díla a stylu Josefa Henkeho Rudolf Matys charakterizoval jeho práci velice osobitě: „*Je nepochybně režisérem s hlubokým, konstitutivním smyslem pro metaforu, pro podobenství, pro texty, které se otvírají různým významům: psychologickým, symbolickým, fantazijním. A není náhodou, že díla, která již ve svém textovém půdorysu tuto zjevnou či skrytou možnost obsahují, se stala i klíčovými, pro Henkeho nejcharakterističtějšími realizacemi. I když tato dispozice od počátku vyladovala Henkeho směrem k textům lyrickým, a přímo k poezii, jeho chápání imaginativy je daleko méně specializované: nejde tu o nestejně dlouhé řádky, ale o univerzální lyrický princip, o objevování a odkrývání elementárních sil, které jsou schopny přepodstatňovat, zmnožovat svět, vyjadřovat a udržovat jeho hlubinnou jednotu, objevit zázračno a materializovat je, učinit je viditelným a slyšitelným.*“⁶⁷ Josef Henke byl bytostný lyrik a z jeho lásky k poezii přirozeně vyplynulo i jeho poetické vnímání slova a řeči vůbec. Neměl však rád samoučelnou lyrizaci a poetizování.⁶⁸

Pro režijní práci Josefa Henkeho měla obrovský význam jeho část života strávená v Divadle D 34 a především samotný Emil František Burian. Ve výsledném tvaru Burianových inscenací, založených na modelu polyfonního múzického divadla, se uplatňovaly složky hudební, výtvarné, filmové i slovesné, a Burian tak vytvořil dokonalou koncepci syntetického divadla. „*I když pamětníci, kteří mohli srovnávat, říkali, že v padesátých letech již nedosáhl té imaginace jako v letech třicátých, rozhodně mě naučil vážit si slova, melodie a kvality řeči, cítit vztah slova a hudby.*“⁶⁹ Řadu principů objevených Burianem Henke později aplikoval i na svou rozhlasovou tvorbu. Jedná se především o básnivost a metaforu, v hlasových prostředcích pak o důraz na melodičnost a rytmičtější. Josef Henke se domníval, že z principu Burianova divadla vychází také určitý druh rozhlasové práce: „*Jsem přesvědčen, že existují, velmi zhruba řečeno, dva typy her. Či spíše dvě linie divadla. Jedna z nich nemůže být bez výrazné fabule a snaží se předkládat divákovi k vnímání hotové jevištní obrazy. Tu druhou u nás k veliké dokonalosti přivedlo Děčko. Snažilo se vybídnout diváka ke spolupráci, předložit mu metaforu a provokovat k tomu, aby si výsledný obraz dotvořil sám.*“⁷⁰ Stejným způsobem to podle Henkeho funguje i v rozhlase, kdy je (namísto diváka) posluchač donucen vytvářet si v mysli z hudebnosti slov či veršů vlastní představy a obrazy. Z toho plyne i krása subjektivního vnímání a tedy nekonečné variace obrazových vjemů a imaginace. „*Rozhlas je vizuální prostředek neobyčejné síly. Televize je pro mne hmat, film rytmus. V rozhlase, máte-li trochu fantazie, nebo alespoň schopnost vnímat (nevzdělaný bača může být daleko vnímavější než otitulovaný profesor), si můžete představit daleko krásnější věci, než jaké vám dovolí deklová dekorace v televizi. Máte-li k tomu autora na úrovni, dostane vám do jazyka i dobu. Herci, kteří umějí, přidají zvukový obraz i s kostýmy a s atmosférou, jakou by televize nikdy nevykouzila.*“⁷¹ Josef Henke vždy trval na tom, že absence vizuální stránky nemůže být považována za nedostatek rozhlasu. Rozhlas však podle něj potřebuje posluchače s fantazií nebo alespoň s jistou dávkou představivosti. Vědomé navázání na dílo Emila Františka Buriana u něj neznamenalo, že by přejímal stejné postupy či jeho inscenace přenášel do rozhlasu. Naopak řadu věcí dělal po svém, ale vycházel ze stejných principů.

Avantgardní estetika, v níž byl zdůrazněn význam zvukovosti a hudebnosti, a obdiv k Emilu Františku Burianovi měly za důsledek to, že v šedesátých letech bychom v tvorbě Josefa Henkeho mohli vysledovat jednu linii rozhlasových inscenací dříve uvedených v Děčku – konkrétně se jedná o tituly: *Krysař, Věra Lukášová, Kat, Lidová suita, Bílé noci, Žebravý Bakus* či *Vojna*. Inscenace inspirované Burianem byly uvedeny v roce 1968 v rámci festivalu „Živý odkaz národního umělce E. F. Buriana“. Geniální divadelník Emil František Burian kromě Josefa Henkeho inspiroval řadu dalších režisérů, včetně Alfréda Radoka nebo Otomara Krejčí.

Mluvíme-li o inspiračních zdrojích souvisejících s Emilem Františkem Burianem a jeho divadlem, nesmíme zapomenout na voiceband.⁷² Tento výrazový prvek, s nímž Burian experimentoval již od roku 1927 a který využil v řadě svých nejslavnějších inscenací, se v podstatě stal určujícím podnětem pro Henkeho další profesní zájem. Zde mám na mysli termín kolektivní umělecký přednes,⁷³ jenž Henke často využíval především pro interpretaci básnických textů. S jeho pomocí se snažil najít nejčistší a zároveň nejpůsobivější výraz pro tlumočení poezie v rozhlase. Tomuto specifickému problému dokonce věnoval již zmíněnou knihu *Síla slova*, v níž shrnul veškeré své teoretické poznatky o uměleckém přednesu. K tématu se vrátil i ve svém příspěvku na již zmíněné konferenci k dvacátému výročí existence Violy. Velice podrobným způsobem zde srovnává rozdíl mezi hereckým výkonem a přednášečstvím poezie: „*Zatímco podstatou hereckého výkonu je (nebo měla by být) hercova proměna do postavy, role, přednášeč se stává básnickou postavou. Tento terminus technicus, který se již také vžil, je pojmenováním interpretova obtížného a citlivého úkolu zvolit správný vnitřní úhel vztahu k interpretovanému textu, přičemž nejde ani o odstup, ani o eliminaci vnitřního zaujetí. [...] Interpretace slova začíná správně nalezeným vnitřním uchopením a vytvářením odpovídajícího výrazu. Před-*

našeč není v roli a situaci jako herec. I když hovoří za postavu nebo více postav, chce evokovat v posluchači-divákovi představu postavy, nikoli ji hrát. Přednašeč předává a sděluje tok svých myšlenek, představ a pocitů. Vnitřní intenzita přednašečova sdělení a jeho hlasové i další ztvárnění vyvolává imaginaci, emocionální účast a spolupřítomnost posluchače. V přednesu nejde o pouhé převedení textu do zvukové, hlasové podoby.⁷⁴ Tato citace nám jen potvrzuje důraz Josefa Henkeho na detailní spolupráci s herci a především na důkladnou přípravu slovního projevu. Herecká interpretace by měla být založena na úzkém vztahu k textu, dokonalém porozumění každé myšlenky a jejím následném osobitém zpracování, protože „originalita přednašeče není jen přínosem jeho výkonu, ale jeho podstatou“.⁷⁵ S přednášením poezie souvisí velká šíře požadavků, které Henke na interpreta jako náročný režisér kladl. Patří sem suverénní orientace v literatuře a poezii, dokonalá znalost mateřštiny a teorie verše, dále cit pro rytmus jako základní jednotící prvek projevu, cit pro verš, členění, frázování, hudebnost i znalost hudby, umění slyšet a vyjádřit latentní hudbu veršem, mít dokonalou hlasovou techniku a další.⁷⁶ Tento výčet vlastností uvádím i z důvodu následných analýz rozhlasových inscenací, v nichž budu práci hereckých interpretů rozebírat. Vycházím z toho, že vlastnosti kladené na interpreta se netýkají pouze přednašečů poezie, ale rozhlasového herectví obecně. Rozhlasové herectví je oproti divadelnímu obtížnější v neexistenci přímého kontaktu a jeho základním prostředkem je slovo a jeho zvukové ztvárnění. Absence vizuální stránky v rozhlase musí být vyvážena sugestivní zvukovou kompozicí (zvuky, šumy, hudba) s přesnými hereckými výkony, které vystihnou charakter daných postav.

Henke k samotnému slovu přistupoval velice vnímavě a citlivě, básnické slovo pro něj představovalo nespornou hudební či zvukovou kvalitu a múzičnost. Samotná rozhlasová básnivost pro něj nepředstavovala občasný medový tok veršů, linoucí se z přijímače. Básnivost pro něj byla dána především textem,⁷⁷ s čímž souvisel jeho přístup k dramaturgii, založený na pečlivém výběru jen těch nejkvalitnějších literárních předloh. Pokud vytvářel vlastní dramatizace, vyznával myšlenku ctění autorova textu.

Pro režijní dráhu Josefa Henkeho byl vedle Buriana také podstatný vliv Josefa Bezdíčka, který mu, jako začínajícímu „rozhlasákovi“, předal mnoho cenných rad. Ve svém diskusním příspěvku z konference⁷⁸ o uměleckém přednesu na něj vzpomíná v souvislosti se svým prvním (ještě studentským) pokusem o inscenaci poezie.⁷⁹ Bezdíček mu tenkrát v inscenaci vytkl řadu chyb, například zdivadelňování, místy i ilustraci a užívání přemíry prostředků, které podle něj vlastně jen zmnožovaly slovo.⁸⁰ Henke vliv Josefa Bezdíčka na svou režijní tvorbu připomíná: „Také později, když jsem již pracoval v rozhlase na náročných pořadech – tehdy to byl Nezvalův Edison, koncipovaný jako sólo (O. Brousek) s recitačním sextetem s orchestrem a malým pěveckým sborem (s výtečnou hudbou Marka Kopelenta) –, mě Josef Bezdíček jako šéfrežisér po poslechu pozval na pár slov. Naše práce se mu velmi zamlouvala. Ale pak mi během rozhovoru taktně položil několik otázek – proč byla hudba právě tu a nebyla jinde, v jaké proporcii a řádu... Neměl jsem několikrát lepší odpověď, než že jsem to tak cítil. Bezdíček souhlasně pokyvoval. A pak se rozhovořil o tom, že mu léta trvalo, než plně uvěřil slovu, jeho vypracování, škále nejjemnějších výrazových prostředků interpretova hlasu... Chtěl bych ti to, co jsem sám pracně a dlouho hledal, zkrátit. Teď nechci, abys mi věřil. Musíš si všechno vyzkoušet a ověřit sám. Chci jen, abys to, co já jsem hledal víc než deset let, pochopil za dva tři roky.“⁸¹ Nejen těchto rad Josefa Bezdíčka si Henke nesmírně cenil a „Bezdu“ (jak se mu v rozhlasovém prostředí říkalo) velice uznával a vážil si ho. S úctou přijal i další z jeho rad týkajících se režisérovy práce s hercem, a totiž, že režisér před hercem nesmí váhat a velice často musí na jeho otázky odpovídat bez dlouhého rozvažování: „Podívej, Josko, ty musíš vždycky vědět odpověď hned! Může být i špatná. Druhý den na zkoušce to opravíš. Ale ve chvíli, kdy se herec ptá, musí z tebe cítit jistotu.“⁸²

Provázanost divadla, rozhlasu, ale i televize byla pro práci Josefa Henkeho v druhé polovině padesátých let příznačná. Zajímavý byl jeho celkový postoj k práci v rozhlase. Po škole šel do divadla proto, aby nezapadl do rutinní a únavné práce v „oddělení slovesné výroby“ Československého rozhlasu. Jeho snem bylo pracovat jen na opravdu náročných a hodnotných projektech, při nichž bude mít ve své tvůrčí práci volnost a nebude neúspěšně popoháněn a brzděn termínem. S touto dohodou vstoupil také v roce 1958 do rozhlasu. Přál si, aby jeho jméno bylo jakousi ochrannou známkou kvality: „Nikdo nemá patent na to, aby neměl neúspěch. Ale je třeba rozlišovat, zda jde o trvale průměrnou práci, která sice nikoho příliš nepopudí, ale také nikoho nenadchne, nebo jestli má člověk občas „čestný průšvih“. Vždy je to lepší, než stálý, rybníčný, nevykolejitelný, šedivý průměr. Když budu unavený, vezmu si raději neplacené volno.“⁸³ Tento názor na pracovní nasazení zastával Henke celý život. Veškerou svou práci bral velice zodpovědně a neuznával nenáročná a průměrná projekty.

Nebezpečí stereotypu Henke zaháněl ve střídání oborů, ať už to byla rozhlasová režie, práce pro divadlo, televizi, režie uměleckého přednesu, ale také psaní vlastních her či teoretických prací. Nutno dodat, že ve všech těchto oborech byl perfekcionista. Zájmová mnohostrannost pro něj byla (jak říkal) výborná regenerace: „Myslím, že režisérůva mnohostrannost a schopnost přenášet poznatky z různých druhů práce je nutná, protože může pomoci ve tříbení vyjadřovacích prostředků.“⁸⁴ Josef Henke nerad používal pojem rozhlasová specifická. Podle něj by se spíš mělo rozlišovat rozhlasové umění, řemeslo a diletantství. Z toho pro něj

plyne jisté rozlišení: „Rozhlasová inscenace může být jenom záležitostí hercova hlasu – anebo složitou polyfonní hudebně-rytmickou kompozicí, je potřeba poznat kdy.“⁸⁵ Hledání rozhlasové specifiky může mít podle jeho názoru význam až tehdy, jestliže možnost soustavného tříbení a kultivování autorských, hereckých i režijních prostředků vysoko překročí rámec základní profesionální povinnosti.⁸⁶

Za největší nebezpečí pro rozhlasovou práci pokládal rutinu: „Rozhlasový provoz je pracovně strašně náročný a namáhavý, pokud se nechceme vzdát a vyrábět konfekci na běžícím pásu.“⁸⁷ Cílem rozhlasové tvorby obecně podle něj mělo být vysílání pořadů co nejvyšší úrovně – od publicistiky až po ty nejnáročnější umělecké pořady. V souvislosti s tím poukazoval na vzestup prestiže rozhlasu v šedesátých letech ve světě a na nutnost udržet si značku kvality i u nás: „Náš rozhlas vždycky představoval obrovský podíl kultury a kulturnosti. I v evropském kontextu měl prioritu nebo byl na předním místě v řadě žánrů. Třeba ve třicátých letech byl, společně s BBC, průkopníkem rozhlasové hry. Měl prioritu v dětských, uměleckých i vzdělávacích pořadech. Koncem šedesátých let jsme zase měli evropský zvuk přinejmenším v rozhlasových inscenacích.“⁸⁸ Především na přelomu století pak usiloval o to, aby Český rozhlas navázal na to, co prokázalo životnost, uměleckou svébytnost a trvalou kulturní hodnotu.⁸⁹

Henke byl typem režiséra, který nekladal důraz na vnější efekt, dojem či líbivost. Jeho cílem bylo skrze dokonale herecký projev proniknout hluboko do smyslu textu. Za velké rozhlasové herce považoval Václava Vosku, Jiřího Adamíru, Ludka Munzara, Jaroslava Adamovou, Jaroslava Kepku a mnoho dalších.

Podrobnější charakteristice jeho režijní práce se budu věnovat jednak v konkrétních analýzách, a poté v obsáhlejší souhrnné kapitole.

4. Zařazení práce Josefa Henkeho do kontextu rozhlasové tvorby šedesátých let

„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 Prix Italia.“⁹⁰

Dříve než se budu věnovat zařazení práce Josefa Henkeho do celkového dobového kontextu, je nutné si přiblížit situaci Československého rozhlasu jako instituce a především charakteristiku tehdejší Hlavní redakce literárně-dramatické.⁹¹

Léta 1959–1968 bývají právem označována jako doba „rozhlasové renesance“. Přestože od vládního usnesení ze 30. září 1959 *O změnách v organizaci rozhlasu a televize* podléhal rozhlas přímému řízení, vlivu a kontrole Ústředního výboru KSČ, v rozhlase nastala v mnoha oblastech doba tvůrčího rozkvětu. Umělecké redakce zdařile uplatňují dříve tabuizované osobnosti, díla i žánry. V souvislosti s uvolněním tvůrčích možností dramaturgie a režie tak vznikají v šedesátých letech vrcholné rozhlasové inscenace a rozhlasová i hudební tvorba je oceňována mezinárodními poctami.⁹²

V roce 1962 vznikl v Hlavní redakci literárně-dramatické útvar dramaturgie a začíná její obrovský rozkvět a nejnplodnější období.⁹³ V šedesátých letech dvacátého století byli dramaturgové oproti minulému desetiletí ve značné výhodě. Především se mohli začlenit zpět do autorského týmu a změnil se jejich přístup k rozhlasové inscenaci. Dramaturgové nebyli svazováni žádnými cenzurními zákazy, ať už se jednalo o adaptace, dramaturgické nebo původní rozhlasové hry. Značně se posílila myšlenková závažnost, bohatost a pestrost pořadů. Obrovským a podnětným plusem byla skutečnost, že ve vysílání najednou mohly být přijímány a zpracovávány vlivy z téměř celého světa podle zájmu a zaměření, čehož dramaturgie náležitě využívala a vybírala tituly často od neznámých tvůrců. Dramaturgům se nejednou naskytl možnost pracovat na mnohem náročnějších projektech, než si žádala značně schematická léta padesátá, kdy řada projektů vznikla tzv. „na objednávku“. Současně se pro rozhlasovou a dramatickou tvorbu podařilo získat řadu domácích i zahraničních autorů, dokonce i režimem dříve potlačovaných, či dokonce zakázaných.⁹⁴ Rejstřík českých autorů píšících pro rozhlas byl opravdu velmi pestrý – rozhlasové hry psal Jaromír Ptáček, Jiří Vilímek, Ludvík Aškenazy, Miloslav Stehlík, Josef Topol, František Pavlíček, Václav Havel či Antonín Přidal. S tímto nárůstem autorů rozhlasových her přirozeně souvisí oslabení vlivu cenzury a následná tvůrčí svoboda, ať už máme na mysli myšlenková témata či způsoby jejich ztvárnění.

Nejdůležitějším přínosem pro rozhlas na počátku šedesátých let je příchod nové původní dramatiky. Autoři přinášejí nová témata, v nichž se objevují antihrdinové nebo rodinné generační spory. Texty mají často sebereflexivní a pochmurné ladění. V oblasti rozhlasové dramaturgie se nejvýznamněji prosadili dramaturgové Jaroslava Strejčková (ta spolupracovala většinou ve tvůrčím týmu s režisérem Jiřím Horčíčkou), Josef Hlavnička, Karel Tachovský či Jaromír Ptáček.

V šedesátých letech můžeme vysledovat v oblasti rozhlasové inscenace několik dramaturgických tendencí. Rudolf Matys charakterizoval na sympoziu *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry* šedesátá léta

z dramaturgického hlediska takto: „Dobové estetiky v mnohosti vyhraněně individualizovaných poetik směřovaly k důrazné subjektivizaci a tím i relativizaci výpovědi, ke zintimnění témat, hledaly nejrůznější ‚kořeny zla‘ v bazálních pravdivých životních podložích, ne tedy v banalitách hloupostí ani v černobílých ideových předzjednanostech, jindy se obracely k dokumentární až publicistické fakticitě kvazireportážního typu; využívaly přitom techniky koláže, montáže různorodých detailů a útržků reality, kterou přejímaly z dědictví meziválečné avantgardy. Reflektovaly problémy komunikace a jejich poruch a krizí, kontinuity a diskontinuity vědomí, osobní a společenské paměti. Analyzovaly vlastní materiál komunikace, totiž slovo, a to jak v psychologickém poli, tak v intelektuálních reflexích dramatického a slovesného experimentu. [...] A tím vším se tyto nejrůznější noetiky, poetiky a techniky krotce či radikálně podílely na rozrušování ideologického monopolu předzjednaných pravd, na demýtizaci násilím a zvlí posvěcených sebeklamů, v nichž se chtěla bezstarostně shlížet komunistická ortodoxie.“⁹⁵

Pro větší přehlednost rozdělím rozhlasové inscenace na původní rozhlasové hry, dramatizace prozaického textu a adaptace divadelních her. Zaměříme-li se na původní rozhlasové hry, autoři začínají vnímat člověka jako jedince, zkoumat jeho subjektivitu a nitro. Základní myšlenkové východisko těchto her můžeme spatřovat v existencialismu. Podstatou tohoto filozofického a myšlenkového směru je člověk vnímaný jako jedinec izolovaný od společnosti i dějinného vývoje, člověk bez vazeb, rodiny, přátel, soustředěný na své vnitřní „já“, plné úzkosti, pocitu nesmyslnosti existence a nevyhnutelnosti smrti.⁹⁶ Hlavní hrdina je konfrontován se světem, bloudí, přemýšlí, bolestně vnímá své odcizení od okolního světa a ve své osamělosti se často dostává do bezvýchodné situace či se snaží vyrovnat s vlastní minulostí (častokrát poznamenanou válkou a okupací). Člověk je zde zobrazen v situaci krajního ohrožení své existence a musí v sobě najít vnitřní sílu, aby se s problémem vyrovnal. Ve světové literatuře jsou za zástupce existencialismu považováni Albert Camus či Jean-Paul Sartre, v české literatuře pak především Franz Kafka. Z původních rozhlasových her do této oblasti spadají hry Jaromíra Ptáčka *Pět nemístných historií*, *Dívej se k černému nebi*, *Pláč pro pana Jeremiáše* atd.; hra Ludvíka Aškenazyho *Bylo to na váš účet*, *Kořeny zla* Jiřího Vilímka, *Linka důvěry* Miloslava Stehlíka a mnoho dalších. V souvislosti s obratem na nitro jedince se odsouvá do pozadí narativní složka, vypravěčský aspekt se relativizuje a hlavní pozornost už nesměruje k ději, ale k pocitům, náladám a myšlenkovému vyznění. Některé původní rozhlasové hry v sobě obsahují kritiku soudobé politické situace, například hra Oldřicha Daňka *Přepadení národní banky*⁹⁷ či slavná *Cesta do Úbic*⁹⁸ Ivana Vyskočila, v níž hraje ústřední roli téma manipulace a lidské nesvobody. Pokusem o specifickou autonomní hru hlasů byla původní rozhlasová hra Antonína Přídala *Všechny moje hlasy* v režii Petra Adlera z roku 1967.⁹⁹

Co se týče rozhlasových dramatizací, i v této oblasti vzniká v šedesátých letech řada náročných projektů. V roce 1963 nastudoval režisér Josef Melč *Rozmarné léto*¹⁰⁰ Vladislava Vančury. Ve stejném roce dramatizoval František Pavlíček Čapkův román *Život a dílo skladatele Foltýna*. Inscenaci s Iljou Rackem v hlavní roli režíroval Josef Henke, právě jako o rok později dramatizaci Dykova *Krysaře*.¹⁰¹ Do roku 1964 spadá rovněž vznik první verze Šolochovova *Tichého Donu* pod názvem *Veliká nemoc*¹⁰² v režii Josefa Melče. V roce 1965 Josef Henke připravil inscenaci Máchova *Kata*. Pominout nelze Henkeovo nastudování *Proměny* Franze Kafky z roku 1967, první velké české dramatické stereofonie. (*Proměnou* se budu ještě podrobněji zabývat.) K náročným adaptacím v šedesátých letech patří několik inscenací Josefa Červinky. V roce 1969 připravil Cooperovu *Nepříjemnou ústřici* či rozhlasovou verzi Saroyanova textu *Trocha poezie, trocha hudby*.

Stejně jako do prostředí dramaturgie divadelní se i do rozhlasu dostává v druhé polovině šedesátých let vlna světových autorů, především tvůrců absurdního dramatu. Vznik absurdní dramatiky souvisel s tehdejší situací ve společnosti a projevoval se jako reakce na ztrátu jistoty člověka ve světě. Člověk se stává v absurdním světě součástí systému, není schopen smysluplně komunikovat se svým okolím a jeho deformovaný jazyk ztrácí svou dorozumivací funkci. V absurdním dramatu ztrácejí svůj význam kategorie času a prostoru, z čehož plyne neexistence jednání. Ústředním motivem je lidská osamělost a neschopnost dialogu, postavy se pohybují v myšlenkových kruzích bez východiska a řešení. Mezi nejvýznamnější a nejslavnější rozhlasové inscenace vycházející z absurdní dramatiky patří dva rozhlasové počiny podle předlohy Samuela Becketta – *Všichni, kdož padají*¹⁰³ v režii Jiřího Horčíčky z roku 1965 a *Krappova poslední nahrávka* nastudovaná roku 1966 v režii Josefa Henkeho. Samostatnou oblast tvoří rozhlasové adaptace absurdních her Václava Havla. V šedesátých letech vznikla rozhlasová podoba jeho první aktovky *Anděl strážný*. V roce 1968 ji nastudoval režisér Josef Melč a v hlavních rolích můžeme slyšet Jaromíra Hanzlíka jako Vaváka a Jiřího Sováka jako Machoně. Další Havlovy hry – *Audience* a *Vernisáž* – byly pro rozhlas upraveny v sedmdesátých letech.¹⁰⁴ Celkově tedy můžeme v šedesátých letech rozlišit v oblasti rozhlasové dramaturgie texty psychologicko-introspektivní, existenciální či absurdně modelové, ale také lyricko-metaforické.¹⁰⁵

Rozmach a vzestup původní české rozhlasové hry se naplno projevil po roce 1963. Obrovským úspěchem bylo obnovení účasti Českého rozhlasu na největší mezinárodní soutěži rozhlasové tvorby Prix Italia a pře-

devším to, že hned první z přihlášených her – *Bylo to na váš účet* Ludvíka Aškenazyho – získala druhou cenu své kategorie, Cenu Italského rozhlasu a televize. O pouhý rok později získala nejvyšší ocenění Prix Italia hra Miroslava Stehlika *Linka důvěry*. Obě inscenace vznikly pod režijním vedením Jiřího Horčíčky a v dramaturgii Jaroslavy Strejčkové. Třetí ocenění pro Československo získala na Prix Italia rozhlasová inscenace Josefa Henkeho *Děti soudního dvora* z roku 1964.

Nové realizační přístupy a progresivní metody se objevovaly rovněž v oblasti rozhlasové režie, na kterou se v této práci nejvíce zaměřím. V šedesátých letech mělo režisérské oddělení Hlavní redakce literárně-dramatické možnost navázat na tradiční režisérskou školu osobností, tvořenou známou trojicí rozhlasových režisérů – Josefem Bezdíčkem, Přemyslem Pražským a Miroslavem Jarešem. Zatímco Josef Bezdíček odešel na sklonku padesátých let do důchodu, ostatní dva režiséři se počátkem šedesátých let podíleli na několika významných projektech.¹⁰⁶

Od počátku šedesátých let se však stále výrazněji začíná prosazovat mladší režisérská generace, mající vlastní režijní styl a poetiku. Do této skupiny patří především Jiří Horčíčka, Josef Melč a konečně Josef Henke. Pestrost a mnohotvárnost režijních stylů samozřejmě dotvářela řada dalších osobností: Alena Adamcová, Petr Adler, Jana Bezdíčková, Josef Červinka, Jan Fuchs, Viktor Dusil, Jiří Hesoun, Ludvík Pompe a řada dalších.¹⁰⁷

Dá se říct, že Josef Henke se spolu s Jiřím Horčíčkou v šedesátých letech podílel na nejnáročnějších rozhlasových projektech a jejich práce patří k tomu nejkvalitnějšímu, co v archivu Českého rozhlasu nejen ze šedesátých let zůstalo. Každý z nich vynikal svým osobitým režijním rukopisem. Zatímco dynamický Jiří Horčíčka neúnavně prosazoval nový autentický výraz ve vývoji moderní rozhlasové inscenace, poetický Henke se zásadním způsobem zasloužil o rozvoj moderního mikrofonového herectví a uměleckého přednesu. S tím souvisí tendence, která se tehdy začala uplatňovat v rozhlasovém herectví, totiž jakýsi odstup od expresivního jevištního hereckého projevu a směřování k větší komornosti i zpřesnění výrazu. Jeho režie vynikaly osobitým stylem s tendencí k intimnosti, niternosti a s důrazem na myšlenkové poselství inscenace. Pokoušel se o imaginativní vnímání rozhlasové hry s maximální spoluprací posluchače.

Dramatické události z 21. srpna 1968 a následujících dní a měsíců znamenaly pro tvorbu a vysílání Československého rozhlasu začátek nové etapy. Zejména pak od dubna 1969 se začíná odvíjet proces tzv. normalizace a návrat k totalitnímu pojetí socialismu ovlivňuje všechny složky společenského a kulturního života, rozhlas nevyjímaje. Josef Henke stál do konce roku 1969 v čele stranické organizace a snažil se ji udržet co nejdelší dobu mimo vliv urputných normalizátorů, avšak marně.

Dne 17. května 1969 publikovalo Rudé právo *Slovo do vlastních řad*, v němž se okupace země obhajovala jako bratrská internacionální pomoc, která měla udržet v Československu socialismus. Do vedení rozhlasu byli dosazeni politicky nejspolehlivější pracovníci.

V této souvislosti je třeba připojit i stručnou charakteristiku vývoje v době normalizace. V letech 1970–1989 byla rozhlasová umělecká tvorba značně poznamenána politickými čistkami, cenzurou a nesmyslnými zázkazy, včetně propouštění. Během první poloviny sedmdesátých let prodělává Československý rozhlas radikální personální i programovou proměnu. Z rozhlasu je nucena odejít řada vynikajících umělců, mezi nimi i Josef Henke, pro jehož profesní kariéru to znamená značný ořes.¹⁰⁸ Masivní odchod zaměstnanců na počátku sedmdesátých let vyvolal potřebu získat pracovníky nové, především stranicky vyhovující a se „správnými“ politickými postoji.¹⁰⁹ Názorným příkladem může být skutečnost, že po Josefu Henkem převzal v rozhlase místo šéfrežiséra Josef Hajdučík, který předtím v rozhlase nikdy nepracoval.¹¹⁰ V sedmdesátých letech byl v rozhlasovém prostředí vytvořen ideologicky kontrolovaný a mocensky usměrňovaný koncept. Kontinuitu se alespoň částečně snažili udržovat dramaturgové Jaroslava Strejčková, Josef Hlavnička či Jaromír Ptáček, z režisérů Jiří Horčíčka, Josef Melč nebo Alena Adamcová. Dramaturgie rozhlasových her hledala východisko v adaptacích divadelních her, dramaturgiích detektivních románů a později i v dramaturgiích děl ze světové literatury a z české klasické prózy. Dominovala masová produkce s didaktickou funkcí a vycházelo se z teorie průměrného posluchače.¹¹¹

Úsilí o udržení alespoň částečné kontinuity s šedesátými léty a o udržení kontaktu s početným okruhem rozhlasových posluchačů bylo komplikováno přísným zákazem vysílat kvalitní rozhlasové inscenace z tzv. černého fondu. Tento fond byl vytvořen jednak z politických cenzurních důvodů, ale rovněž na základě tabuizovaných jmen autora, režiséra či interpretů. Mnohdy byly do trezoru uzavírány hry, které by mohly nějakým způsobem „provokovat“ či „vzbudit nelibost“. Strach o vlastní postavení vyvolával obavy z každého modelového tvaru, protože by mohl být interpretován v nesouladu s politickými východisky. Nebezpečným se tak postupně stávalo každé umělecké dílo, které by nabízelo možnost vrstevnatější perцепce.¹¹²

Do jisté míry svobodná atmosféra šedesátých let se tak do rozhlasu mohla vrátit až na sklonku roku 1989, po dlouhých dvaceti letech. Pro Josefa Henkeho znamenal rok 1989 možnost vrátit se jako rozhlasový režisér zpět do studií a plynule navázat na svá díla z let šedesátých, která jsou považována za vrchol jeho tvorby.

5. Dramaturgické rozcestí

Dramaturgický plán Josefa Henkeho z šedesátých let je adekvátní dobovému rozhlasovému kontextu a kromě dramaturgických tendencí zmíněných v předcházející kapitole (od existenciální tematiky v původních rozhlasových hrách, přes dramatizace děl významných českých autorů, adaptace velkých prozaických předloh až k absurdní dramatice) nalezneme v jeho tvorbě řadu děl čistě lyrických. Svůj talent a režijní potenciál zúročil v celé řadě rozhlasových žánrů (rozhlasové hry, rozhlasová pásma a montáže, dokumentární pořady, pořady věnující se poezii aj.).

Josef Henke k textovým předlohám svých inscenací přistupoval velice pečlivě, vyznění textu přikládal obrovský význam a věnoval mu mimořádnou pozornost. Nikdy si nevybíral tituly snadné či nekvalitní, naopak záměrně inklinoval k nejtěžším textovým předlohám, protože průměrná díla v rozhlasové tvorbě neuznával. Text ho musel především oslovit a zaujmout, přičemž neměl potřebu jej přepracovávat a zasahovat do něj, spíše se snažil rozhlasovým posluchačům co nejvěrněji zprostředkovat autorovy hlavní myšlenky. Hlavním dramaturgem, s nímž Josef Henke v šedesátých letech spolupracoval, byl Josef Hlavnička (připravili spolu Dykova *Krysaře*, Máchova *Kata*, *Celou noc venku* Herolda Pintera a další...), dále spolupracoval s dramaturgy Karlem Gissübelem (*Proměna*), Karlem Tachovským (*Sudičky*), ale řadu textů si vybíral sám. Když dostal od dramaturga přiděleno dílo autora, kterého neznal, natáčení ve studiu předcházela velmi dlouhá a precizní příprava, během níž si opatřil všechna dostupná autorova díla a jejich recenze. Všechny získané prameny nejprve pečlivě prostudoval a dělal si z nich vlastní výpisky, aby „nasál“ to nejpodstatnější z autorovy poetiky a také proto, aby byl schopen vysvětlit hercům každou autorovu myšlenku. Tento proces „sbližování se“ s textem někdy trval i dva měsíce, s čímž souvisí jeho již zmíněná potřeba nevytvářet velké množství průměrných inscenací, ale raději méně, ovšem o to dokonalejších.

Josef Henke byl člověk nesmírně sečtělý, v oblasti literatury, divadla i hudby disponoval obdivuhodným rozhledem a všechno kulturní dění velmi pečlivě sledoval. Měl rád ruské autory jako Puškina, Turgeněva, Čechova, Babela či Dostojevského. Cizí mu nebyl humor, velice rád zpracovával hry lidové či veselohry (měl rád Oscara Wilda, J. B. Shawa, Václava Klimenta Klicperu aj.). V oblasti hudby miloval jazz; obdivoval Evu Olmerovou, s níž v šedesátých letech také spolupracoval, a z oblasti vážné hudby mu byl blízký Janáček či Stravinskij.

V šedesátých letech, v prvním vrcholném období Henkeovy rozhlasové tvorby, rozlišuje Rudolf Matys tři hlavní dominanty, které však (podle mého názoru) můžeme rozšířit ještě do dalších oblastí (přičemž některé hry svou osobitostí není možné vzhledem k obrovské rozmanitosti a šíři záběru tvorby Josefa Henkeho zařadit). Tou první je vědomé navázání na odkaz Emila Františka Buriana projevující se uváděním klasických literárních děl, z nichž už většina byla uvedena v Déčku. Jedná se o Dykova *Krysaře* z roku 1964, Máchova *Kata* a *Věru Lukášovou* Boženy Benešové z roku 1965 či *Vojnu* z roku 1968. Ve stejném roce Henke připravil podle Burianovy *Lidové suity* lidovou masopustní alegorii *Žebravý Bakus*. Tato rozhlasová inscenace měla poměrně zvláštní osud. Josef Henke režíroval *Lidovou suitu* v Disku a z divadelního představení vznikl i pořad rozhlasový. Nahrávka v podstatě vznikla jako dodatečný záznam práce s posluchači jednoho hereckého ročníku DAMU (účinkují zde herečky Daniela Kolářová či Hana Maciuchová). Původní hudbu Emila Františka Buriana upravil dirigent a skladatel Jiří Váchal. Do této skupiny můžeme zařadit také Štefánkovu adaptaci her starých českých loutkářů *Johan doktor Faust* z roku 1966.¹¹³

Druhou osu představují introspektivní psychologická dramata – hra Miroslava Krleži *V táboře* z roku 1965 – či texty obsahující závažné etické poselství, například Čapkův *Život a dílo skladatele Foltýna* v dramatizaci Františka Pavlíčka.

Ve třetí linii své tvorby se Henke úspěšně vypořádal s poetikou absurdního dramatu, ať už jde o *Krappovu poslední nahrávku* Samuela Becketta z roku 1966 nebo hry Friedricha Dürrenmatta. Zcela výjimečná je jeho vlastní dramatizace Kafkovy *Proměny* z roku 1967.

Dalším okruhem jeho režii bylo uvádění původních rozhlasových inscenací domácích autorů. Do této skupiny patří *Kořeny zla*¹¹⁴ Jiřího Vilímka z roku 1965, slavné *Sudičky* Antonína Přídala z roku 1968 či hry Jaroslava Tafela z roku 1969 *Černí husaři* a komedie *Don Jean aneb Strašlivý hodování*, která vznikla použitím zlomků české hry z 18. století a jiných dobových textů.¹¹⁵

Menší, ale významnou, skupinu tvoří rozhlasové inscenace věnující se poezii. Josef Henke se v nich zabýval především českou avantgardou – zmiňme například pořad *O myšlenku a tvar – Z galerie české moderny* z roku 1966, Apollinairovo *Pásmo* z roku 1967 či *Hudbu na náměstí* Jindřicha Hořejšího z počátku let sedmdesátých. Dále se poezii věnoval především v pásmech a montážích – jmenujme *Básně noci* Vítězslava Nezvala a *Hořké propasti* Charlese Baudelaira z roku 1967, pásmo z lidové poezie *Vzkázal vás Ježíšek pozdravovat* z roku 1968 a řadu dalších (v roce 1971 zpracoval *Máchovské variace* a *Jana Houslistu* Josefa Hory, díla Pabla Nerudy atd.).

V šedesátých letech Josef Henke často režíroval rozhlasové adaptace děl ruských autorů, kam spadá Puškinův *Ruslan a Ludmila*, Turgeněvova *První láska* (obě z roku 1960), Dostojevského *Bílé noci*¹¹⁶ z roku 1966 nebo vlastní dramatinizace tří povídek Antona Pavloviče Čechova *Teskné variace*¹¹⁷ z roku 1970. Henke režíroval i díla jugoslávského autora Vojislava Kuzmanoviče *Lovecká sezóna* nebo *Zabil jsem Petra* z roku 1964. Úspěšná byla i jeho režie Bergmanovy *Malby na dřevě* z roku 1966 či hra *Venku přede dveřmi* Wolfganga Borcherta z roku 1963.¹¹⁸ Vzhledem ke své zálibě v kolektivním uměleckém přednesu měl zájem i o literární dramata oratorního typu, jako *Zástupové* Františka Xavera Šaldy, které natočil v roce 1968. Z řady jeho režii vynívá také pohádkově či fantazijně laděný text ze světové literatury, a to Exupéryho *Malý princ*. Natočil jej v roce 1961 a budu se mu ještě dále podrobněji věnovat.

Koncem šedesátých let vytvářel Josef Henke také dokumentární pořady, většinou se jednalo o velká pásma a montáže – například v roce 1970 natočil protiválečný dokumentární pořad *Bylo to na můj rozkaz*, dokumentární pořad o děvčatech z domovů mládeže *Útěky* či pořad o kanadském žoldákovi v Africe, nazvaný *Třicet stříbrných*.

6. Analýza vybraných rozhlasových inscenací

Před konkrétním rozбором zvolených rozhlasových inscenací Josefa Henkeho bych ráda objasnila důvod jejich volby. V souvislosti s tématem této práce jsem vybrala několik zajímavých inscenací, jejichž vznik spadá do šedesátých let a které prezentují Henkeho nejúspěšnější tvůrčí období. Vzhledem k preciznímu přístupu Josefa Henkeho k rozhlasové práci a v souvislosti s jeho uměleckým cílem tvořit jen náročná kvalitní rozhlasová díla pro mě bylo velice obtížné vybrat k rozboru z tolika různorodých prací reprezentativní inscenace. Záměrně se budu věnovat především dílům, která zatím nebyla v žádných rozhlasových publikacích detailněji rozebrána. Neplatí to ovšem pro tituly *Proměna* a *Sudičky*, kterým se zevrubně ve svých teoretických příručkách věnují Alena Štěrbová a Jan Czech. Protože tyto inscenace pokládám za vrcholné Henkeho režijní počiny, nelze je opominout a budu se jimi zabývat i já, přičemž se budu snažit rozšířit názory zmíněných rozhlasových teoretiků o další aspekty.

Než se dostanu k rozhlasovým analýzám, ráda bych se zmínila o některých specifikách rozhlasové hry jako takové a pokusila bych se charakterizovat vnímání, realizaci a tvorbu dramatického díla v rozhlase. Rozhlasové dílo je (narozdíl od divadla či filmu, kde se počítá i se zrakovým vjemem) vnímáno pouze sluchem. Kvůli neexistenci vizuálního vjemu je nutné, aby se posluchač při poslechu soustředil a nebyl čímkoli vyrušován. Přestože vnímá jen sluchem, v jeho mysli se při poslechu rodí konkrétní představy a akustický obraz se tak mění v optický podle jeho vlastní zkušenosti, fantazie a imaginace. Sám Josef Henke v této „spoluvytvořivosti“ spatřoval pro rozhlas ohromný přínos – vnímavý posluchač si může vytvořit mnohem pestřejší a zajímavější obrazy, než mu může poskytnout divadlo či televize.

Zabýváme-li se charakterem poslechu, pokud jde o prostor vnímání, většinou se jedná o vnímání soukromé.¹¹⁹ Dojem a zážitek z poslechu je závislý na velikosti i akustické kvalitě místnosti, v níž se inscenace poslouchá, a rovněž na vzdálenosti od reproduktoru, včetně jeho technické vybavenosti. Plnohodnotný poslech je ovšem podmíněn zvukově kvalitní realizací hry ve studiu, tedy kvalitní nahrávkou. Tehdy je srozumitelné tiché šeptání i dech, nedráždí výkřiky sólistů nebo komparsu a hudební složka nepřekrývá dialogy. Rozhlasové vnímání výstižně popsal Dalibor Chalupa: „*Posluchač vnímá celek zvukového obrazu, orientuje se sluchem v dramatickém dění, je intenzivně zapojen do osudu jeho postav, je mu z bezprostřední blízkosti přítomen. Herci jsou sice velmi vzdáleni, ba vlastně vůbec nepřítomni, ale dramatické postavy, které svým uměním slova vytvářejí, jsou vedle posluchače, dá-li se tak říci – přímo v něm, protože posluchač, nemaje optické opory, která někdy rozptyluje, sám si děj dokresluje, spoluvytvoří, žije s ním.*“¹²⁰ Nejdokonalejší požitek z poslechu dramatického rozhlasového díla získá člověk tehdy, když poslouchá sám nebo v malé společnosti, přičemž soustředění by mělo být absolutní – každá rušivá poznámka ostatních nebo přerušování poslechu narušuje vnímání uměleckého díla. Často už během ohlášení hry hlasatelem či hlasatelkou vzniká pocit nervózního očekávání a během poslechu vznikají podobné emoce (dojetí, vzrušení, smích apod.) jako při sledování divadelního představení či filmu. Po vysílání se často dostavuje u posluchače zamyšlení a inscenace v něm po určitou dobu „doznívá“ (stejně jako po divadelním či filmovém zážitku, leckdy mnohem intenzivněji).¹²¹

Při herecké práci v rozhlase se režisér sice nemusí zabývat vnějšími výtvarnými složkami (kostýmy, pohyb herců, mimika, gesta, světla, rekvizity), ale jeho největší práce spočívá v přípravě části zvukové, jako jsou dialogy a jejich významová interpretace, autentické zvuky či hudba. Jediným prostředkem herců v rozhlase je hlas a přednes, jímž musí umět vyjádřit charakter představované osoby. Zde opět využijí slov Dalibora Chalupy: „*Herec v rozhlasovém studiu musí mezi čtyřmi holými stěnami svou postavu skutečně žít, musí se intenzitou svého intelektu a citu radovat a trpět, musí lidsky prostě a přesvědčivě vystihnout její vnitřní život.*“

*A nadto se musí svou fantazií zapojit do hlasové souhry s partnery a vytvářet realitu prostředí, v němž hraje. Musí být hercem, a přesto nesmí hrát. Nesmí hrát ve smyslu jevištním, pro divadelní prostor, vyžadující někdy předimenzované gesto, mimiku a deklamaci. Z přijímače by totiž zněla jevištní hlasová modulace nevhodně, ba až groteskně, zatímco hercův projev na mikrofon má být zaměřen přibližně na vzdálenost posluchače od přijímače.*¹²² Mikrofon je velice citlivé technické zařízení, na němž se pozná každé hercovo zaváhání, faleš a poklesek. Ne náhodou bývá řadou rozhlasových tvůrců kvůli své schopnosti odhalovat nejmenší detaily přirovnáván k mikroskopu, neboť slovo je hlavním stavebním materiálem rozhlasové hry a vyžaduje dialogy vnitřně bohaté, pravdivé, přirozené a čisté.

Do každé z inscenací Josefa Henkeho se přirozeně promítá jeho subjektivní pohled na daný text, který vzniká už při přečtení hry. Sám Josef Henke neměl příliš rád spojení režijní rukopis, protože zde (podle něj) hrozilo nebezpečí, zda se režisér v podstatě stále neopakuje a nejedná se o manýru.¹²³ Domnívám se, že v jeho případě byla tato obava zbytečná – přestože se v rozhlasových inscenacích pod jeho vedením dají vysledovat určité sjednocující momenty, režijní vedení z nich nevyčívá, naopak je jakoby skryto pod hereckými výkony, hudbou, celkovou zvukovou kompozicí a vyzněním inscenace.

V následujících analýzách se pokusím objevit základní rysy Henkeho režijního pojetí a sledovat celý proces vzniku rozhlasové inscenace (počínaje od úpravy textu, práce s herci, hudby aj.). Při výběrů titulů jsem se snažila navázat na dramaturgické linie, kterým jsem se věnovala v předcházející kapitole. Inscenace budou za sebou následovat v chronologickém pořadí tak, jak vznikaly: Ivan Sergejevič Turgeněv – *První láska* (1960), Antoine de Saint-Exupéry – *Malý princ* (1961), Franz Kafka – *Proměna* (1967) a Antonín Přidal – *Sudičky* (1968).

6.1 Ivan Sergejevič Turgeněv – *První láska*

V roce 1960 natočil Josef Henke rozhlasovou inscenaci *První láska*. Dramaturgicky vyšel z novely Ivana Sergejeviče Turgeněva, kterou autor napsal přesně před sto lety od jejího československého rozhlasového zpracování – tedy v roce 1860. Turgeněvův původní text zdramatizoval sám režisér.

Příprava a práce na rozhlasové podobě *První lásky* byla dlouhá a precizní. Inscenace se začala natáčet 11. dubna 1960 a natáčení bylo ukončeno 2. listopadu 1960. Premiéra se konala 23. prosince 1960. Inscenaci jsem si vybrala k rozboru proto, že i když se jedná o jeden z počátečních režijních počínů Josefa Henkeho, je z něj patrná důkladná myšlenková, herecká a zvuková souhra, postavená na podstatě textu. Výsledný akustický tvar posluchač vnímá jako naprosto přirozený zvukový vjem, v němž jsou všechny složky plynule a nenásilně propojeny. I když *První láska* nepatří mezi nejznámější Henkeho inscenace, právem si zaslouží pozornost. Než přistoupím k samotné analýze, která bude provedena na ose prozaický text – dramatizace – rozhlasová inscenace, ráda bych stručně shrnula hlavní téma a děj povídky.

Značnou část Turgeněvovy literární tvorby představují nejrůznější variace na tragická milostná dramata. Turgeněv byl autorem, který často vycházel ze svých autobiografických zážitků, a milostné novely a povídky patří mezi jeho nejzdařilejší díla. Jak již naznačuje sám název povídky, *První láska* pojednává o prvním milostném vzplanutí šestnáctiletého chlapce k o pět let starší dívce.

Začátek povídky je orámován krátkou pasáží, v níž je hlavní hrdina příběhu Vladimír Petrovič spolu s přítelem Sergejem Nikolajevičem vyzván svým hostitelem, aby vyprávěl příběh o své první lásce. Jelikož se Vladimír Petrovič zdráhá vyprávět přímo na místě, jeho přátelé nakonec souhlasí s tím, aby svůj zážitek zaznamenal do sešitku. O čtrnáct dní později se přátelé znovu sejdou a Vladimír Petrovič jim začne vyprávět svůj příběh. Sám děj je tedy zprostředkovan prostřednictvím samotného hlavního protagonisty, tedy v ich-formě, ale s odstupem více než dvacet let.

Když se Vladimír Petrovič poprvé zamiloval, bylo mu šestnáct let. Na léto si jeho rodiče pronajímali vilku u Kalužské brány. Tehdy byl chlapcem ve velice citlivém věku: „*Krev ve mně kypěla a srdce se svíralo tak sladce a podivně; stále jsem něco očekával, něčeho se bál a všemu jsem se obdivoval, ustavičně jsem byl ve střehu, fantazie bujela a rychle kroužila kolem jedněch a týčů představ jako jiříčky zrána kolem zvonice; býval jsem zádušný, smutný, dokonce jsem i plakával.*“¹²⁴ Jednoho dne se k nim do sousedství přistěhuje kněžna Zasekinová se svou dcerou Zinaidou Alexandrovnou. Tu mladý Voloděa při své obvyklé výpravě na vrány náhodou spatří v zahradě, která šlehá drobnými šedými kvítky po čelech čtyři muže. Ihned je okouzlen nejen jejím krásným vzhledem, ale i jejím rozmarným a velitelským chováním, a velmi touží se s ní blíže seznámit. Zinaida Alexandrovna, jednadvacetiletá mladá komtesa, v něm probudí hluboké city. Protože Voloděovi rodiče znají pochybnou pověst kněžny Zasekinové, nejsou nakloněni jejím poněkud vulgárním způsobům a z její návštěvy nemají velkou radost. Voloděa je na druhý den pozván mladou slečnou k nim domů, kde se na bujarém večírku seznamuje s ostatními obdivovateli komtesy Zinaidy Alexandrovny – jsou jimi hrabě Malevskij, doktor Lušin, básník Majdanov, kapitán ve výslužbě Nirmackij a husar Bělovzorov. Nikdo z těchto pánů není nadšen příchodem nového „soka“, ale protože jsou zcela oddáni všem přáním a rozmarům Zinaidy, přijmou

jej mezi sebe. Voloda tak poznává nový svět, svět zábavy, her a především obletování a dvoření se krásné Zinaidě, která si ze všech přítomných dělá své oddané služebníky a nechává se zahrnovat lichotkami. Voloda je nadšen a okouzlen každou vteřinou prožitou v její blízkosti a cítí se dotčen, když jej Zinaida bere ještě jako dítě. Zatímco matka si přeje, aby se syn soustředil více na své studium, otec respektuje jeho svobodu a nechá si o prožitých zážitcích vyprávět. Zinaida chlapcovu lásku přirozeně vycítí a krutě se baví jeho vášní, trápí ho a využívá. Její chování se náhle mění, často je smutná, melancholická a je zřejmé, že je nešťastně zamilovaná. Voloda je zoufalý a v záchvatu žárlivosti si jednou v noci s nožem v ruce počká na onoho neznámého. Tím, kdo se mihne stínem k oknu Zinaidy, je jeho vlastní otec. Voloda nepochopí, ale vyčte Zinaidě, že si s ním jen zahrávala. Pár dní na to se od lokaje Filipa dozví, že se jeho rodiče pohádali kvůli otcově nevěře, a to, že spor vznikl kvůli anonymnímu dopisu. Až v této chvíli Voloda prozře: „*Nezavzlykal jsem, neoddal jsem se zoufalství; neptal jsem se, kdy a jak se vše zběhlo; nedivil jsem se tomu, že jsem se dříve, vlastně už dávno nedovtipil – dokonce jsem se ani na otce nehoršil... To, co jsem se dozvěděl, bylo nad mé síly; nenadálé odhalení mě zdrtilo... Všem bylo konec. Všechny mé květy byly rázem vytrhány a ležely kolem mě rozházené a pošlapané.*“¹²⁵ Rodina se vlivem událostí rozhodne přestěhovat zpět do města a Voloda se loučí. Jednou si vyjede s otcem na koni a stane se svědkem toho, jak otec promlouvá s nějakou ženou v okně cizího domu. V oné ženě poznává Zinaidu a je zděšen tím, že ji otec šlehe po předloktí jezdeckým bičem a následně zmizí v jejím domě. Po Volodově nástupu na univerzitu mu otec umírá na mrtvici, přičemž několik dní před smrtí dostane psaní, které ho rozruší do té míry, že jde o něco prosit svou ženu, a dokonce i pláče. V den, kdy otec umírá, začne psát synovi dopis, ve kterém stojí: „*Můj synu, boj se ženské lásky, boj se toho štěstí, toho jedu...*“¹²⁶ Matka po otcově smrti pošle do Moskvy značnou peněžitou částku. I když to v povídce není doslovně řečeno, dá se vytušit, že Zinaida s otcem Volodou zřejmě čekala dítě a peníze jí měly zbavit „hanby“. Po čtyřech letech Vladimír Petrovič náhodou zjistí, že se v Petrohradě nyní zdržuje paní Dolská – bývalá komtesa Zasekinová. Voloda se jí rozhodne po několika týdnech navštívit, ale když tak učiní, dovídá se, že Zinaida zemřela před čtyřmi dny při porodu. Na konci svého vyprávění Vladimír Petrovič přiznává, jak velmi ho jeho první láska zasáhla: „*I nyní, kdy se už na můj život kladou první večerní stíny, co čistšího a dražšího mi zůstalo než vzpomínky na tuto prudkou ranní jarní bouři?*“¹²⁷

V předcházejícím dlouhém odstavci jsem se poměrně detailně zabývala syžetem příběhu proto, abych nyní mohla porovnat původní textovou předlohu s dramaturgií Josefa Henkeho, jejíž textovou úpravu mám rovněž k dispozici (nadále budu používat pojmu rozhlasový scénář). Zatímco v Turgeněvově povídce je snadné podle konkrétních stop pojmout podezření, kdo je milencem Zinaidy, v rozhlasovém scénáři můžeme na pozadí hlavní dějové linie vysledovat jisté detektivní schéma, protože oněch stop vedoucích k „pachatelům“ je zde k dispozici mnohem méně. Posлуhač je tak vystaven mnohem většímu napětí a v jeho mysli se může formovat představa o rozuzlení děje.

Při vytvoření dramaturgie prozaického textu pro rozhlas se musí brát zřetel na několik faktorů. Původní předloha se musí nejen krátit, ale je potřeba vypustit i některé vedlejší dějové linie – v případě *První lásky* nejde ani tak o vypuštění částí dějové linie, jako spíše propojení událostí z několika kapitol a vytvoření některých nových replik. Josef Henke musel děj značně zdynamizovat a celý narativ povídky převést do rychlejšího tempa, vhodného k rozhlasovému ztvárnění. Scénář bylo třeba postavit na nosných konfliktech, s čímž souvisí výběr těch nejuvhodnějších replik, které by co nejpřesněji vystihovaly nejen charakter jednotlivých postav. Při tomto výběru se musí brát v potaz i jejich zvuková realizace a fakt, že vzhledem k absenci vizuálního obrazu musí zvolená slova v posluchačově fantazii evokovat jistou subjektivní představu. Josef Henke při své úpravě textu zcela odstranil úvodní pasáž, v níž si tři přátelé vykládají o svých prvních milostných zážitcích. Zanechal však hlavní a podstatnou osobu vypravěče, jímž je (asi čtyřicetiletý) Vladimír Petrovič a který (stejně jako v původní povídce) zprostředkovává celý příběh. Vzhledem k časovým možnostem inscenace je rozhlasový scénář mnohem kratší než samotná povídka (ta má 68 stran). Henke odstranil některé rozsáhlé popisné pasáže, pozměnil a připsal několik dialogů (především Zinaidy s Volodou, rozšířil scénu „cikánského tábora“ atd.). Celou dramaturgií tak uvážene přizpůsobil potřebám rozhlasové inscenace. Značnou změnu prodělal závěr – rozhlasový scénář končí v momentě, kdy se Voloda loučí se Zinaidou před návratem do města. Po Zinaidině polibku na rozloučenou se vracíme do mysli vypravěče, který ukončuje své vzpomínání a kruhově uzavírá celou kompoziční strukturu příběhu. Chybí zde konfrontace s otcem (odstraněna je pasáž prvního setkání Zinaidy s otcem Volodou, chybí scéna společné jízdy na koni aj.) a veškeré události, které nastanou po odjezdu rodiny z letního sídla. Co se týče postav, Henke odstranil postavu jednoho z nápadníků – kapitána ve výslužbě Nirmackého. Z dramaturgie je čitelná velmi promyšlená koncepce. Dějové schéma je rámováno vypravěčovým monologem a současně i samotné dialogy jsou prokládány jeho melancholickým vzpomínáním.

Turgeněvova povídka – ač psána prózou – je sama o sobě velmi lyrická. Domnívám se, že Josef Henke si ji vybral právě pro její lyrickou atmosféru, ale i neskrývanou dramatickostí, jež spočívá v možnosti zvuko-

vě vyjádřit onu rozpolcenou, vášní planoucí a tápající duši hlavního hrdiny, která je zmiňována dosud nepoznanými city. Podle mého názoru bylo velmi prozíravé ukončit příběh Volodovým odjezdem a nechat stranou Turgeněvův původní závěr obsahující řadu tragických prvků. Příběh se tak udržel v lyrické poetice, kterou by jiný závěr narušil. Navíc musíme uvážit to, že inscenace byla připravena pod hlavičkou Hlavní redakce pro děti a mládež.¹²⁸

Pro inscenaci *První láska*, stejně jako pro ostatní inscenace Josefa Henkeho, je příznačná režisérova velmi důkladná práce s herci, v níž kladl důraz na významotvornou hodnotu slova a jeho schopnost nést dramatickosti a napětí. U všech herců je patrné osobité uchopení své role a podrobná znalost charakteru ztvárňované postavy. Základem úspěchu je bravurní zvládnutí herecké techniky a významové opodstatnění užití každého hlasového prostředku – intonace, síly, tempa, rytmu atd. Mým cílem nebude zabývat se podrobně všemi postavami – detailněji rozeberu herecké ztvárnění vypravěče, Volodi a Zinaidy. Výkony ostatních herců už charakterizují stručněji.

Nejprve se zastavme u postavy vypravěče, která vyplývá ze zpracování epické předlohy, a v našem případě plní úlohu dramatické postavy. Henke vybral z velkého množství textu repliky pro vypravěče Vladimíra Petroviče s přesností a citem. Právě prostřednictvím vypravěčových téměř básnivých vstupů a komentářů jsme jako posluchači zatahováni do děje a seznamováni s jeho pocity a niterným rozpolčením. Vypravěče – Vladimíra Petroviče – díky svému osobitě zabarvenému hlasu a dokonalé herecké technice výborně herecky ztvárnil Zdeněk Štěpánek.¹²⁹ Ve svých monolozích retrospektivně popisuje okolnosti své první milostné zkušenosti, často detailně líčí prostředí, atmosféru a především přesně vystihuje své tehdejší niterné pocity:

Vladimír Petrovič: *Tenkrát mi představa ženy, přelud lásky, nikdy nepřicházely na mysl v určitých obrysech, ale jako podvědomá předtucha čehosi nového, sladkého, ženského... Toto očekávání prolínalo celou mou bytostí. Dýchal jsem jím, proudilo v mých žilách, v každé kapce krve...*¹³⁰

Pro vypravěčovy party je charakterické pomalé tempo a rytmus, přesná dikce, důraz na význam slov a snaha o vytvoření dojmu, že všechny popisované události znovu v duchu prožívá a znovu se jich účastní, s čímž souvisí lehké vzrušení hlasu i mírně patetický tón. Zároveň je z jeho hlasových prostředků patrný jakýsi časový odstup a pochopení vlastního trápení, což se projevuje melancholií v hlasovém projevu. Vypravěčovy výstupy nalezneme především na místech, kde glosuje děj a popisuje Volodův – tedy svůj – psychický stav. Nálada a pocity jsou vypravěčem často charakterizovány prostřednictvím přírodních jevů – bouře apod. Velice fungujícím prvkem je střídání hlasu vypravěče a Volodi v emocionálně vypjatých scénách, například když Voloda číhá v zahradě na Zinaidina milence. Tam rychlé střídání replik vypravěče a Volodi přispívá k napětí a autentičnosti:

Vladimír Petrovič: *Noc byla tmavá, stromy lehce šuměly, ze zeleninové zahrady se táhla vůně kopru. Prošel jsem alejemi... Každý zvuk, každý šelest se mi zdál podezřelý, neobvyklý. Najednou jsem zaslechl zaprašštění příšlápnuté větvičky. Zatajil jsem dech. Ke mně se blížily rychlé, lehké, opatrné kroky...*

Voloda: *Kdo je tu? Kdo je tu? Stůj nebo... nebo smrt!*

Vladimír Petrovič: *Křečovitě jsem vytáhl z kapsy nožík, křečovitě jsem jej otevřel. [...] Objevil se člověk... byl to můj otec...*¹³¹

Závěr inscenace tvoří vypravěčův monolog, jednak uzavírající dějové schéma a jednak obsahující patetickou výpověď včetně úvahy nad bouřlivým a ztraceným mládím. Vypravěč usnadňuje nakládání s časem a prostorem, komentuje děj jednak z pozice postavy Volodi, ale i z vypravěčského (autorského) nadhledu.

Nyní se zaměříme na ústřední dvojici dramatických osob – na Zinaidu Alexandrovnu a na Volodu. Zinaidu přesvědčivě ztvárnila herečka Viola Zinková, se kterou Josef Henke spolupracoval velmi často.¹³² Turgeněv v povídce vychází z „archetypu ženy ničitelky“¹³³, která si s muži krutě pohrává, manipuluje s nimi, svádí je, využívá pro svůj prospěch a hlavně je psychicky ničící. Zinaida je rozmarná, náladová, sebejistá, ráda je středem pozornosti a předmětem zájmu mužů. Viola Zinková v postavě Zinaidy podala sugestivní herecký výkon, založený na vykreslení všech povahových rysů hlavní hrdinky a převedení jejich nejhlubších niterných stavů do zvukové podoby. Pro roli Zinaidy využila široké spektrum hlasových prostředků, jimiž přesně charakterizovala povahu hlavní hrdinky. Pracuje nejen se změnami barvy hlasu, ale především s intonací a melodií, jejímž neustálým zvedáním a klesáním vytváří onu panovačnou a rozvernou polohu. Z role je cítit její pevné herecké uchopení založené na vnitřních impulzech a z toho plynoucí vlastní a osobité ztvárnění partu. Častým zvukovým prostředkem je rozpustilý smích, jehož zvonivý charakter tak omamuje všechny muže.

V jejím výrazu je možno v průběhu děje rozpoznat dvě hlavní polohy. První (a taková je Zinaida na počátku) je veselá, dovádívá a rozmarná (v této poloze je častým hlasovým prostředkem stylizace, práce se změnami tempa a rytmu). Druhá je lyrická, má v sobě skryt smutek a žal (přichází v momentě, kdy se hrdinka sama zamiluje). Zinaida je především sama se sebou nevyrovnaná a náhle propuknutí vášně k ženatému muži, který ji neobletuje jako ostatní, ji činí nešťastnou, což se u ní projevuje krutostí nejen vůči ostatním, ale také vůči sama sobě.

Další z hlavních postav je Voloda, tedy Vladimír Petrovič ve věku šestnácti let. Roli Volodi v *První lásce* ztvárnil Oldřich Slavík. Přestože bylo herci v době natáčení už 27 let, podařilo se mu zdařile vystihnout hlas mladého, nezkušeného a v mnoha ohledech naivního chlapce. Pro Volodu je charakteristické, že je s jeho postavou spojena celá řada nejrůznějších, často protikladných, emocí, jak je pro zamilované mladé lidi tohoto věku příznačné. Od bujaré veselosti a nadšení, přes stydlivost, pobouření, vztek, až po smutek a zoufalství. Režisér dokázal z mladého herce vymanit širokou škálu výrazových prostředků, což přispívá k propracovanosti postavy. Barva jeho hlasu je ještě zpola dětská, ale herec pracuje i s jejími proměnami, především v dramatických situacích, kdy chce působit na své okolí dospěleji – barva hlasu u něj představuje charakterotvorný prvek. Láska k Zinaidě jej vystaví několika překvapivým a leckdy i nepřijemným situacím, jimž musí čelit. V těchto momentech perfektně hlasově ztvárňuje psychické rozrušení a neklid, což se projevuje překotnými změnami tempa, rytmu, změnami síly hlasu, opakováním určitých slov nebo funkčním použitím hereckých pauz (zvláště při dialozích se Zinaidou, kdy se stydí a kdy neví, co říct). Je zřejmé, že Oldřich Slavík si zdařile osvojil vnitřní techniku a přesně zná duševní rozpoložení mladého hrdiny. Přesné jsou jeho detaily na mikrofon koncipované jako srdceryvné vnitřní monology – první nalezneme na samém počátku inscenace, kdy Voloda zasněně s něžností v hlase slabikuje slovo Zinaida. V druhém vnitřním monologu (před usínáním) slyšitelně pracuje s dechem, tiše, přerývavě mluví pro sebe a v hlase se mu střídá smích a dojetí. Dalším častým prostředkem je stylizace, ať už míněná jako stylizace do role dospělého muže (v situacích, kde je obklopen dalšími nápadníky Zinaidy Alexandrovny) nebo do dítěte (ubližně vyčítá Zinaidě, že si jej nevsímá; situace, kdy s dětským nadšením v hlase líčí otci hry a zábavu u Zasekinových) nebo také veselý smích, či naopak povzdech. Jeho upřímná láska k Zinaidě, snění o ní a bezelstná naivita dostává bolestnou ránu v okamžiku, kdy si Voloda uvědomí, že Zinaida miluje někoho jiného. Od tohoto okamžiku se v jeho hlase nalézá smutný podtón, což vrcholí situací, kdy ho Zinaida prosí o pouhé přátelství. Když mu dá hrabě Malevskij podnět k žárlivosti, je jeho hlas plný podezření, zoufalství a vzteku, což se technicky projevuje jeho zvýšenou intenzitou, napětím i zrychleným tempem. Před svou noční výpravou k fontáně, kde chce přistihnout tajného čtele Zinaidy, s výrazně patetickým tónem v hlase recituje verše z Puškinových *Cikánů*.

Další skupinou postav jsou Volodovi rodiče. Matku Annu Nikolajevnu ztvárnila herečka Nina Popelíková a otce Petra Vasiljeviče Vlastimil Fišar. Zatímco otec je chladný a racionálně klidný, pro Volodovu matku jsou charakteristické vlastnosti jako upjatost, starostlivost a předpojatost. Vlastimil Fišar zdařile ztvárnil postavu otce ledově klidným tónem hlasu, pomalým tempem, přesnou dikcí a nevzrušenou intonací. Většinu času je otec zcela bez emocí, v některých okamžicích můžeme v hlase vysledovat lehké napětí, ironii či pohrdání (když mluví o knížeti Zasekinovi). V dialozích se svou ženou je lhostejný až apatický, nevzrušený, rozčilení a přidání na hlasové intenzitě je patrné ve chvíli, kdy jeho žena jednou větou odsoudí Zinaidu. Ze své nevýrazné modulace hlasu vystupuje také ve chvíli, kdy se před Volodou zamýšlí nad „uměním života“. Celkově je postava otce herecky ztvárněna přesným výrazem, pro nějž je typická dávka sebejistoty.

Nina Popelíková svými hlasovými prostředky ztvárnila Annu Nikolajevnu jako ženu urozenou, vědomou si svého postavení, ale rovněž jako milující matku, které leží na srdci především dobré vzdělání svého syna a těžce nese jeho rozrušenost. Její barva hlasu funguje pro odlišení věkového rozdílu mezi manželi (tuto informaci bychom našli v samotné povídce, v drammatizaci se nevyskytuje), tempo hlasu má pomalé a zrychluje zejména při využití francouzských slov a spojení.¹³⁴ V jejím hlasovém projevu však můžeme slyšet také známky rozrušení, lítosti a pocitu křivdy (když se Voloda nepřijde rozloučit na dobrou noc).

Neméně zajímavou skupinou postav jsou nápadníci a obdivovatelé Zinaidy Alexandrovny. Zde se hercům přesně podařilo hlasovými prostředky, a to nejen barvami svých hlasů, rozlišit nejrůznější povahové rysy a charaktery. Největší prostor asi dostává doktor Lušin v podání Vladimíra Švece, který je ze všech nápadníků Volodovi nejvíce „nakloněn“ a z jeho chování vyplývá pochopení pro Volodovo vzplanutí a určitá skrytá „lidskost“, projevující se zájmem o jeho psychický stav. V jeho hlase je obzvláště na začátku patrná jízlivost, využívá změny síly hlasu, jeho intenzity a rovněž šepotu.

Svatopluk Skládal vytvořil postavu básníka Majdanova jako chladného, sebestředného a důležitého poety, který neustále touží okolí přesvědčovat o dokonalosti svých nových básní. Využívá především důrazu a při přednesu své básně stoupavě klesavé intonace.

Husar Bělovzorov je voják prostší povahy, což se projevuje nejen v barvě jeho hlasu, který mu propůjčil Bohumil Křížek, ale i v prostředcích. Má o poznání hrubší hlas než ostatní pánové a z jeho chování je zřejmá

jakási těžkopádnost. „Své“ Zinaidě je však naprosto oddán a přehlíží, že ona jej pouze využívá pro své vlastní rozptýlení (přinese jí koťátko, obstará koně atd.).

Čtvrtým nápadníkem je hrabě Malevskij v podání Františka Mišky. Díky svým hlasovým prostředkům a pečlivému režijnímu vedení se mu podařilo vytvořit hraběte jako člověka jízlivého, lstivého a falešného, který se odhodlá i k napsání osudného anonymního dopisu. Využívá změn tempa a rytmu, často nepřírozeně zrychluje, čímž se snaží zdůraznit svou důležitost. Sice malou, ale velice zdařile ztvárněnou roli lokaje Filipa si v *První lásce* zahrál Milan Mach.

Poslední výraznou ženskou postavou je kněžna Zasekinová, matka Zinaidy, kterou přesvědčivě zahrála Světlá Svozilová. Kněžna je v povídce charakterizována jako ukřičená, asi padesátiletá žena s křaplavým hlasem, která často vzdychá nad svou chudobou a hlasitě šňupe tabák. Svozilová ji ztvárňuje poměrně hluboko posazeným hlasem, neustále mírně nakřáplým, dále pomalým tempem a častými výkyvy v intenzitě i síle hlasu (neustále něco pokřikuje na své služebnictvo).

Hercům se v *První lásce* naskytla příležitost vyjádřit prostřednictvím svého hlasového potenciálu řadu poloh a intenzitou svých slov vytvořit hudební ráz svých promluv, což bylo režijním záměrem. Zejména Viole Zinkové v postavě Zinaidy a Oldřichu Slavikovi v postavě Volodi se podařilo přesně vystihnout momentální odstíny duševního stavu „svého“ hrdiny.

Podstatnou významotvornou složkou inscenace *První láska* je hudba. Záměrně používám slovo „významotvornou“, neboť v inscenacích Josefa Henkeho nenese hudba význam pouze pro dokreslení atmosféry. Naopak, hudba má u něj vždy svůj vlastní obsah a význam, který může navazovat či rozvíjet určitou autorovu či režisérovu myšlenku. Hudbu pro inscenaci *První láska* složil Vadim Petrov starší a nahrána byla studiovým orchestrem. Ráda bych zdůraznila, že právě hudba v inscenaci dokresluje některé významy a funkčně doprovází herecké party. Autor hudby využil harmonie i disonance, z hudebních nástrojů můžeme v inscenaci slyšet klavír, smyčcový orchestr, kytaru a bubínky. Inscenace začíná klavírním sólem, kdy pod začátkem textového partu vypravěče slyšíme jemně stylizovanou dobovou melodii hracích hodin, vytvářející dojem uplyvajícího času. Pokud jde o monology Vladimíra Petroviče, smyčce v pozadí evokují nostalgickou atmosféru a procítěné vzpomínání. Hudba plní svou úlohu především jako prostředek přechodu od monologů vypravěče k dramatickému jednání. V těchto místech se uplatňují ostré hudební střihy, které současně signalizují změnu času a prostoru, avšak melodie často pokračují i pod textem. Smyčce tímto způsobem doprovázejí repliky Volodova okouzlení Zinaidou. Výrazně je hudba využita při společenském setkání u Zasekinových. Do hudby se v této situaci prolíná i hlas roz dováděné Zinaidy, smích a hlasy ostatních hostů. Je to jedna z mála scén, kdy Henke využívá hluku jako významotvorného prostředku. Jinak se v inscenaci autentické zvuky a šumy nenacházejí. Josef Henke inscenace s přemírou autentických zvuků pokládal za „popisné“ a nebyl jim příliš nakloněn, proto se v jeho režii objevují minimálně. Dokládá to fakt, že největší důraz kladl na mluvené slovo a jeho hlasové ztvárnění. Výrazně hudební je scéna „cikánského tábora“, v níž je využito výrazně rytmické melodie, kterou vytvářejí hosté na hudební nástroje – bubínky, klavír a kytaru. Při této scéně herci zpívají, tleskají do taktu, smějí se a jsou velice hluční. Hudba také plní funkci zvýšení napětí či zdůraznění určitých slov a jejich významu. (Když Zinaida donutí Volodu schovat spolu s ní hlavu pod šátek, aby jí prozradil své tajemství, jejich dialog je podkreslen záhadnou a tajuplnou melodií houslí.) Hlasy postav se často prolínají s hudebním předělem. Velice sugestivní je hudební motiv bouře, ztělesňující rozpoležení hrdinovy duše, zmiřanou láskou k Zinaidě. Motiv hracích hodin z úvodu se objevuje i v dalších scénách Vladimíra Petroviče a jemně ho provází v niterných monolozích. Když se Volodův otec vydává sám na projíždku na koni, hudba ostře nasadí rytmus jízdy a postupně se vzdaluje i zvolňuje. V průběhu celé inscenace se objevují krátké hudební předěly značící změnu prostředí. Vysoké, imaginární tóny smyčců značí Volodovo omdlení. V následné situaci, kdy na něj Zinaida promlouvá, hudba jakoby nahrazuje Volodovy repliky. Hluboké tóny klavíru symbolizují úder hodin na půlnoc, hudba evokuje blížící se kroky apod. Zcela jinou náladu vytváří vybrnkávání lokaje Filipa na kytaru, do nějž si pobroukává romanci *Nejsou sněhy bílé*. Při zvuku této teskné melodie se Voloda dozvídá smutnou zprávu o hádce svých rodičů. Podobná hudba jako na začátku uzavírá děj na konci a podkresluje závěrečný monolog Vladimíra Petroviče. Mluvené slovo propojené s instrumentální hudbou vytváří v inscenaci přesně koncipovaný a vyvážený celek, v němž se obě složky navzájem významově podporují.

Při přípravě inscenace bylo stěžejním a základním východiskem převedení epické literární předlohy Ivana Sergejeviče Turgeněva do podoby dramatizace, tedy do rozhlasového scénáře. V dramatizaci je zřejmých pár drobných úprav, o kterých jsem se již zmiňovala na začátku v odstavci pojednávajícím o problematice textové předlohy a jež souvisí s rozhlasovou kompozicí textu. V souvislosti s textem stojí za pozornost rovněž to, že se režisérovi podařilo přenést do akustické podoby i dobu, kdy se děj odehrává – tedy třicátá léta devatenáctého století – ať už prostřednictvím jmen postav, jejich jednáním, hudbou či celkovým vyzněním.

Pokud jde o režijní prostředky, inscenace je založena zejména na hereckých výkonech a hudbě, kterou Henke využívá jako významotvorný prvek mající myšlenkový obsah a text jí prokládá účelně a promyšleně. V souvislosti s hudbou bych ráda zmínila i jeho důraz na hudebnost slov, která plyne z básnivosti Turgeněvova jazyka. Inscenace v konečném výsledku vyznívá jako hudební skladba založená na múzičnosti slova a z komponovaného tvaru je patrná jemnost a preciznost provedení.

Co se týče interpretace, domnívám se, že Henke prostřednictvím této inscenace neměl v úmyslu sdělit posluchači nějaké závažné myšlenkové poselství, ale spíše jej nechat okouzlit prožitkem hlavního hrdiny a spolu s ním jej nechat zažít svou „první lásku“. Možná je i varianta, kterou jsem zmiňovala na počátku – mám na mysli možnost, kdy může posluchač inscenaci vnímat jako detektivní žánr a pokusit se odhalit totožnost Zinaidina milence. Interpretace díla tak nemusí být vždy zcela jednoznačná, neboť každý posluchač si ji může podle mého názoru provést sám pro sebe. Pro Josefa Henkeho bylo podstatné, aby se lidé zaposlouchali a vybrali si z inscenace téma, motiv či scénu, která je osobně zasáhne a „najdou se v ní“.

Osobně mě na inscenaci *První láska* oslnilo především pocitové a nostalgické vyznění celé hry, plynoucí z námětu nešťastného citového vzplanutí, které si alespoň jednou v životě zažil každý člověk.

6.2 Antoine de Saint-Exupéry – *Malý princ*

Rozhlasovou inscenaci *Malého prince* natočil režisér Josef Henke v roce 1961. Slavný text Antoina de Saint-Exupéryho přeložila a jako pohádku pro rozhlas připravila společně s Josefem Henkem Zdeňka Stavinohová.¹³⁵ Rozhlasová premiéra *Malého prince* se konala 26. prosince 1961.

Malého prince lze žánrově charakterizovat jako filozofickou pohádku¹³⁶ určenou pro děti i dospělé, kterou autor napsal v roce 1942. Pro autora to byla doba, kdy v důsledku porážky a ztráty svobody své rodné Francie po zahájení 2. světové války prožíval v newyorské emigraci těžké životní období. Knihu věnoval svému nejlepšímu příteli – spisovateli Léonu Werthovi. Pod dedikací stojí: „*Odpusťte, děti, že jsem věnoval tuto knihu dospělému! Mám závažnou omluvu: ten dospělý je můj nejlepší přítel. Mám ještě jednu omluvu: ten dospělý dovede všechno pochopit, dokonce i knihy pro děti. A mám ještě třetí omluvu: ten dospělý bydlí ve Francii, trpí tam hladem a zimou. Velice potřebuje, aby ho někdo potěšil. Nestačí-li všechny tyto omluvy, rád věnuji tuto knihu dítěti, kterým kdysi ten dospělý byl. (Ale málokdo se na to pamatuje.) Opravuji tedy své věnování: Léonu Werthovi, když byl malým chlapcem.*“¹³⁷ Příběh je částečně inspirovaný vlastními zážitky autora, který v roce 1935 jako pilot havaroval v Libyjské poušti a kvůli porouchanému motoru zde musel strávit několik dní. Povolání letce, které jej přivedlo do kontaktu s lidmi i věcmi, přineslo Exupérymu množství zážitků a do svého literárního díla vložil podstatnou část svého života. Středem jeho úvah je člověk, postavený nad pojem individua. Častými motivy jeho děl jsou svoboda, povinnost či vzpomínka na dětství, jež je ústřední rovněž v *Malém princ*i.

Fabule příběhu je poměrně jednoduchá, neboť pro samotný text není hlavní děj, spíše jako pronesené myšlenky a filozofické úvahy Malého prince. Pilot havaruje na poušti, kde se setkává se zvláštním světlovlasým chlapcem. Ten mu vypráví o svých zážitcích, o tom, že má svou vlastní planetu, na které žil pouze se svou květinou. Protože o její lásce však začne pochybovat, cestuje z planety na planetu, aby poznal pravé přátelství. Obyvatelé planet jsou však lidé sobečtí, často s pokřiveným charakterem – na první planetě se Malý princ seznamuje s králem, který touží po vládě nad celým světem, na druhé s domýšlivcem, na třetí s pijanem, na čtvrté s byznysmenem, na páté s lampářem a na šesté s badatelem, jenž Malému princovi poradí, aby navštívil planetu Zemi, protože má dobrou pověst. Na žádné z předchozích planet tak Malý princ nenachází porozumění, natož přátelství, z čehož je velice zklamaný a smutný. Na Zemi se setkává nejprve s hadem, jenž mu přislíbí svou pomoc, až se bude chtít dostat zpět na svou planetu. Dále se zde seznamuje s růžemi a nakonec s liškou. Ta Malému princovi poradí, jak ji ochočit, aby se mohla stát jeho přítelkyní. Malý princ si tedy lišku ochočí a ta ho jako dárek zasvětil do tajemství lásky v podobě svého životního moudra: „*Správně vidíme jen srdcem. Co je důležité, je očím neviditelné.*“¹³⁸ Malý princ si tak uvědomí, co pro něj jeho květina znamená, že je za ni zodpovědný, a zatouží se za ní vrátit. Protože ani po osmi dnech na poušti se pilotovi nepodaří letadlo opravit a navíc mu dochází voda, vydává se spolu s Malým princem hledat studnu. Nakonec se oprava motoru letadla zdaří a Malý princ se prostřednictvím hadího uštknutí dostává zpět ke své milované květině.

Odmyslíme-li si děj a zápletku prozaického textu, v *Malém princ*i se objevuje řada závažných myšlenkových poselství pro všechny generace čtenářů. Kniha je napsána jako konfrontace dětského, bezelstného a upřímného pohledu na svět se světem dospělých, plného nenávisti, lži a vypočítavosti. Malý princ, ačkoliv v sobě oplývá největší moudrostí, ostatní postavy nepoučuje, naopak se jich vyptává na nejrůznější věci a na základě odpovědí dospělých si utváří své názory. I když žánrově se jedná o pohádku, text v sobě obsahuje hluboké filozofické a poetické jádro, přičemž tato myšlenková rovina je stěžejní i pro rozhlasové ztvárnění.

Inscenace byla natočena jako nedělní pohádka pod Hlavní redakcí pro děti a mládež. Vzhledem k tomu, že reálný čas pro rozhlasovou pohádku je kolem čtyřiceti minut, autoři dramatisace postupovali tak, že pů-

vodní předlohu zkrátali a vypustili některé vedlejší dějové linie. V delší úvodní monolog autora je zredukována první kapitola, v níž autor vypráví o svém dětství, kdy nikdo z dospělých nechápal jeho kresbu zobrazující hroznýše, jak spolkl slona. Kresbu ukazuje mnoha dospělým, ale všichni na obrázku spatřují jen klobouk a nikdo mu nerozumí. Nakonec se proto stává pilotem a setkává se na svých cestách s řadou dospělých lidí, avšak nikdo z nich stále nechápe jeho kresbu z dětství. Ličí, jak žil sám a neměl nikoho, s kým by si mohl opravdu popovídat. Až jednou se mu v poušti na Saahaře porouchá motor a on se poprvé setkává s Malým princem. Zredukovány jsou pasáže, v nichž Malý princ navštěvuje planety – při svém poznávání cizích planet hovoří pouze s králem, byznysmenem a lampářem (odstraněny byly dialogy s domýšlivcem, pijanem a badatelem, ale vypravěč uvádí, že i s nimi se princ na planetách setkal). Zmizela také scéna s hadem, s čímž souvisí i změna závěru (v inscenaci není princovo uštknutí hadem, domů odchází sám), a dále kratičké kapitoly, v nichž se Malý princ na Zemi setkává s výhybkářem a obchodníkem. Celkově se v inscenaci objevuje osm postav – autor, Malý princ, květina, král, byznysmen, lampář, sbor růží a liška.

Inscenace je postavena na dramatických dialozích, skrze které proniká k posluchači řada existenciálních témat. Přestože dramaturgie prošla jistou textovou úpravou, v rozhlasové verzi tato redukce textu nevádí, protože autoři v replikách postav zanechali onu filozofickou hloubku a pečlivě volili poetické vyznění celé inscenace.

Roli autora (čili vypravěče) pro rozhlasovou verzi výborně ztvárnil Václav Voska, oblíbený interpret Josefa Henkeho. Úkol jeho postavy spočívá v uvedení do děje a v retrospektivním vyprávění příběhu. Příznačný je pro něj trvalý pohled na veškeré události z pozice dítěte, i když vypráví s časovým odstupem celé řady let:

Autor: Musil jsem si tedy vybrat jiné povolání a naučil jsem se řídit letadlo. Potkal jsem pak spoustu vážných lidí. Žil jsem hodně s dospělými, poznal jsem je velice zblízka, ale mé mínění o nich se valně nezměnilo.¹³⁹

Autor se jakoby vrací do minulosti a opět prožívá své nevšední setkání se zvláštním pohádkovým stvořením. Popisuje především prostředí (střídavě se ocitáme ve dvou prostředích – na poušti a na místech, která Malý princ navštívil a autorovi o nich prostřednictvím vzpomínek vypráví), okolnosti a dále shrnuje některé delší prozaické pasáže v kratší celky: „*Na druhé planetě bydlil protivný domýšlivec... na třetí pijan. Na čtvrté byznysmen.*“¹⁴⁰ Václav Voska využívá pro svou figuru dvou hlasových poloh. V rovině vypravěče je pro něj typické pomalé tempo, přesná dikce a především přesný důraz na obsah svého vyprávění. Z počátku jsou vypravěčovy monology stylizovány do klidné, místy až vážné hlasové polohy. Od seznámení s Malým princem jsou všechny vypravěčovy pasáže velmi procítěné, autor jako by vše opět prožíval spolu s Malým princem. Komentuje také počínání dalších postav – květiny, krále, atd. Často také nahrazuje přímou řeč Malého prince: „*Dospělí jsou moc a moc zvláštní, říkal si Malý princ, když potom odcházel.*“¹⁴¹ Druhou rovinu tvoří jeho dialogy s Malým princem, kdy bezprostředně reaguje na jeho promluvy a má tak možnost využít širší výrazové prostředky. Z jeho hlasu vycítíme údiv, rozpačitost, radost i dojetí. Časté je funkční užití pauz, které značí překvapení či váhavost. Při dialogu s Malým princem, kdy spravuje letadlo, slyšíme jeho hlas na mikrofon z větší dálky a řeč je doprovázena řadou zvuků běžně doprovázejících manuální práci (ubírání na hlasové intenzitě v důsledku námahy, pauza, povzdech aj.).

Nejvýraznější herecký výkon v rozhlasové inscenaci *Malého prince* podala Jiřina Jirásková jako travest.¹⁴² Svými hlasovými prostředky učinila z Malého prince citlivou dětskou bytost a přesně hlasově charakterizovala jeho milé povahové vlastnosti – Malý princ je velice citlivý, důvěřivý, laskavý, starostlivý a pracovitý. Pečlivě se stará o svou květinu a každý den na své planetě vymetá vyhaslé sopky. Velice rychle se umí vesele rozesmát i rozčítit, pokud cítí nějaké bezpráví. Jeho emoce v takových chvílích přechází z rozčilení až do pláče. Jeho nejvýraznější vlastností je představivost a současně dětská naivita i údiv nad vším dosud nepoznaným. Výkon Jiřiny Jiráskové je obdivuhodný zejména v tom, že své hlasové prostředky využila pro ztvárnění hlasu dítěte opačného pohlaví – přesvědčivě vytvořila dětskou barvu hlasu a přesně významově rozlišuje každou chlapcovu emoci. Z jejího hereckého projevu je patrné vnitřní uchopení role, ale rovněž přesné a pevné režijní vedení. Svým hlasem propůjčila Malému princovi kromě jisté roztomilosti také momenty úsměvného rozhořčení, když chlapec neporozumí nebo se cítí dotčen. V polohách rozzlobenosti (například, když obhajuje svou květinu a beránka) pracuje Jirásková s tempem, rytmem a gradací melodie a síly hlasu, čímž nabývá na důrazu slov a napětí. Rozhořčenost postupně nabývá na intenzitě a postupně se láme v pláč a vzlykání. Časté je také užití bezprostředního až zajímavého smíchu. Jirásková v některých situacích zívá nebo se využívá hlasové ozvěny (když Malý princ vystoupí na Zemi na vysokou horu a volá z ní). Hlas stylizuje do křiku i šepotu a často užívá dětské „mumlání si“ pod nosem.

Další skupinu postav představují obyvatelé jednotlivých planet. Krále ztvárnil Viktor Očásek, byznysmena Soběslav Sejk a lampáře Josef Patočka. Všem hercům se podařilo hlasovými prostředky zvládnout charakter své postavy – král neustále Malému princovi něco nařizuje svým pyšným hlubokým hlasem. Soběslav Sejk

pro svou figuru byznysmena užívá především přesného rytmu, jímž je vytvářeno jeho bezmyslenkovité počítání hvězd. Svou činností je zcela zaneprázdněn a z jeho hlasu vytušíme jistou roztrpčenost z toho, že si jej někdo dovolil vyrušit. Pracuje se silou hlasu, důrazem a tempem. Josef Patočka pro svého lampáře zase využívá stále stejné monotónní intonace pro své dva nejčastější výroky – dobrý den a dobrý večer. Portréty obyvatelů jednotlivých planet jsou pojaty jako humorně satirické a jsou namířeny proti zmechanizované civilizaci i vlastnickým pudům.¹⁴³

Dalšími postavami jsou květina, liška a sbor růží. Květinu svým jemným, až líbezným hlasem ztvárnila Dagmar Sedláčková. Zpočátku je květina velice pyšná a chce, aby se o ni Malý princ velmi precizně staral. Heřka pracuje s důrazem a silou hlasu, v momentě dotčenosti nepřírozně pokašlává. Když si uvědomí, že ji Princ chce opustit, hlas je plný upřímnosti a něžné náklonnosti. Lišku pro rozhlasovou verzi *Malého prince* ztělesnila Antonie Hegerlíková. Liška je figura velice moudrá a bystrá, čemuž odpovídá její hluboce lidská a uklidňující hlasová poloha. Pracuje s tempem, intonací atd. Velice působivý je její závěrečný dialog s Malým princem:

Liška: *Mám tě ráda. Jsi můj přítel a já tvoje přítelkyně. Ach, budu plakat.*

Princ: *To je tvoje vina. Nepřál jsem ti nic zlého. Ale tys chtěla, abych si tě ochočil...*

Liška: *Ovšem.*

Princ: *A teď budeš plakat!*

Autor: *Člověk se vždycky vydává nebezpečí, že bude plakat, dá-li se ochočit.*

Liška: *Ano, budu plakat.*

Princ: *Tak vidíš – k čemu ti to bylo?*

Liška: *Vzpomeň si na tu barvu obilí... A podívej se ještě jednou na růže. Pochopíš, že ta tvá je jediná na světě. Já ti pak povím tajemství...*

Princ: *Jste krásné, růže, ale jste prázdné. Nikdo si vás neochočil a vy jste si také nikoho neochočily. O mé růži by si někdo mohl myslet, že se vám podobá, ale ona jediná je důležitější než vy všechny, protože právě ji jsem zaléval. Protože jsem ji chránil zástěnou. Protože právě ji jsem poslouchal, jak naříkala nebo se chlubila nebo dokonce někdy mlčela. Protože je to má růže. Sbohem.*

Liška: *Sbohem. Tady je to mé tajemství, úplně prostinké. Správně vidíme jen srdcem. Co je důležité, je očím neviditelné.¹⁴⁴*

Sboru růží propůjčily své hlasy členky Dismanova rozhlasového dětského souboru. Růže jsou charakterizovány sborovým hlasovým projevem, který se melodicky velice podobá zpěvu a má tak zřetelný hudební nádech.

Jemnou hudbu k inscenaci *Malého prince* složil Marek Kopelent, s nímž Josef Henke v šedesátých letech velmi často spolupracoval.¹⁴⁵ Kopelentovi se hudbou přesně podařilo vyjádřit niternou atmosféru celé inscenace a zvýraznit její poetické vyznění. Hudba na počátku inscenace evokuje fantaskní svět a pustou, zapomenutou krajinu. Zejména v situaci, kdy autor vypráví, jak se mu v poušti na Sahaře před šesti lety porouchal motor, hudba využívá dramatického poryvu a náhlého přechodu do ticha. Následně jen vzácně slyšíme chvějivé, monotónní akordy vyvolávající představu obrovského opuštěného prostoru. Jakmile se v inscenaci objeví postava Malého prince, pod jeho replikami (žádosti o nakreslení beránka) se objevují něžné akordy evokující princovu křehkost. Hudba nabývá na intenzitě v momentě, kdy Malý princ na autorově dětské kresbě pozná hroznýše, který spolkl slona. Pro autora je to velice důležitý moment, protože Malý princ je první, kdo v obrázku poznal jeho dětskou představu. V inscenaci se pracuje na několika místech se stejnými hudebními motivy. Jednak je to hudba charakteristická pro vypravěčský part a jednak dva další motivy, v rozhlasovém scénáři označeny jako „zvonění hvězd“ a „zpěv růží“. Hudební motiv růže se objevuje pod textem Malého prince v pasážích, kdy vypráví o své květině. Nový charakter hudby je příznačný pro změny prostředí – zejména pro princův pohyb po jednotlivých planetách. V těchto případech Marek Kopelent zvolil hudbu velmi výraznou, až groteskně stylizovanou, což zdařile podtrhuje povahu obyvatel většiny planet. Hudba často exponuje situaci a hudební přelom je využit v momentě, kdy Malý princ přechází z planety byznysmena na planetu lampáře. Zde je stylizované klekání prostrídáno hudební linkou vystihující náladu svítání. Když princ přichází k zahradě plné květin, opět se v hudbě objevuje motiv „zpěvu růží“. Zvláštní hudba je vytvořena pro scénu s liškou. Během jejího ochočování ubíhá čas, jenž je znázorňován hudebním partem. Hudba v inscenaci má opět svou vlastní autonomní hodnotu a přispívá k vytváření dalších významů.

Inszenace *Malého prince* i při dnešním poslechu vyznívá jako působivé dílo, jež donutí posluchače k zamyšlení. Návratem Malého prince k růži je potřena ústřední saint-exupéryovská myšlenka díla: láska a přátelství jsou schopny zbavit nás osamělosti tím, že darujeme sebe.¹⁴⁶

6.3 Franz Kafka – *Proměna*

Inscenace Kafkovy *Proměny* je ojedinělá především tím, že se jedná o první velkou stereofonní kompozici v českém prostředí.¹⁴⁷ Režisér Josef Henke ji natočil v roce 1967, pro potřeby rozhlasové inscenace ji drammatizoval a vytvořil svůj vlastní stereofonní scénář. Premiéra inscenace se konala 25. prosince 1967 a samotné natáčení trvalo téměř dva měsíce.

V této souvislosti musím připomenout historii vzniku poměrně složité textové předlohy a její žánr. *Proměna* Franze Kafky je bezpochyby jedním z jeho nejslavnějších děl a také jedním z mála, které bylo za jeho života dokončeno i vydáno (napsána byla v roce 1913). Recepce Kafkovy tvorby se u nás zabýval nespočet interpretačních škol, a ať už na jeho dílo nahlížíme z pohledu expresionismu, existencialismu či psychoanalýzy, můžeme s jistotou tvrdit, že jeden objektivní názor neexistuje. Franz Kafka po celý svůj život sváděl boj s pocitem osamělosti a existenciálních pocitů s ní spjatých: viny, slabosti, úzkosti, strachu a nedostatkem sebedůvěry, což se přirozeně promítalo do jeho děl. Kafka se snažil po celý svůj život pochopit lidskou existenci. Jeho velikost byla v tom, že svou lidskou tragédií vynesl z nitra na povrch, že ji materializoval v uměleckých vizích a zachytil v ní momenty příznačné pro existenciální osamělost moderního člověka.¹⁴⁸

Proměna Franze Kafky je povídka s nádechem grotesknosti. Groteskno zde má podobu hry, která současně obsahuje několik psychologicko-filozofických složek: fantastiku, tragikomičnost, směšnost a absurditu. Kafka čtenáře zavede do situace, která je zcela absurdní. A absurdní není jen sama proměna, ale i to, v co se Řehoř Samsa proměnil. Víme, že proměna člověka v brouka je objektivně nemožná, tudíž akt fyzické proměny Řehoře musíme přijmout s nadsázkou. Groteskno můžeme vnímat jako výraz odcizeného světa, existenciálního ohrožení a pocitu úzkosti z okolí kolem sebe. A zde jsme zpět u vnitřního světa samotného Franze Kafky, pro něhož byla literatura formou seberealizace, vnitřního osvobození, tudíž se jeho vlastní pocity promítaly do postav jeho románů a povídek.¹⁴⁹

Děj povídky se odehrává zhruba v průběhu tří měsíců. Syžet sám je vnějškově chudý, blíží se spíše popisnému líčení s několika odbočkami. Text je rozčleněn do tří kapitol. První z nich zachycuje proměnu Řehoře Samsy v hmyz a bezprostřední psychickou reakci na ni, stejně jako reakci jeho okolí – rodičů, sestry a pana prokuristy. Tato část končí prvním otcovým útokem na syna. Druhá část, trvající asi dva měsíce, líčí marné pokusy rodiny smířit se s nepříjemnou a nezvyklou situací, v níž se syn ocitl, a je zakončena druhým otcovým útokem jablky, jenž poznamenal Řehoře fyzicky a zvláště pak psychicky. Třetí kapitola, asi s měsíčním odstupem, obsahuje Řehořovu rezignaci a smrt, jež je vysvobozením jak pro něj, tak pro zbytek rodiny, který v závěru povídky projevuje uspokojení nad tím, že „normální“ život bude pokračovat díky jejich mladé dceři.

Pro rozhlasovou drammatizaci bylo potřeba text zkrátit a vypustit některé pasáže. Děje se tak především s popisnými scénami vypravěče a odstraněny jsou některé vedlejší dějové linie. Liší se rovněž závěr – zatímco povídka končí scénou v tramvaji, kdy se rodiče bezprostředně po synově smrti rozplývají nad vyspělostí své dceři a její šťastnou budoucností, v rozhlasové inscenaci se Markéta protahuje u okna, což rodičům připadá jako potvrzení jejich nových životních snů a dobrých úmyslů.

Přestože rozboru a interpretaci povídky by se dalo věnovat více prostoru, zaměříme se nyní na rozhlasovou podobu slavného Kafkova textu. Začneme u toho, jak *Proměnu* vnímal její režisér Josef Henke: „*Kdyby sám fakt proměny obchodního cestujícího Řehoře Samsy nebyl výrazem hlubokého a složitého obrazu lidských vztahů a pocitů, neměla by Kafkova povídka hlubší smysl – byl by to jen hrůzný nebo groteskně hrůzný příběh. Když jsem studoval materiál k Proměně, snažil jsem se pochopit, z čeho pramení až fyzická působivost tohoto díla: z napětí mezi naprostou určitostí a realitou prostředí rodiny Samsovy, reakcí a pocitů postav v jednotlivých situacích a základní „nereálnou“ metaforou. Téměř popisný sloh a vlastně neemotivní jazyk dotvrzují důslednost umělecké metody Kafkovy Proměny.*“¹⁵⁰

Inscenace je neobvyklá především svou stereofonní kompozicí – v *Proměně* je využito stereofonního efektu a různé prostory se nacházejí na různých místech stereofonní báze. „*Stereofonní zpracování může dát pocit reálného prostředí i prostoru, zachovává naprostou přehlednost a ještě nechá dostatek příležitostí posluchačově fantazii. Metafora proměny Řehoře Samsy v podivného brouka se nestane pouhým vizuálním popisem, ale zůstane mnohorozměrnou metaforou, neztratí svou básnivost a filozofický náboj.*“¹⁵¹ Hrací prostory jsou rozlišeny především na základě odlišných akustických charakteristik, a to na prostor A (uprostřed), prostor B (zleva) a prostor C (zprava).¹⁵² Prostor A je neurčitý abstraktní prostor vypravěče, jehož indiferentnosti odpovídá i vypravěčský neosobní tón Jiřího Adamíry. Z tohoto prostoru k posluchačům doléhá i průvodní a závěrečné slovo hlasatelky Hany Brothánkové. Prostorem B je životní prostor Řehoře Samsy, který je konkrétně situován do Řehořova pokoje. Tento prostor je rozdělen do několika dalších plánů – B 1 (bližší část pokoje), B m (prostor, v němž se odehrávají vnitřní monology Řehoře), B 2 (vzdálenější část pokoje) a konečně B 3 (zadní pokoj, sousedící s pokojem Řehoře – odtud mluví s Řehořem například sestra Markétka). Jako prostor C si můžeme představit obývací pokoj rodiny, který je opět diferencován na menší části – C 1 (bližší část

pokeje), C m (prostor vnitřních monologů Řehoře, když je v obývacím pokoji), C 2 (střední část pokoje, v níž jsou umístěny hodiny, domovní dveře a zvonek) a C 3 (prostor, do něž se přichází ze vzdálenějších částí bytu – příchody nájemníků, matky z kuchyně, Markétky z jejího pokoje atd.) a C 4 (prostor domovních dveří, chodby a schodiště).¹⁵³ Dějiště povídky – byt rodiny Samsovy – se svým rozčleněním do několika místností ke stereofonnímu zpracování přímo hodí a princip stereofonie, který byl u nás využit k rozlišení hracích prostorů vůbec poprvé, zde výborně funguje. Napříč prostory se pohybují nejen postavy, ale i hudba, která Řehoře jako brouka provází – prostorově se posunuje podle jeho umístění v prostoru. Prostory vypravěče a vnitřních monologů Řehoře mají svou vlastní charakteristickou barvu. Vytvoření představy bytu rodiny Samsovy si vyžádalo od inscenátorů náročná technická řešení a je zřejmé, že na práci všech složek inscenace se kladly vysoké nároky. Zajímavá je kombinace staticky, po celém zvukovém obraze rozmístěné stereo-hudby a monofonní hudby, která se po zvukovém obraze pohybuje bodově (když vytváří pohyb brouka). Posluchači je tak „vnuceno“ akusticko-vizuální vnímání. Pro představu uvádím krátkou ukázkou ze stereofonního scénáře:

A

Autor: Byl by potřeboval ruce a nohy, aby se napřímil, ale namísto nich měl jen spoustu nožiček, které byly ustavičně v roztodivném pohybu a které navíc nedovedl ovládat.

B 2 Hudba ukončí.

A

Autor: Co se to se mnou stalo? Pomyslel si Řehoř Samsa a rozhlédl se po pokoji. Nebyl to sen.
(Ostře hudba – v prostoru A ukončí)

C 2 Zaťukání na dveře.

Matka: Řehoři – Řehoři! Je půl sedmé. Nechtěls odjet?

B 2

Řehoř: (hlasem, který odmítá poslouchat, s určitou námahou)
Ano, ano, děkuji maminko, už vstávám.

C 2

Matka: (odchází od dveří) Ale pospěš si, chlapče... Markétko, už je vzhůru, můžeš hrát.

B 3 Markétka hraje na housle.

B m

Řehoř: Ach bože, jaké namáhavé povolání jsem si to zvolil! Dennodenně na cestě. Starat se o vlaková spojení, špatně jíst... Aby to všechno čert vzal! [...]

B 2 Chraptivé tikání budíku.¹⁵⁴

Stejně jako u většiny rozhlasových inscenací Josefa Henkeho je použit jako základní umělecký prostředek lidský hlas, ale objevují se zde i ilustrující zvuky – jsou jimi tikání hodin, hra na housle, zvuk zvonku, klepání a bušení na dveře, otevírání dveří, zvuk odemykajícího se zámku, cinkot shozeného a rozbíjejícího se nádobí, tlukot holí do podlahy, úder o dveře, bouchnutí dveří, cvakot střevíců rozlehající se po chodbě, zvuk nábytku drhnoucího o podlahu, cinkot přístrojů a prásknutí dveřmi. Zajímavé je, že v mnoha inscenacích Josefa Henkeho bychom uslyšeli ilustrující zvuky pouze sporadicky, neboť se domníval, že v monofonních nahrávkách bývají tyto zvuky značkou popisných reží.¹⁵⁵

Nejprve se zastavme u postavy vypravěče v hereckém podání Jiřího Adamíry. Vypravěč posluchače vtahuje do děje, popisuje situace, prostředí a tlumočí vnitřní myšlenky postav. Jiří Adamíra byl herec s velkým hlasovým potenciálem, což měl možnost v roli vypravěče dokázat. Přestože disponoval širokým hlasovým rozsahem od tenoru až do basových poloh, pro vypravěčský part po dohodě s režisérem zvolil užší hlasový rozsah, v němž však obsáhl široké spektrum výrazových prostředků a hrál jej plným registrem.¹⁵⁶ V důsledku stereofonní kompozice slyšíme vypravěčovy repliky střídavě v různých prostorech – samotné vyprávění začíná v pokoji Řehoře Samsy, ale po příchodu prokuristy se stěhuje do obývacího pokoje a posluchač tak vnímá promluvy Řehoře jakoby zvenčí a vzdáleně. Ohnisko vyprávění se tak přesouvá do různých prostorů, čímž se objektivizuje vypravěčské hledisko, což je i v intencích Kafkovy povídky.¹⁵⁷

Největší prostor dostává v inscenaci *Proměny* její hlavní protagonista Řehoř Samsa, jehož ztvárnil Petr Haničinec. Postava Řehoře proměněného v brouka se hlasově pohybuje na rozhraní dvou poloh. První je příznačná pro komunikaci s ostatními členy rodiny a prokuristou a Řehoř se v ní snaží „co nejpečlivěji vyslovovat

a dlouhými odmlkami mezi slovy zbavit svůj hlas všeho nápadného“, jak je jeho dialog s rodinou charakterizován v samotné povídce. Druhá poloha zahrnuje jeho vnitřní monology, při nichž Řehoř postupně mění svůj výraz. Jan Czech charakterizoval Řehořův „hmyzí“ part takto: „*Jeho hlas je rytmován v jakémsi klopotném spádu, připomínajícím těkavost a zbrkllost hmyzu, neustálou vystrašenost, je odpudivě vlezlý a vyvolává asociace jakési lepkavosti.*“¹⁵⁸ Časté jsou situace, kdy se obě hlasové polohy Řehoře Samsy prolínají a vzniká tak určitý dvojhlas – například v situaci, kdy se Řehoř snaží svými čelistmi otočit klíček v zámku, se vnitřně povzbuzuje, ale navenek se ozývá pouze Řehořův dech a následné bolestivé syknutí. Obě polohy jsou rozpoznatelné pouze na základě jemné prostorové rozlišnosti – vnitřní monolog se děje v prostoru B m a jeho vnější projevy v B 1. Petru Haničincovi se podařilo hlasově znázornit postupnou přeměnu Řehoře v hmyz¹⁵⁹, která se z fyziologické roviny v průběhu času přesouvá i do roviny psychické a má za následek změnu Řehořovy řeči. V situaci, kdy na něj „doráží“ posluhovačka, ze sebe vydává existenciálně podbarvené výkřiky, jež jsou umocněny dramatickým hudebním doprovodem. Kombinací hlasů Petra Haničince a Jiřího Adamíry je určována zneklidňující atmosféra absurdní fantastičnosti. Co se týče Řehořova charakteru, je to člověk obětavý, těžce pracující, nesobecký, milující svou rodinu celou svou duší. Oproti tomu rodina, která je ztělesněním šosáctví a nevzdělanců, se zaměřuje pouze na materiální stránky života.

Pokusím se nyní vyložit bližší charakteristiku ostatních členů Řehořovy rodiny a jejich herecké ztvárnění. Matka v hereckém podání Libuše Havelkové je sentimentální a mírně hysterická bytost, pro niž má každý cit mechanickou podobu povinnosti. Mluví rychlým, v počáteční přítomnosti prokuristy dokonce zbrklým tempem, často se zajíká a nepřírozeně se směje. Užívá změn hlasitosti, v momentě, kdy se modlí, přechází v šepot. Když poprvé spatří Řehoře jako brouka, z jejího hlasu je patrné leknutí a v onom šoku cosi nesrozumitelně ševelí. Otec, jehož výborně ztvárnil Miloš Nedbal, je simulant a příživník, který se nechá od syna žít. I když má dost vlastních prostředků, nechá ho splácet dluh, který sám udělal. Chová se naprosto sobecky a k Řehořovi je lstivě krutý. Když se ho snaží zahnat do pokoje jablky, způsobí mu jedním z nich těžkou ránu, na kterou Řehoř nakonec zemře.¹⁶⁰ Sestra Markéta v podání Kláry Jernekové, i když se to z počátku nezdá, je z celé rodiny nejhorší. Je zlá, sobecká, bezohledná a stará se o Řehoře jen proto, aby si mohla pěstovat pocit sebelibosti z faktu, jak moc se pro bratra musela obětovat. Často vzlyká a pláče, avšak neupřímně. To ona iniciuje vystěhování nábytku a to ona chce bratra, jenž ji tolik miluje, vyštvat z bytu. Řehořova rodina bere jeho oběť jako samozřejmost, a proto na jeho proměnu reaguje s brutalitou „zdravého rozumu“, bere ji jako prostý fakt a boží dopuštění, které je – chudáčky – postihlo. Kruté nakládání a klidné svědomí jsou pak logickým důsledkem.¹⁶¹

I ostatní vedlejší postavy jsou podobny karikaturám a jejich chování zcela odpovídá bizarnosti a tragické grotesknosti Kafkova světa. František Filipovský si v *Proměně* zahrál roli prokuristy, jenž přichází Řehoře „popohnat“ do práce. Z jeho hlasu je patrná naléhavost a nervozita, v momentech čekání si pobrukuje vojenský pochod. Jakmile Řehoře spatří, vyděšeně začne vydávat skřeky jako „óóó“ nebo „húúú“ a prchat z bytu, přičemž ho Řehoř pronásleduje a snaží se mu svou situaci vysvětlit. Z Řehoře má panický strach i služka Anna v podání Karolína Slunéčkové. Ta se mohla herecky projevit zejména ve vyhocené scéně, kdy hystericky sděluje rodině svůj strach a odpor k Řehořovi. Jedinou výjimku tvoří postava staré posluhovačky, protože vždycky brala Řehoře jako bytost nadanou inteligencí a přistupovala k němu s prostým a nefalšovaným zájmem prosté ženy, která se už ničemu nedívá a nic nepředstírá. Part posluhovačky ztvárnila Ludmila Roubíková a pro její herecké ztvárnění je typický věcný tón a lidská upřímnost. Tři nájemníci v podání Jiřího Líra, Milana Friedla a Karla Beníška mají typově odlišné barvy hlasu a Josef Henke je často nechává mluvit současně, čímž je zdůrazněna jejich lhostejnost a odlidštěnost.

Hlasy se v několika situacích překrývají a postavy mluví jedna přes druhou – příznačná je zajímavá kompozice hlasů ve scéně, kdy dojde k hádce mezi Řehořovou matkou a sestrou o to, která z nich bude uklízet jeho pokoj. Mezi překrývající se hlasy vstupuje Řehoř sám se zoufalou naléhavostí tvora, který potřebuje něco sdělit, ale nikdo ho neposlouchá a nerozumí mu. Dochází zde ke konfrontaci vnitřního Řehořova hlasu s hlasy reálnými a celé toto „nedorozumění“ je umocněno specifickou rozhlasovou prostorovostí.¹⁶²

Hudbu k inscenaci složil Henkeho „dvorní“ hudební skladatel Marek Kopelent a nahrál ji se studiovým orchestrem. V *Proměně* můžeme rozlišit několik charakterů hudby a dá se říct, že právě ona vytváří onu metaforickou rovinu inscenace. Jeden hudební motiv doprovází pohyb Řehoře a objevuje se pod jeho replikami. Hudba rovněž zpodobňuje Řehořovy pohyby – zejména rytmem je dáno jeho rozkolébání na posteli, kdy se z ní pokouší dostat a neumí ještě své tělo ovládat. Jeho nejisté snažení o chůzi odpovídá volný hudební rytmus. Hudba plní rovněž funkci změny prostředí. Markétčinu hru na housle nahrál Richard Tillinger.

Pokud jde o interpretaci, Alena Štěřbová poukazuje na fakt, že „*Henkeho inscenace Proměny není zatížena interpretačními schválnostmi, nevnučuje posluchači jednoznačnou rovinu percepce a adaptace Kafkovy prózy zůstává směrem k posluchači otevřeným uměleckým dílem.*“¹⁶³ S tímto názorem není třeba polemizovat, neboť je zřejmé, že *Proměnu* je možno vnímat v několika významových rovinách. Z Henkeho

rozhlasového zpracování vyznívá téma úzkosti z toho, jak rychle může být člověk zbaven své „lidskosti“ a stát se pro ostatní „parazitem“.

U Řehoře Samsy došlo ke konfliktu mezi jeho vnitřní a vnější existencí, jenž v krizovém okamžiku vyvrcholil v definitivní odcizení zhmotněné do podoby hmyzu. Řehoř přestal patřit sám sobě, propadl světu věcí a zvěcnělých vztahů. Stal se zajatcem svého odcizení, aniž by znal jeho příčinu.

Proměnu Josefa Henkeho osobně pokládám za jednu z jeho nejzdařilejších inscenací, která získala řadu úspěchů a ohlasů i v zahraničí a později se stala zdrojem inspirace pro řadu dalších rozhlasových režisérů. Pro mimořádnou Henkeho inscenaci rozhodně neplatí to, co si do svého deníku o *Proměně* poznamenal její autor Franz Kafka: „*Velký odpor vůči Proměně. Nečitelný konec. Nedokonalá téměř až do základu.*“¹⁶⁴

6.4 Antonín Přidal – *Sudičky*

Sudičky bezesporu patří k nejvýznamnějším a neznámějším rozhlasovým hrám, které v šedesátých letech v českém prostředí vznikly. Josef Henke natočil *Sudičky* v roce 1968 a ve stejném roce byla jeho rozhlasová inscenace navržena na státní cenu. Premiéru měla hra 9. září 1968, obnovená premiéra se konala až v roce 1990.

Na inscenaci *Sudiček* Josef Henke spolupracoval s dramaturgem Karlem Tachovským. Rozhlasová hra Antonína Přidala¹⁶⁵ *Sudičky* je hrou bytostně lyrickou. Vychází z baladické atmosféry vesnice za první světové války, v níž jsou ženy opuštěny svými muži, kteří museli odejít na frontu. Inscenace se odehrává ve velice patetické atmosféře a je prostoupena mnoha odkazy na mytologickou prehistorii rodiny. Zdůrazněny jsou moudrosti i zkušenosti předávané z generace na generaci a cyklus lidského života, jenž je pevně spjatý s přírodou a jejími zákonitostmi.¹⁶⁶

Sudičky začínají komentářem autora Antonína Přidala: „*To není hra o nevyhnutelnosti osudu ani o prozíravé věštbě. Připomíná jen prastaré obavy. Ani bájeslovné sudičky nic nepředvíдалy, ale prostě z něčeho volily. Kdyby existovaly, nepotřebovaly by vědět o budoucnosti, stačilo by jim znát minulost. Všechny základní podoby bolesti, zoufalství nebo aspoň obavy z nich už někdy někdo pocítil a pojmenoval a také vyslovil, byť jen tiše a pro sebe. Totéž platí o štěstí a nebi.*“¹⁶⁷ Tento počáteční komentář hry zcela zapadá do poetiky celé inscenace a podle mého názoru napomáhá k posluchačově uvedení do baladické atmosféry a nálady rozhlasové hry.

Dějové schéma hry je velice jednoduché – sleduje průběh porodu vesnické rodičky, které při zrození dítěte asistují tři porodní báby – „sudičky“. Tyto ženy přivede v kruté zimě ke své snaše, na kterou přicházejí porodní bolesti, starý hospodář, jemuž odvedli syna na haličskou frontu a zůstal tak s těhotnou snachou a její sestrou sám. Jakmile se začne rodící Tonka obávat o osud svého dítěte, sudičky začnou spolu s ní věštit jeho budoucnost. Zatímco sudičky představují symbolicky nepřátelské síly, jež budou ještě nenarozeného chlapce ohrožovat, Tonka jako budoucí matka ztělesňuje bezpečí, jistotu a domov. Do role chlapcovy ochránkyně se pasuje Tončina sestra Máří.

Kompozičně je inscenace založena na neustálém prolínání neklidného a postupně rytmizovaného dechu rodičky s baladicky vyznívajícimi promluvami tří sester, které z minulosti „věští“ budoucnost.¹⁶⁸ Modlitby tří sudiček vyznívají jako rituál, který vyzývá ke znovuoživení spojení mezi člověkem a přírodou. Zapojuje se zde lidová poezie, recitativy a opakování melodických a baladických (občas veršovaných) pasáží:

Tonka: *Pod tím stromem bílý kvítek, bílý kvítek.*

Máří: *Na plachetce živé dítě.*

Katrina: *Čistá voda ve studánce –*

Aneša: *Čistá voda ve džbánu –*

Tereza: *Přineste tu vodu matce –*

Katrina: *Pro chlapce i pro pannu.*

Máří: *Aby dítě neplakalo –*

Katrina: *Aby se voda nezkalila –*

Aneša: *Aby se džbán nerozbil –*

Tereza: *Aby slzy nestudily – Slzy studí, tuze studí –*

Máří: *Kde je to dítě?*

Tonka: *Kde je ten kvítek?*

Katrina: *Kde je ta studánka?*

Aneša: *Kde je ten džbán?*

Tereza: *A kde jsou mé oči?*¹⁶⁹

Daná pasáž je pronášena zpočátku šeptem, patrná je postupná gradace a promluvy vyznívají jako čarovná zaříkadla. Stejný princip koloběhu je využit při následném „věštění“ sudiček, promluvách týkajících se života nenarozeného chlapce, jež sudičky spatřují v horečnatých představách a sugestivních obrazech:

Tereza: *Přijdou Turci.*

Tonka: *Ne! Ne Turci, ti jsou krutí. Neušetří ani děti.*

Aneša: *Kdo je šetří, když je válka?*

Tereza: *Kdo je šetří, kdo je živí?*

Tonka: *Bože – Prusi by je ušetřili.*

Aneša: *A bude-li chlapec velký?*

Katrina: *Schová se jim do stodoly.*

Tereza: *Vypálí ji.*

Máří: *Uteč, chlapče!*¹⁷⁰

Na inscenaci Přidalových *Sudiček* je zajímavá Henkeho spolupráce s hudebním skladatelem, dirigentem, autorem činoherní a scénické hudby Jiřím Váchalem. Herci se v *Sudičkách* museli soustředit především na dikci, jež se opírá o záměrně rytmickou strukturu textu. Inscenace je režijně pojata jako hudební skladba, přestože se v ní neobjevuje jediný hudební nástroj či doprovodný zvuk. Tato skutečnost činí *Sudičky* v rámci ostatních rozhlasových her z šedesátých let výjimečným a ojedinělým dílem. Sám autor hru na počátku charakterizuje z hudebního hlediska takto: „*V této hře se záměrně neozývají hudební nástroje, ale to neznamená, že je z ní vykázána hudba. Je ukryta jako každého dne pod hladinou hlasů, podobna spodním proudům, které se proplétají a provázejí řeku jako sudičky.*“¹⁷¹ Henke zde opět následoval metody svého „učitele“ Emila Františka Buriana a po vzoru voicebandu a sborové recitace využil pouze rytmických a melodických vlastností lidské řeči. Hudební struktura řeči je zdůrazněna především dechem čekající matky Tonky, která během porodních bolestí rytmicky oddechuje a sténá. Jiří Váchal měl jako hudební poradce za úkol formovat intonaci jednotlivých hlasů a jejich barevné spektrum, čili vytvořit a dirigovat partituru lidských hlasů. Vznikly tak silně rytmizované dialogy, podobné baladám či lidovým písním, vyznívající jako „koncert“ hlasů. Důležitou roli v celé zvukové koncepci hraje lidský dech a střídání jeho podob.

Co se týče hereckého obsazení, jedinou mužskou postavu si zahrál Zdeněk Štěpánek. Starého hospodáře ztvárnil jako pracovitého muže, který však postupně ztrácí síly a je unaven životem. Pro jeho hlas je charakteristické pomalé tempo a přesná práce s dechem. Jeho vyčerpání se značí častými nádechy, čímž dosahuje roztržitého přirozeného větňého spádu na menší celky. Funkčně pracuje s pauzami, během nichž jsou patrné hluboké nádechy na mikrofon, z nichž je patrné stáří a únava. Jeho herecký part spočívá jednak v uvedení do děje, kdy promlouvá k porodní bábě Katrině a sděluje jí svou starost, a zároveň na konci, po porodu zdravého vnuka, kdy uzavírá cyklicky celou inscenaci. Zatímco na počátku je pln starostí a obav nejen o rodičku, ale i o syna, svůj zrak a úrodu, jeho závěrečný monolog vyznívá jako poděkování sudičkám i jako poselství pro lepší budoucnost: „*Poslal jsem pro vás a zachránily jste tento dům. Z jara vám pošlu kůzle a po žních vám přinese Ondřej obilí. Letos se hodně urodí, protože o půlnoci jsem zaslechl kohouta. To mráz povolil. Čekal jsem dlouho toto znamení a vidím, že válka nepotrvá ani rok. V dobré noci se narodil, dobré dny mu budou přisouzeny.*“¹⁷²

V roli sudiček účinkují Leopolda Dostalová jako Tereza, Antonie Hegerlíková jako Katrina a Blanka Waleská jako Aneša. Hlasy tří sudiček jsou záměrně odlišeny především barvami hlasu a všechny jsou záměrně stylizovány v určitý charakter. Hluboký a ponurý hlas Leopoldy Dostalové jako slepé Terezy, nejstarší ze tří sester, zosobňuje jistou dávku pověrčivosti a krutosti.¹⁷³ Její životní zkušenost jí dává cítit pochyby a ve všem spatřuje neštěstí: „*Bude jí hůř se synem. A bude jí zle, až chlapec udeří. [...] Jsou časy, že od jablka uhynie jabloň. A vojáci bijí do větví.*“¹⁷⁴ Dostalová mluví pomalým tempem a v jejím hereckém projevu jsou zdůrazňovány délky slabik, což kromě dojmu jakési hyperkorektnosti navazuje přesný rytmus. Oproti patetickým promluvám Terezy stojí v popředí uklidňující a hluboce lidská rovina v promluvách Katriny v hereckém podání Antonie Hegerlíkové. Postavy Terezy a Aneši, v podání Blanky Waleské, často mluví v replikách spolu. Henke zde opět využil princip kolektivního uměleckého přednesu, který často využíval ve svých inscenacích poezie. Hlasy obou hereček jsou ve společných replikách dokonale zharmonizované a jejich promluvy nabývají na důrazu a intenzitě.

Rodičí Tonku ztvárnila herečka Jaroslava Pokorná. Jak už jsem zmínila, jejím hlavním výrazovým prostředkem je rytmické oddechování a sténání, způsobené porodními bolestmi, a rovněž nepokojnými sny a vidinami. Zrychlený dech Tonky a jeho variace se odvíjejí od předpovědí sudiček – čím jsou jejich prorocká vidění pro dítě nebezpečnější, tím rychleji a hlasitěji Tonka dýchá a sténá. Její dech není jen rytmizačním činitelem, ale i zdrojem napětí v souvislosti s nebezpečím porodu. (Matka Tončina muže Ondřeje při porodu zemřela.) Z neklidného hlasu Tonky je patrný strach a zároveň touha po uklidnění i úlevě. Pauza v jejím podání znamená často zatažený dech, takže má sémantický charakter.

Její sestru Máří ztvárnila Karolína Slunéčková. Ta představuje společně s Katrinou konejšivou rovinu a je sestře při porodu největší psychickou oporou. Ztělesňuje ochránkyni dítěte, jež ho vyvede ze všech nástrah a nebezpečí.

V závěru inscenace se prudce zrychlený dech rodičky stříhem zastavuje a po pauze se ozve křik a pláč dítěte, který se postupně stahuje v ozvěně do ztracena. Již zmíněný hospodářův monolog na konci hry potvrzuje, že nově zrozený lidský život spadá do třídy přírodních cyklů a střídajících se období války, míru, bezpečí či ohrožení, na něž si lidé uvykli a berou je jako součást svého osudu.¹⁷⁵

Jan Czech se domnívá, že v inscenaci nenajdeme dialog v pravém slova smyslu: „*Postavy vlastně vůbec nekomunikují (s výjimkou praktických rad určených rodičce). Sudičky se střídají v souvislé, obsahově jednotlé výpovědi bez vzájemných dialogických reakcí. Jejich promluvy jsou vlastně jediným dlouhým monologem, ve kterém se střídají hlasy, dynamickým momentem tohoto monologu je pouze vztah k rodičce. Sudičky bychom vlastně mohli považovat za jedinou nediferencovanou dramatickou postavu.*“¹⁷⁶

S názorem, že spolu postavy nekomunikují, nesouhlasím, neboť právě v replikách sudiček je zřetelná významová návaznost ve vztahu otázka – odpověď a řada promluv se spontánně odvíjí od předcházející repliky konkrétní postavy. Komunikace mezi jednotlivými postavami se dokonce děje v několika rovinách: hospodář – sudičky, sudičky – Máří, sudičky – Tonka, Máří – Tonka a konečně v baladických promluvách na sebe střídavě reagují všechny ženské postavy. V případě, že by spolu postavy nekomunikovaly a každá by si vedla svůj monolog, by se jednalo o podobnost s absurdním dramatem, s čímž však *Sudičky* nesouvisí.

Při poslechu *Sudiček* je posluchač vtažen do intimních, téměř náboženských kořenů lidské řeči a jejím rytmem je stržen do světa baladických obrazů i klíčových momentů lidského života. Závěrečný pláč miminka působí jako katarze a poselství lepších zítřků.

Sudičky představují výjimečný rozhlasový počín, jenž spočívá jednak v ojedinělém rozhlasovém scénáři a námětu, vycházejícího z baladického podobenství o životě a smrti, a jednak ve výsledném dojmu hudební kompozice, v níž není využito žádného hudebního nástroje. Režisér Josef Henke v *Sudičkách* maximálně využil potenciál lidského hlasu a jeho kvality. S pomocí hudebního poradce Jiřího Váchala vznikla unikátní rozhlasová inscenace, při jejímž poslechu mohou být posluchači vtaženi do časů, kdy život i smrt stály často blízko sebe a přírodní cykly byly těsně spjaty s lidským osudem.

7. Charakteristika režijního stylu

Josef Henke: „*Režisér se v rozhlase realizuje zejména tím, že umí adekvátně vyjádřit autora. A přitom nemůže autora vyložit jinak než subjektivně. I když se ho snaží realizovat až třeba proti své mentalitě a proti svému cítění, stejně vyjadřuje naprosto organicky něco ze sebe. Nemusí mít tedy starosti o to, zda někdo zachytí a ocení jeho režijní rukopis. Je-li režisér vnitřně silný, rukopis stejně vyplyne.*“¹⁷⁷

Ačkoliv je každá režijní práce vzhledem k originalitě textu či vždy jinému složení pracovního týmu (dramaturg, režisér, zvukový mistr, natáčecí technik, herci atd.) svým způsobem osobitá, v tvorbě Josefa Henkeho (především v šedesátých letech) bychom mohli najít několik sjednocujících prvků.

Prvním bodem a východiskem režijní tvorby Josefa Henkeho byla volba vyhovující textové předlohy. Jak už jsem podrobněji zmiňovala dříve, Josef Henke byl často sám sobě literárním dramaturgem a řadu titulů si z nabídky dramaturgie vybíral sám. Velkým kladem pro jeho režijní činnost bylo obrovské slovesné nadání, bezpečná orientace v oblasti české i světové literatury (lyrice, epice i dramatu) a především přirozené cítění českého jazyka a slova. Jeho režie už od konce padesátých let vycházely z náročných textových předloh uznávaných spisovatelů – pro Josefa Henkeho je příznačné, že po komplikovaných textech „sahal“ již v době svých tvůrčích začátků a jak se zdá, obtížné tituly (básnické skladby, existenciální tematika apod.) mu svědčily a staly se jeho „parketou“. V šedesátých letech bylo běžné, že režiséři měli před samotným natáčením k dispozici poměrně dlouhý čas na detailní, promyšlenou přípravu a sestavení poctivé rozhlasové koncepce. Josef Henke byl autorem kompozic mnoha typů a žánrů, k čemuž mu napomáhala jeho literárněteoretické zázemí, a cílem každé jeho práce bylo vytvořit unikátní rozhlasový tvar.

Josefa Henkeho bychom mohli nazvat režisérem-teoretikem. Byl režisérem citlivým, velice přemýšlivým, čínorodým a výstižným, pokud jde o formulace. Při práci byl otevřen vůči jakýmkoliv hodnotným podnětům a uznával kvalitní týmovou práci. Byl rovněž vynikající vypravěč a rozhlasová díla svá, i svých kolegů, rád odborně rozebíral a hodnotil.

Ke své práci přistupoval velice pečlivě a zodpovědně, zejména ve smyslu ctění autorových myšlenek a vyznění textu. Literární předlohu proto nepřetvářel a výrazně do ní nezasahoval. Naopak, z jeho práce je patrná určitá pokora k autorovi. „*Předloha se může, a někdy musí dotvářet. A přesto se domnívám, že svévo- le v nakládání s textem nemá oprávnění. Je to jenom maska negramotnosti, nekultivovanosti nebo kariéris-*

mu. Režisérovi by nemělo tak příliš záležet na tom, jak velké kvantum lidí mu na veřejnosti aplauduje, ale zda vnímají lidé, schopní zážitku, dostali odevzdanou práci dar a obohacení, byli vnitřně zasaženi. Kdyby rozhlas opustil seriózní přístup k závažným úkolům, brzo by ztratil posluchače náročných pořadů.¹⁷⁸

Henke začínal vždy od textu, jenž pro něj představoval jádro a podstatu. Na základě znalosti a pochopení smyslu textu pak hledal „vhodný“ rozhlasový tvar, přičemž detailně zvažoval myšlenkovou, hereckou i zvukovou rovinu daného díla. U kvalitní textové předlohy brzy začal text „slyšet“ a rodila se mu v hlavě zvuková představa. Jakmile měl připravenou koncepci, mohl začít zkoušet s herci.¹⁷⁹

Jedním z dalších základních režijních prvků bylo u Henkeho obsazení rolí. Práce s hercem byla dalším z mnoha režijních odvětví, v nichž Josef Henke vynikal. „Miluju kontakt s hercem. A proto mě rozhlas tak drží, že neexistuje jemnější herecký projev než na mikrofon. Navíc můžete na rozdíl od divadla udržet herecký výkon v přesném tvaru.“¹⁸⁰ Typický pro něj byl velice tvůrčí přístup k hercům, které se snažil hned na začátku přesně ovlivnit, nasměrovat a zaujmout – jednak obecněji výkladem hry, rozbořením dané doby a poté se už individuálně věnoval každé figuře. Za svůj nejdůležitější úkol považoval to, aby od něj interpret dostal spoustu impulsů ke konkrétnosti, přesnosti a aby byl schopen ztvárnit roli pravdivě. Dokázal herce inspirovat, vyprovokovat, navodit určitý pocit či náladu a pomoci jim zvolit co nejpřesnější prostředky výrazu. „Myslím, že neexistuje případ, kdy bych mohl postupovat úplně stejně a interpretům třeba vše vysvětlovat jen rozumově. Pracovat s herci je cosi jako ping pong. Kdyby hráč přemýšlel o úderu při hře, je pozdě. Herec ví, že práce s režisérem je smluvená hra, že jde o vzájemnou provokaci inspiraci. Jde o to, abyste herce uvolnil. Někdy mu můžete absolutně důvěřovat, jindy ho musíte vyprovokovat. Herci jsou velice vděční, když s nimi spolupracujete. I sebevětší herec se cítí opuštěný. A když ví, že to s ním myslíte dobře a že práce někam vede – a on to pozná –, tak se velice snaží.“¹⁸¹ Ze slova a zvuku hercova hlasu dokázal vytěžit maximum a proniknout tak do hloubky smyslu replik. Uměl respektovat i nápady herců a to, že někteří z nich mají rádi co největší svobodu – přivítal, pokud herec uměl rozšířit spektrum figury tím, že do ní vložil navíc něco ze sebe a tímto způsobem ji obohatil. Jako režisér si však uvědomoval, že je to on, kdo vždy nese zodpovědnost za výslednou kompozici. Spolupráci s interpretem považoval za základní prvek úspěchu, neboť prostřednictvím živých herců jako režisér realizoval svou představu. „Herec je pro mne základem realizace – divadelní i rozhlasové. Rozhlas na herce klade své nároky, a nejsou malé, neboť mikrofon nesnáší chladnou virtuozitu, ani impulsivní herecký projev bez dokonalé techniky. Imperativ tvůrčí spolupráce herce a režiséra se v rozhlasové inscenaci nedá ničím obejít ani nahradit. Myslím, že nutnost kontaktu herce a režiséra je přinejmenším stejně velká jako v rozhlasové práci.“¹⁸² Byl rovněž zastáncem názoru, že režisér by neměl z inscenace vyčnívat – tvrdil, že nejlepší režie je ta, když se posluchač spoluúčastní onoho „procesu v čase“, je vtažen, vnímá a přitom si neuvědomuje, že jeho pocity jsou výsledkem činnosti režiséra.¹⁸³

Při práci před mikrofonem pro něj bylo důležité, aby herec v sobě našel svou „vnitřní techniku“, která spočívá v tom, aby herec v sobě našel přesný niterný impuls, cit pro vyjádření své figury a aby nehrál pouze „vnějškově“. Pečlivě se vyhýbal výrazové povrchnosti, klišé a zjednodušením. Uvědomoval si, že v hercově dikci dochází ke zhmotnění jednoho z možných významů textu a že interpret je tak do jisté míry posledním mluvčím autora i režiséra, protože text, jemuž propůjčuje svůj hlas, prochází jeho vlastním tělem.¹⁸⁴

Josef Henke vyznával systematickou a dlouhodobou spolupráci se stejnými herci a interprety do svých inscenací vybíral velice pečlivě.¹⁸⁵ Hlasy postav musí být v rozhlasové inscenaci jasně rozlišitelné a musí se vybírat podle systému, který charakterizuje jednotlivé mluvčí. V šedesátých letech spolupracoval Josef Henke především se Zdeňkem Štěpánkem (*První láska, Kořeny zla, Ruslan a Ludmila, Sudičky* aj.), Violou Zinkovou (*První láska, Krysař, Život a dílo skladatele Foltýna, Kořeny zla* aj.), Milošem Nedbalem (*Krappova poslední nahrávka, Proměna, Johan doktor Faust, Lovecká sezóna* aj.), Ludkem Munzarem (*Krysař, Život a dílo skladatele Foltýna, Venku přede dveřmi* aj.), Jiřinou Jiráskovou (*Malý princ, Kořeny zla, Zabil jsem Petra* aj.) či Jaroslavem Kepkou (*V táboře, Kat, Bílé noci* aj.).

Josef Henke byl člověk mimořádně vzdělaný, který se stejně dobře orientoval v oblasti literatury, hudby i divadla, a tuto sečtělou znamenitě uplatňoval při své rozhlasové tvorbě. Na herce, všechny spolupracovníky a samozřejmě i sám na sebe kladl vysoké profesionální nároky. Při zkoušení se snažil vyvolat tvořivou atmosféru, kterou přirozeně usměrňoval svými pedagogickými schopnostmi. Na rozhlasové režii ho lákala možnost vyjádřit věci, které jsou (především na divadle) vizuálně velice obtížně zobrazitelné. Naopak byl zastáncem názoru, že v rozhlase je vizuálnost pro lidi s fantazií daná, což si v šedesátých letech mohl potvrdit na řadě svých imaginativních rozhlasových inscenací, které vyžadují maximální spolupráci posluchače. Tvrdil, že neexistuje jemnější herecký projev než ten na mikrofon. Hlavním úkolem herce v rozhlase je zvládnout text s celou stavbou, veškerými vnitřními impulsy a vědomím souvislostí. Jako režisér se snažil herce inspirovat a provokovat k pravdivému a intenzivnímu výkonu a přes niternost interpretova projevu pak budoval charaktery jednotlivých postav.

Henkeho režijní metoda spočívá v odkrývání textových významů prostřednictvím hereckých výrazových prostředků, jako jsou intonace, rytmus, tempo, pauza, síla a barva hlasu a především dech: „*Dech je základ rozhlasové interpretace. Nejen že pomáhá herci k proměně pocitů a barvy hlasu, ale zásadním způsobem se podílí i na tom, že rozhlas je – po mém soudu – podobně jako divadlo – médium živé. I při poslechu nahrávky inscenace má totiž posluchač pocit blízkého, téměř fyzického kontaktu s interpretem.*“¹⁸⁶ Právě ve schopnosti variabilně proměňovat hlas, dech a dávat tak slovům patřičný význam, aby posluchač dokázal odhalovat jejich smysl, viděl podstatu rozhlasového herectví: „*Dech určuje a proměňuje rytmus, členění, pomáhá ztvárnit, proměňovat i vyvolávat vnitřní impulsy. Přejímá před mikrofonem funkci gesta, mimiky, přináší další významy, pomáhá odkrýt prostor za slovy.*“¹⁸⁷ Umění do hlasu a dechu vtělit figuru považoval Josef Henke za dar, který se nepoštěstí mít každému herci. Nemyslel tím jen barevnost hlasu, ale spíše schopnost jakési mikrofonové proměny hlasu.¹⁸⁸ „*Herecký výkon na mikrofon má jen určitý optimální čas, kdy je přesný a živý. Může se stát, že je přesný a neživý – to je něco jako mít prázdné nebo plné oči na kameru. Toho, kdo má jenom vnější techniku, mikrofon okamžitě odhalí podle dechu. Život je nesen dechem.*“¹⁸⁹

V období „rozhlasové renesance“ měl Josef Henke možnost prokázat nesporné kvality své práce vytvořením několika desítek zajímavých rozhlasových inscenací různorodých žánrů. „*Domnívám se, že rozhlasový režisér by měl ovládat rozhlasové žánry přinejmenším standardně dobře a v něčem být vynikající. Jsem si jist, že kdokoli z režisérů neprodělá, jestliže ovládá těch žánrů co nejvíc, pokud je dělá poctivě.*“¹⁹⁰ Jeho cílem bylo, aby rozhlasové odvětví mělo co nejvyšší tvůrčí úroveň, a tím i největší účinek na posluchače, proto si vybíral náročná díla (kromě analyzovaných inscenací je nutné zmínit tyto další: Wolfgang Borchert – *Venku přede dveřmi*, Vojislav Kuzmanovič – *Lovecká sezóna*, Ingmar Bergman – *Malba na dřevě* atd.). Jako režisér disponoval mimořádným citem pro výraznou a přesnou stylizaci hereckých prostředků,¹⁹¹ péčí o kulturu mluveného slova a organickým spojením všech prvků režijní práce – pro jeho inscenace je charakteristická významová mnohvrstevnatost a přesná, promyšlená vyváženost všech složek (zvukový a hudební plán, rozhlasové herectví, rozlišení akustických prostorů) a z ní plynoucí „křehkost“ výsledku. Rozhlasový tvar jeho inscenací je velice citlivě a po smyslu členěn.

Součástí režijní práce bylo pro Josefa Henkeho předem natočené uvedení a ukončení rozhlasové hry hlasatelem či hlasatelkou. Tyto kratičké informační vstupy by měly být podle Josefa Henkeho nedílnou součástí inscenace, protože jejich smyslem je naladit posluchače a připravit jej pro poslech. Odmítal proto, když hlasatel po odvysílání inscenace promlouvá k posluchačům věcně a nezúčastněně: „*Posluchač by měl být zaujat a vtažen do představy tak rychle, jak je to jen možné, a měl by být co nejdříve naladěn i na styl pořadu. Proto často využívám již předtočeného hlášení jako vstupu a přípravy na určitou polohu vnímání. Ruší mě hlasatelé, kteří jen přečtou svou informaci, případně se snaží předstírat, že jsou dobří partáci posluchačů a o inscenaci nebo pořadu mnoho nevědí.*“¹⁹² I z této krátké části příspěvku, proneseného na odborném semináři na Prix Bohemia Radio 2001, lze vyvodit Henkeho precizní přístup k práci a to, že nepodceňuje ani nejmenší maličkosti. Naopak, propracovaný detail – ať už ve struktuře inscenace či v hlasových prostředcích herců – je významným znakem jeho práce.

Henkeho režie jsou typické specifickým použitím hudby, která je ve většině případů komponována přímo pro konkrétní inscenaci a vystupuje v ní jako artefakt s autonomní uměleckou hodnotou. Pro řadu rozhlasových inscenací Josefa Henkeho z šedesátých let je příznačná jeho spolupráce s hudebním skladatelem Markem Kopelentem (je autorem scénické hudby k *Proměně*, *Malému princovi*, *Bílým nocím*, *Krappově poslední nahrávce* atd.), dále Vadimem Petrovem starším (*První láska*, *Ruslan a Ludmila*, *Johan doktor Faust*, *Don Jean aneb Strašlivý hodování* atd.), Jiřím Váchalem (*Sudičky*, *Krysař*, *Škola pomluv*), Františkem Kovaříčkem (*Život a dílo skladatele Foltýna*, *Lovecká sezóna*) a později s řadou dalších.¹⁹³ Pro Henkeho režijní styl je ve srovnání s metodami jiných režisérů typické, že hudba a „hudebnost slov“ je pro něj v analogii s Emilem Františkem Burianem největší inspirací. Všechny Henkeho inscenace mají v souvislosti s řečí a lidským slovem zřetelnou hudební charakteristiku.

Pokud jde o užívání zvuků v ilustrativním smyslu, Henke je v tomto ohledu velice opatrný a zvukových kulis moc nevyužívá. Jeho inscenace jsou založeny především na slově a jeho zvukovém ztvárnění, které nemusí být vždy libozvučné – například v *Krappově poslední nahrávce*, která by si také zasloužila prostor, Henke záměrně užívá zvuky drsné, syrové a nestylizované. Jeho režijní pojetí se zde projevuje v hereckém pojetí postavy Krappa Milošem Nedbalem, v použití zvukových prostředků a jejich vzájemné svázanosti.¹⁹⁴

Josef Henke se tichem v rozhlasovém vysílání zabýval i teoreticky: „*Pauzy si Beckett nepředepsal, aby to bylo umění, ale protože jsou nezbytné. Nutí k ohromné vnitřní intenzitě výkonu. Burcují posluchačovu představitelstvem. Pauzu, chcete-li ticho, rozhlasové ticho, píše autor nebo básník bez ohledu na to, jestli ji v textu vůbec zaznamená nebo ji dokonce, jako v tomto případě [Krappově poslední nahrávce – poznámka M. Z.] určí ve vteřinách. Na režisérovi je, aby procítil a uslyšel členění textu, pauzy, tempo i rytmus, nezapomněl na celkovou stavbu, vznešeněji architekturu toho tvaru.*“¹⁹⁵ Josef Henke rozlišuje tyto rozhlasové možnosti ticha:

ticho jako otázka; ticho – tajemství; depresivní ticho, dusné ticho, pichlavé ticho, ironické ticho; úlevné ticho; usebrání; meditativní ticho, svaté ticho; syté ticho; ponižující ticho; nesnesitelné ticho, ticho jako vyvrcholení, varování, krutá otázka, výkřik.¹⁹⁶ V souvislosti s tichem rozeznává Josef Henke několik druhů pauz. Nedá-li interpret předchozímu slovu dostatečný obsahový nebo emotivní náboj, jedná se o pauzu nenaplněnou. Pauza, která existuje, ale zároveň ji jako pauzu nemáme vnímat, je pauza mikroskopická. Předepsaná pauza je pauza pevně daná. Pauzu, která vytvoří pocit synkopy, Josef Henke používal pro osvěžení a posunutí rytmu, aby se podařilo báseň do jisté míry přiblížit dnešnímu vnímání. Další poznatek, týkající se rozhlasového ticha, spočívá v tom, že čistá pauza nesmí být mrtvá pauza atd.¹⁹⁷ Z předcházejících teoretických tezí je zřejmé, že Josef Henke dbal na to, aby každá pauza v hereckém projevu nesla svůj význam a aby užití každého hereckého prostředku bylo vnitřně opodstatněno.

Přínos režijních počínů Josefa Henkeho z šedesátých let spočívá zejména v tom, že se jako jeden z prvních rozhlasových tvůrců oprostil od ilustrativních, popisných režii a snažil se docílit výsledného komorního tvaru, založeného na specifičnosti lidského hlasu a niternosti jeho projevu. Jeho rozhlasová práce vyniká jednak množstvím náročných literárních předloh, jež sice kladou velké nároky na vnímavost posluchačů, ale zároveň – při správné a soustředěné percepci – nabízejí svou myšlenkovou hloubkou a ojedinelým režijním uchopením neobvykle sugestivní prožitky. Minimem popisných rozhlasových atributů, promyšleným použitím hudby a často metaforickým zvýrazněním detailů se snažil vyprovokovat posluchače k vytvoření vlastních představ a evokujících obrazů. Disponoval mimořádným citem pro verš i prózu, rytmus textu a přesné vedení hlasových partů. V herecké práci na mikrofon kladl důraz na kulturu řeči, přesnou a citlivou práci s rytmem i melodií a bohatost vnitřní herecké techniky. Řada mladších rozhlasových režisérů a kolegů se od něj měla možnost učit a pokládá za čest, že mohla být jeho režijní tvorbou ovlivněna.

Přání Josefa Henkeho, aby jeho jméno bylo jakousi ochrannou známkou kvality, se vyplnilo v nejvlastnějších slova smyslu.

8. Závěr

V dějinách Československého rozhlasu patří šedesátá léta k umělecky nejproduktivnějším etapám. Josef Henke, který k zestupu rozhlasového umění obzvláště přispěl širokým záběrem svého uměleckého uplatnění, byl jedním z nejvýznamnějších rozhlasových režisérů dvacátého století.

Během několika let strávených v blízkosti Emila Františka Buriana načerpal Josef Henke spoustu inspirativních podnětů, které později uplatňoval ve své rozhlasové tvorbě – od lásky k poezii, ke slovu a jeho hudebnímu potenciálu, přes metaforická podobenství a symboliku, až k propracované zvukové kompozici, v níž jsou všechny složky pečlivě vyváženy. Přestože začínal u divadla, nejvýraznějších a nejpůsobivějších výsledků dosáhl na poli rozhlasové režie, zejména ve vrcholném období šedesátých let. Po téměř dvacetileté nucené přestávce se směl Josef Henke do rozhlasového dění zapojit až po roce 1989, kdy navázal na svá nejúspěšnější léta řadou dalších náročných rozhlasových projektů.

Ve své práci jsem se snažila mimo jiné poukázat na to, že Josef Henke v době „rozhlasové renesance“ vynikal svou neúnavnou činorodostí hned v několika oblastech a ve všech dosáhl vynikajících výsledků. Režimoval rozhlasové inscenace, psal vlastní rozhlasové i televizní scénáře, komponoval pořady poezie, teoreticky se věnoval problematice kolektivního uměleckého přednesu, režíroval náročné pořady pro Violu a Lyru Pragensis, hostoval jako režisér v několika divadlech, připravoval a režíroval desky poezie i mluveného slova pro Supraphon, Panton atd. Účastnil se rovněž mnoha rozhlasových festivalů a za své režijní počiny získal několik cen. Ve funkci vedoucího režiséra se snažil o růst prestiže rozhlasu mezi jednotlivými sdělovacími prostředky a rovněž o zvýšení úrovně Československého rozhlasu jako kulturní instituce.

Jako rozhlasový režisér se v šedesátých letech podílel na vytvoření imaginativní poetiky vycházející z Burianova pojetí básnického a metaforického divadla. Vynikal svým básnicko-filozofickým pojetím inscenace, založeném na ctění autorova textu a jeho myšlenek. S neúnavnou energií a velkým vnitřním soustředěním se pouštěl do řady náročných tvůrčích projektů. Žánrově se věnoval jak dramatizacím a adaptacím textů českých i zahraničních autorů (Karel Čapek, Samuel Beckett, Ivan Sergejevič Turgeněv, Fjodor Michailovič Dostojevskij, Wolfgang Borchert, Anton Pavlovič Čechov, Vojislav Kuzmanovič, Miroslav Krleža, Franz Kafka aj.), ale také žánru původní rozhlasové hry domácích autorů (Jiří Vilímek, Jaroslav Tafel, Antonín Přidal) či rozhlasovým pásmům a montážím věnujícím se poezii.

Zásluha Josefa Henkeho v oblasti rozhlasové režie spočívá především ve zkvalitnění a zintimnění mikrofonového herectví. Henkeho režijní styl je založen především na úzké a tvůrčí spolupráci s hereckým interpretem, který prostřednictvím svých hlasových prostředků (barva, rytmus, síla, melodie, tempo, práce s dechem) „zhmotňuje“ postavu, v rámci jejích replik předává posluchači hlavní autorovy myšlenky a především je zprostředkovatelem režisérový vize i pojetí inscenace. Za podmínku přesného a pravdivého

hereckého ztvárnění figury pokládal Henke nalezení „vnitřní techniky“, díky níž v sobě herec objeví niterné impulsy vedoucí ke „ztotožnění“ s postavou. Ve výsledném tvaru jeho rozhlasových režii je patrná vyvážená skladba složky herecké, zvukové a hudební. Měl schopnost vnímat jednotlivosti v rámci širších struktur a uvědomoval si závažnost detailu. Hudbě přikládal Josef Henke mimořádný význam a byla nedílnou součástí významového i pocitového vyznění.

Henkeho přínos spočívá kromě nesporného režijního talentu také v přístupu k textu, jeho umění vytvořit z epických předloh kvalitní rozhlasové scénáře. Předpokladem jeho režijních úspěchů byl obdivuhodný cit pro slovo, vnímání jeho potenciálních hudebních možností a variant zvukového ztvárnění. Pominout nelze ani jeho zásluhy na poli poezie, ať už máme na mysli jeho teoretické studie o kolektivním uměleckém přednesu, jež využíval pro interpretaci básnických textů, nebo přípravu množství pořadů poezie pro Violu, Lyru Pragensis či Supraphon.

Ve své práci jsem se zaměřovala především na Henkeho režijní tvorbu z let šedesátých, což v žádném případě nevyčerpalo celé téma „Josef Henke“. Obširnější zpracování by zasloužily umělecké počátky Josefa Henkeho – mám na mysli jednak jeho studentské projekty na DAMU, práci pro Miloslava Dismana či jeho režijní působení v Děčku Emila Františka Buriana – a dále Henkeho aktivity z období normalizace – jeho práce pro Violu, Choreu Bohemicu, pořady *Setkání na schodech* v Národním muzeu, režie audiovizuálních projektů, práce na scénářích, spolupráce s loutkovými divadly, divadelní režie a řada dalších provizorně nucených činností. Zvládnout období téměř dvaceti let, kdy nesměl dělat svou nejmilejší práci, vyžadovalo od Josefa Henkeho spoustu úsilí a především nezdolného odhodlání vyzkoušet navzdory své těžké životní situaci různorodá umělecká odvětví. Za pozornost by samozřejmě stála také jeho režijní tvorba po roce 1989, kdy se Josef Henke mohl vrátit do rozhlasu. Téměř celý rok 1990 probíhal v rozhlasovém vysílání her ve znamení repríz zakázaných inscenací Ludvíka Aškenazyho, Oldřicha Daňka, Václava Havla, Ludvíka Kundery, Antonína Přídala, Jaromíra Ptáčka, Miloše Rejnuše, Karla Tachovského, Josefa Topola, Milana Uhdeho, Jiřího Vilímka, Ivana Vyskočila a řady dalších.¹⁹⁸ Josef Henke v devadesátých letech vedle Antonína Přídala soustavněji pracoval především s Oldřichem Daňkem, ale i s celou řadou dalších autorů.¹⁹⁹

Ve své diplomové práci jsem se snažila zhodnotit přínos rozhlasového režiséra, jehož tvorba ze šedesátých let je srovnatelná se světovou úrovní a měla by být automaticky řazena do zlatého fondu Českého rozhlasu vedle děl Josefa Bezdíčka, Jiřího Horčíčky, Josefa Melče, Vladimíra Vozáka, Olgy Zezulové a řady dalších. Domnívám se, že Josef Henke po celý svůj život dělal maximum nejen pro rozhlas jako instituci, pro zvýšení prestiže žánru rozhlasové inscenace, ale především pro nevšední požitek rozhlasových posluchačů.

9. Přílohy

9.1 Rozhlasoví režiséři o Josefu Henkem²⁰⁰

JOSEF HENKE

Tak jako hluboce poznamenala režiséra Josefa Henkeho „avantgardní estetika“ Burianova „Děčka“ /tady pracoval už za studií na DAMU!/, tak mě hluboce ovlivnila „režisérská“ estetika Josefa Henkeho! Pro mě to znamená paradoxní zjištění, že, ačkoliv jsem neviděl jediné představení „Děčka“, vlastně kontinuálně navažuji na něco, čím byl ovlivněn můj „pan profesor režie“!

Měl jsem štěstí se s ním osobně sprátnet a „koukat mu pod pokličku“ šestnáct let /1989–2006/. Troufám si říct, že jsme si rozuměli profesně i lidsky. I když jsem byl o generaci mladší, měli jsme totožné názory na život i na svět, oba jsme byli fascinováni nejjemnějšími a nejtajemnějšími zákoutími lidské duše a oba jsme věděli, že rozhlasový mikrofon je tou vesmírnou sondou pro fantastické výpravy do těchto „božských končin“. Na naše dlouhé rozhovory o těchto otázkách často vzpomínám. Josef Henke byl navíc skvělý vypravěč se záviděníhodnou brilantní češtinou a ohromnou slovní zásobou. Na jeho precizně formulované kritické analýzy rozhlasových her a pořadů dodnes s kolegou Miroslavem Buriánkem s dojetím vzpomínáme! Byly to kritiky taktí, ohleduplné k práci kolegů a přitom nabízely tvůrcům i další cesty k dokonalému rozhlasového tvaru.

Co mě na práci režiséra Josefa Henkeho fascinovalo a bylo pro mě inspirací? Především perfektní příprava a analýza textu před vlastním natáčením a určení přesného rozhlasové tvaru a stylu díla. Právě podle STY-LU se dá bez problémů určit režijní rukopis Josefa Henkeho. Dále dokonalé vedení herců, v mnohých /i slavných osobnostech českého jeviště/ objevil už při čtených zkouškách a pak před mikrofonem jejich netušené výrazové možnosti! Však také řada z nich vzpomíná na soustředěnou a objevnou práci s panem režisérem. Ohromný smysl pro detail!!! Říkávali jsme: „V detailu je Bůh!“

Mistrovství dynamické zvukové koláže a na druhé straně použití neokázalých prostředků, ve kterých vynikne jen samotná herecká osobnost. Přesné určení zvukového a hudebního plánu inscenace i s jemnou stylizací. Mimořádný cit pro poezii. Jeho Manon Lescaut je podle mě nepřekonatelná! ... A pak natočil první stereofonní opus v Českém rozhlase – nezapomenutelnou Kafkovu Proměnu.

Režijní práce Josefa Henkeho patří podle mého názoru k absolutní světové špičce, vděčím osudu, že jsem byl u toho a zblízka poznal mistra svého oboru!!!

Pavel Krejčí, režisér ČRo Hradec Králové

JE TO VTIPNÉ, ALE NENÍ TO ČAPEK

Dílo režiséra doc. Josefa Henkeho (1933–2006) jsem rozkrýval coby nadšený rozhlasový posluchač od svých čtrnácti let, tedy od doby, kdy se po nucené odluce jeho opusy začaly znovu objevovat ve vysílání. Nej-silnější zážitky: *Kafkova Proměna*, *Dürrenmattova Porucha*, *Daňkova Vzpomínka na Hamleta*.

Josef Henke byl muž hluboké vnitřní etiky, muž oplývající schopností přesné analýzy. K našemu osobnímu setkání došlo poprvé v roce 1998 na přehlídce rozhlasové tvorby *Bilance*, která se specializuje na literárně-dramatické žánry. V onom roce jsem se (po předchozí čtyřleté redaktorské a moderátorské zkušenosti) začal zaplétat s rozhlasovou režii a na *Bilanci* jsem přivezl patnáctiminutovou dramatizaci povídky Karla Čapka *O muži, který dovedl létat*. Po jejím vyslechnutí Josef Henke jemně pokýval hlavou, udělal významnou pauzu a pravil: „Je to vtipné, ale není to Čapek.“ Při obědě si mě pak vzal stranou a povídá: „Nebylo to špatné, ten váš pořad, ale vám si herci před mikrofonem neorganicky dělají, co chtějí. A vy se na ně díváte skrze sklo režijní místnosti a výborně se bavíte, to je ta chyba. Rozhlasový režisér musí herce poslouchat a herci naslouchat, ne se na něj dívat. Herec klame tělem, zvláště je-li si vnitřně nejistý.“ Při svých dalších pracích jsem si na ta slova důsledně upamatoval.

V čase režisérova zrání je důležitý, ba přímo nutný kontakt se skutečnou osobností, vzorem, učitelem. V jistém okamžiku se „žák“ ze stínu „učitele“ vymaní a kráčí svou vlastní cestou, ale trest učitelova odkazu v něm kdesi v hloubi zasutá navždy zůstává. Netroufám se označit za Henkeho žáka, ale jeho trest v sobě pociťuji a ctím.

MgA. Michal Bureš (*1976), režisér, dramaturg, pedagog DiFa JAMU

JOSEF HENKE, 60. léta

Jméno Josefa Henkeho se často vyslovuje spolu se jménem E. F. Buriana. Ovšem, že se Henke u něho mnoho naučil, ale jeho žákem nebyl. Na to byl příliš svůj. Ostatně si EFB pro své divadlo nového režiséra v jeho osobě záměrně vybral na základě jeho iniciativního školního nastudování poezie, které nebylo vpuštěno na fakultní jeviště *Disku*. Se studentem DAMU si Burian prostě porozuměl.

„E. F. Burian považoval lyrismus za bytostný projev českého divadla, ale nesnášel lyrizování,“ napsal jednou Henke. Tahle slova mohl sám podepsat. Samozřejmě, v jistém smyslu pokračoval v Burianově cestě. Nikoli tím, že by přebíral jeho prostředky a postupy, ale tak, že vlastním vyjadřováním byl s duchem Burianovy tvorby spřízněn.

Uplatňoval tohoto ducha v šedesátých letech od mladistvé práce na syrové poezii Borchertovy hry *Venku přede dveřmi* (1963) až vrcholně hudební hlasovou kompozici bez hudebního nástroje v *Přidalových Sudičkách* (1968). Šlo o lyrickou imaginaci v metafoře polymúzického výrazu, abych se vyjádřil v termínech Rudolfa Matyše.

V rozhlasové produkci byl zjevem naprosto ojedinělým. Spolu s Jiřím Horčíčkou působili komplementárně. *Expresi Horčíčkově* sekundoval Henke svým impresivním přístupem. Slovo *imprese* v souvislosti s ním neznámá ovšem v žádném případě lehkou povrchní náladovost, ale naopak cestu k odhalení vnitřku, jádra předlohy. Přesnější by bylo říci to opačně: z odhaleného jádra předlohy vycházel na povrch a rozvíjel se tvar.

Režiséřův poučený a chápavý přístup k umění přednesu se promítal do formování moderního mikrofonního herectví. Podílel se na zkomornění projevu, které neznámá nic jiného, nežli zpřesnění interpretačního výkonu.

Henke byl v jádru režisér rozhlasový, který s mikrofonem dosahoval maximálních výsledků. Ale byl i režisérem činoherního a loutkového divadla, filmovým, resp. televizním režisérem, pracoval i na inscenacích audiovizuálních a experimentech *son et lumière*, byl scenárista i autor a také pedagog.

Nebyla to náhoda, že pracoval jak na dramatických předlohách, tak předlohách prozaických i básnických. Bylo vášní volit vybrané a vyhraněné prostředky pro určitý úkol.

Studoval souběžně s fakultou divadelní také fakultu filmovou. Je věčná škoda, že mu unikla příležitost natočit film *Rozmarné léto*. Byl na něj připraven. Při jeho inspirované a přesné volbě výrazu by to byl originální a jedinečně stylizovaný snímek.

Jeho jedinečný vklad do rozhlasové tvorby šedesátých let se po nucené přestávce dvou desetiletí rozvinul do dalších výsledků let devadesátých.

MgA. Jiří Hraše

9.2 Soupis rozhlasových režii Josefa Henkeho z let 1959–1972

Vycházím z materiálů archivu Českého rozhlasu, jedná se o rozhlasové inscenace z pražské redakce. Údaje uvádím chronologicky v pořadí rok vzniku, autor, název rozhlasové inscenace, datum premiéry.

- 1959:** Chan-čching Kuan: *Pavilon nad řekou*, 27. 9. 1959
- 1960:** Alexandr Sergejevič Puškin: *Ruslan a Ludmila*, 26. 1. 1960
Su-čen Ču: *Patnáct šňůr penízků*, 2. 10. 1960
Ivan Sergejevič Turgeněv: *První láska*, 23. 12. 1960
- 1961:** Valeri Petrov: *Růže*, 20. 3. 1961
John Millington Synge: *Hrdina Zapadákova*²⁰¹, 26. 3. 1961
Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ*, 26. 12. 1961
- 1962:** Wolfgang Borchert: *Venku přede dveřmi*, 6. 1. 1963
- 1963:** Karel Čapek – František Pavlíček: *Život a dílo skladatele Foltýna*, 26. 12. 1963
- 1964:** Hella Michael Tschesno: *Robinson číslo 24073*, 18. 1. 1964
Viktor Dyk: *Krysař*, 12. 6. 1964
Vojislav Kuzmanovič: *Zabil jsem Petra*, 25. 10. 1964
Vojislav Kuzmanovič: *Lovecká sezóna*, 25. 10. 1964
Milan Jariš: *Demokraté*, 25. 12. 1964
Michael Cournot: *Děti soudního dvora*, 25. 12. 1964
- 1965:** Božena Benešová – Emil František Burian: *Věra Lukášová*, 16. 5. 1965
Miroslav Krleža: *V táboře*, 6. 6. 1965
Jiří Vilímek: *Kořeny zla*, 5. 9. 1965
Karel Hynek Mácha: *Kat*, 25. 12. 1965
- 1966:** Samuel Beckett: *Krappova poslední nahrávka*, 18. 2. 1966
Josef Štefánek: *Johan doktor Faust*, 24. 12. 1966
Fjodor Michailovič Dostojevskij: *Bílé noci*, 25. 12. 1966
- 1967:** Antun Šoljan: *Galileovo nanebevstoupení*, 23. 4. 1967
Franz Kafka: *Proměna (mono)*, 13. 8. 1967
Franz Kafka: *Proměna (stereo)*, 25. 12. 1967
- 1968:** Emil František Burian: *Vojna*, 7. 1. 1968
Emil František Burian: *Žebravý Bakus*, 15. 3. 1968
Antonín Přidal: *Sudičky*, 9. 9. 1968
František Xaver Šalda: *Zástupové*, 26. 10. 1968
Harold Pinter: *Celou noc venku*, 23. 2. 1969
- 1969:** Jaroslav Tafel: *Don Jean aneb Strašlivý hodování*, 25. 12. 1969
- 1970:** Richard Brinsley Sheridan: *Škola pomluv*, 2. 8. 1970
Jaroslav Tafel: *Černí husaři*, 19. 10. 1970
Behcet Nacatigil: *Podíval ses na hvězdy...*, 14. 8. 1970
Anton Pavlovič Čechov: *Teskné variace*, 26. 4. 1970
- 1971:** Jindřich Hořejší: *Hudba na náměstí*, 25. 2. 1971
- 1972:** Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 1. díl*, 25. 5. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 2. díl*, 31. 5. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 3. díl*, 7. 6. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 4. díl*, 14. 6. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 5. díl*, 21. 6. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 6. díl*, 28. 6. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 7. díl*, 5. 7. 1972
Charles Dickens – Jaroslav Tafel: *Skvělé vyhlídky, 8. díl*, 12. 7. 1972
Karel Václav Rais: *Káča*, 6. 2. 1972

10. Seznam pramenů a literatury

(*) U údajů označených tímto symbolem jsem čerpala z archivních materiálů Anny Henkeové, kde nebyla uvedena čísla stran.

a) prameny:

Rozhlasové inscenace v režii Josefa Henkeho:

- Ivan Sergejevič Turgeněv: *První láska*. DF19051-052.
 Antonín Přidal: *Sudičky*. PAF2666.
 Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ*. DF14249.
 Franz Kafka: *Proměna*. DF17821-822.
 Viktor Dyk: *Krysař*. DF20727.
 Jiří Vilímek: *Kořeny zla*. PAF2392-2394.
 Karel Hynek Mácha: *Kat*. AF06060.
 Samuel Beckett: *Krappova poslední nahrávka*. DF23765-766.
 Josef Štefánek: *Johan doktor Faust*. AF02651. AF02652.
 Anton Pavlovič Čechov: *Teskné variace*. DF21201.
 Emil František Burian: *Vojna*. DF21220-221.

Rozhlasové pořady o Josefu Henkem:

- KOŠŤÁKOVÁ, Markéta: *Režisér – Josef Henke a jeho rozhlas*. Natočeno 13. 12. 2004. CR04657/0.
 PRÍKAZSKÝ, Vladimír: *Setkávání 12. 1. 2003 – Josef Henke*. DA12808/1.
Osobnost – režisér Josef Henke. Rozhlasový pořad vysílaný 28. 10. 2006. Uloženo v osobním archivu Anny Henkeové.
Benefice k šedesátinám Josefa Henkeho. Vysíláno 15. 1. 1993. Uloženo v osobním archivu Anny Henkeové.
 Rozhovor Tomáše Černého s Josefem Henkem z roku 2003. CRA06982/0, CRA06983/0.
Zadáno pro Josefa Henkeho I. (Autor neuveden.) 8. 1. 2005. DA15194/0
Zadáno pro Josefa Henkeho II. (Autor neuveden.) 29. 1. 2005. DA15195/0.

Rozhlasové scénáře Josefa Henkeho:

- První láska*. Podle stejnojmenné povídky I. S. Turgeněva zdramatizoval Josef Henke. Archivní číslo 21 093.
Malý princ. Pohádku Antoina de Saint-Exupéryho přeložila a spolu s Josefem Henkem zdramatizovala Zdeňka Stavinohová. Archivní číslo 22 237.
Proměna. Podle stejnojmenné povídky Franze Kafky napsal scénář a jako stereofonní kompozici rozpoznal Josef Henke. Archivní číslo 23826.

Knihy a rozhlasové hry Josefa Henkeho:

- HENKE, Josef: *Síla slova*. O kolektivních formách přednesu. Praha 1963.
 HENKE, Josef: *Kouzelník a detektivovné aneb Velká pohádka kočičí a taky psi a tulácká a kdovíjaká ještě*. Praha 1962.
 HENKE, Josef: *Růže od pana Shakespeara*. Praha 1964.
 HENKE, Josef: *Eště de vo to*. Praha 1966.
 HENKE, Josef: *Zásnuby*. Praha 1978.
 HENKE, Josef – LONGINOVÁ, Helena: *Robertovi s láskou*. Praha 1990.

Publikace Josefa Henkeho:

- HENKE, Josef: *Proměna Franze Kafky stereofonně*. Československý rozhlas, ročník 34, 1967, č. 53, s. 8.
 HENKE, Josef: *Za prahem slov*. In: *Ano, slyšet se navzájem*. Praha 1985, s. 30–38.
 HENKE, Josef: *Rozhlas a já*. Rozhlas 1990, č. 3, s. 12.
 HENKE, Josef: *Český rozhlas je a musí být kulturní institucí*. Tvorba, 1991, č. 29, s. 4.
 HENKE, Josef: Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník z vystoupení účastníků symposia. Praha 1994, s. 13–27.
 HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Svět rozhlasu 2001, č. 6, s. 9–12.

Články o Josefu Henkem:

MATYS, Rudolf: *Meziprůzkum nejbliže šedesátce*. Týdeník Rozhlas, 3, 1993, s. 1.

NECHUTOVÁ, Renata: *Josef Henke*. Lidové noviny, 15. 1. 1993, s. 15.

Rozhovory s Josefem Henkem:

ŠIMÁKOVÁ, Marie: *O básnivosti v rozhlase*. Rozhovor s Josefem Henkem. Kulturní tvorba, 15. 4. 1965. (*)

VEDLEJCHOVÁ, Ivana: *O umění rozhlasové inscenace*. Rozhovor s Josefem Henkem. Divadelní noviny, 22. 2. 1967. (*)

VIKLICKÁ, Miluše: *Zázraky se musí vydržet*. Rozhovor s Josefem Henkem. Lidové noviny, 23. 3. 1990. (*)

KÁCHA, Pavel: *Rozhlas je vynikající vizuální prostředek*. Rozhovor s Josefem Henkem. Svobodný zítřek, 26. 4. 1990, s. 3.

MATĚJŮ, Pavla: *Výrobná šišatých housek*. Rozhovor s Josefem Henkem. Mladá fronta, 30. 11. 1990. (*)

CINGER, František: *Obava z náročnosti je nesmyslná*. Rozhovor s Josefem Henkem. Rudé právo, 13. 9. 1991. (*)

NEŠLEHOVÁ, Kateřina: *Rozhlasákem se musí člověk narodit*. Rozhovor s Josefem Henkem. Metropolitní telegraf, 11. 12. 1992, s. 15.

POLEDNOVÁ, Vlasta: *Náročné rozhlasové žánry jsou vizitkou každého rozhlasu*. Rozhovor s Josefem Henkem. Svobodné slovo, 18. 6. 1994. (*)

Soupis periodik:

Rozhlasová práce 7/1961

Kulturní tvorba, 15. 4. 1965.

Československý rozhlas 56/1968

Divadelní noviny, 22. 2. 1967.

Studie a úvahy 6/1968

Rozhlas 3/1990

Lidové noviny, 23. 3. 1990.

Svobodný zítřek, 26. 4. 1990.

Mladá fronta, 30. 11. 1990.

Tvorba 39/1991

Rudé právo, 13. 9. 1991.

Metropolitní telegraf, 11. 12. 1992.

Týdeník Rozhlas 3/1993

Svobodné slovo, 18. 6. 1994.

Svět rozhlasu 5/2001

Svět rozhlasu 6/2001

Svět rozhlasu 7/2002

Další prameny:

KAFKA, Franz: *Proměna*. Praha 1963.

KAFKA, Franz: *Deníky 1913–1923*. Praha 2009.

KAFKA, Franz: *Collected Stories*. New York: Everyman's Library 1993.

PŘIDAL, Antonín: *Sudičky*. Rozhlasová hra. Archivní číslo 10472.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Malý princ*. Praha 1989.

TURGENĚV, Ivan Sergejevič: První láska. In: *Milostný kruh*. Povídky. Praha 1969.

CHALUPA, Dalibor: *O specifčnosti rozhlasové hry*. Rozhlasová práce 7, 1961.

b) literatura:

BĚHAL, Rostislav (ed.): *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Praha 1994.

BRANŽOVSKÝ, Josef (ed.): *Hledání rozhlasovosti*. Praha 1990.

BRUKNER, Josef – JIŘÍ, Filip: *Poetický slovník*. Praha 1997.

CORNWELL, Neil: *Reference Guide to Russian Literature*. London 1998.

- CZECH, Jan: *O rozhlasové hře*. Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945. Praha 1987.
- CZECH, Jan: *Filozofie dramatu*. Praha 1991.
- CZECH, Jan: *Znění ticha*. Praha 1994.
- ČERNÝ, Václav: *Tvorba a osobnost II*. Praha 1993.
- FISCHER, Jan a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Díl 3. Praha 1979.
- HORČIČKA, Jiří: *Lidé kolem mikrofonu*. Praha 1963.
- HRAŠE, Jiří (ed.): *Sborník rozhlasové teorie 3*. Praha 1966.
- HRAŠE, Jiří (ed.): *K rozhlasové historii a teorii*. Praha 2001.
- HRAŠE, Jiří (ed.): *K rozhlasové historii*. Praha 2002.
- HRAŠE, Jiří – HŮRKOVÁ, Jiřina – MUSILOVÁ, Daniela: *Čítanka statí o uměleckém přednesu*. Praha 1987.
- HUBIČKA, Jiří – HRAŠE, Jiří – KOLÁŘOVÁ, Bohuslava: *Co umíme a co neumíme*. Praha 1998.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *99 významných osobností rozhlasu – Čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha 2008.
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům*. Z osmi desetiletí českého rozhlasu. Praha 2003.
- JEŠUTOVÁ, Eva: *Prameny rozhlasové historie a práce s nimi*. In: *K rozhlasové historii a teorii*. Praha 2001.
- JUSTL, Vladimír (ed.): *Slyšet se navzájem*. Praha 1966.
- JUSTL, Vladimír (ed.): *Slovo a hlas*. Praha 1983.
- JUSTL, Vladimír (ed.): *Ano, slyšet se navzájem*. Praha 1985.
- JUSTL, Vladimír – KUTINA, Jiří (ed.): *Slovo tělem učiněné*. Praha 1993.
- KAUTMAN, František: *Franz Kafka*. Praha 1992.
- KARVAŠ, Peter: *Kapitolky o rozhlase*. Bratislava 1948.
- Kol. autorů: *Dějiny českých médií v datech*. Praha 2003.
- KOŽÍK, František: *Rozhlasové umění*. Praha 1940.
- KUDĚLKA, Viktor – KARPATSKÝ, Dušan: *Malý labyrint literatury*. Praha 1983.
- LOPATKA, Jan: *Existuje rozhlasová teorie?* In: *K rozhlasové historii a teorii*. Praha 2001.
- MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha 1999.
- MARŠÍK, Josef – HRAŠE, Jiří (ed.): *Bílá místa rozhlasové historie*. Praha 1999.
- MÁZEROVÁ, Romana: *E. F. Burian a jeho rozhlas 1928–1938*. Praha 1995.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha 2004.
- NABOKOV, Vladimir: *Lectures on literature*. Harcourt Brace & Company. New York 1980.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno 2006.
- PACOVSKÝ, Jaroslav: *Na vlnách rozhlasu*. Brno 1992.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol.: *Základní pojmy divadla*. Praha 2004.
- PERKNER, Stanislav – HYVNAR, Jan: *Řeč dramatu*. I. Divadlo a rozhlas. Praha 1987.
- PLECHATÝ, Josef (ed.): *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník z vystoupení účastníků symposia. Praha 1994.
- RŮT, Václav: *Divadlo a rozhlas*. Praha 1964.
- SRBA, Bořivoj (ed.): *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981.
- STRAKOVÁ, Ivana: *Československý rozhlas. Neviditelné herectví*. Propagační publikace k šedesátému výročí Československého rozhlasu. Praha 1982.
- STŘÍBRNÝ, Zdeněk: *Dějiny anglické literatury*. Praha 1987.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce. Olomouc 1995.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena – LAZORČÁKOVÁ, Tatjana: *Umělecké osobnosti brněnského rozhlasu*. Olomouc 2001.
- VEDRALOVI, Jan a Honza: *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. Brno 2003.
- VOTAVOVÁ, Jarmila: *Stručný nástin historie českého rozhlasu*. Praha 1993.
- ŽILKOVÁ, Marta: *Dráma v audiálnej tvorbe*. Bratislava 1995.

Poznámky:

- 1) VEDRALOVI, Jan a Honza: *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Brno 2003.
- 2) Srovnej: JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům*. Z osmi desetiletí českého rozhlasu. Praha 2003, s. 289.
- 3) BĚHAL, Rostislav (ed.): *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*. Vydalo Sdružení pro rozhlasovou tvorbu jako interní tisk ke studijnímu a dokumentačnímu užití. Praha 1994.
- 4) Činností Sdružení pro rozhlasovou tvorbu se budu ještě později podrobněji zabývat.
- 5) JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *99 významných osobností rozhlasu – Čeští tvůrci slovesných pořadů*. Praha 2008.
- 6) Z osobního rozhovoru s Eliškou Pilařovou ze dne 4. 3. 2010.
- 7) JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *Od mikrofonu k posluchačům*. Z osmi desetiletí českého rozhlasu. Praha 2003.
- 8) STRAKOVÁ, Ivana: *Československý rozhlas. Neviditelné herectví*. Propagační publikace k šedesátému výročí Československého rozhlasu. Praha 1982.
- 9) ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace*. Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce. Olomouc 1995.
- 10) CZECH, Jan: *O rozhlasové hře*. Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945. Praha 1987.
- 11) HENKE, Josef: *Síla slova*. O kolektivních formách přednesu. Praha 1963.
- 12) JUSTL, Vladimír (ed.): *Slyšet se navzájem*. 60 hlasů o uměleckém přednesu. Praha 1966.
- 13) JUSTL, Vladimír (ed.): *Ano, slyšet se navzájem*. Praha 1985.
- 14) JUSTL, Vladimír (ed.): *Slovo a hlas*. Praha 1983.
- 15) PLECHATÝ, Josef (ed.): *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník z vystoupení účastníků symposia. Praha 1994.
- 16) Práce byla nalezena v archivu Anny Henkeové.
- 17) MARŠÍK, Josef: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha 1999.
- 18) VIKLICKÁ, Miluše: *Zázraky se musí vydržet*. Rozhovor s Josefem Henkem. Lidové noviny, 23. 3. 1990, s. 6.
- 19) HENKE, Josef: *Český rozhlas je a musí být kulturní institucí*. Tvorba 29, 1991.
- 20) POLEDNOVÁ, Vlasta: *Náročné rozhlasové žánry jsou vizitkou každého rozhlasu*. Rozhovor s Josefem Henkem. Svobodné slovo, 18. 6. 1994.
- 21) PRÍKAZSKÝ, Vladimír: *Setkávání 12. 1. 2003 – Josef Henke*. DA12808/1.
- 22) Rozhlasový pořad vysílaný 28. 10. 2006. Uloženo v osobním archivu Anny Henkeové.
- 23) Rozhlasový pořad věnovaný Josefu Henkem k jeho šedesátým narozeninám. Vysíláno 15. 1. 2003 na stanici Vltava. Uloženo v archivu Anny Henkeové.
- 24) Rozhovor Tomáše Černého s Josefem Henkem z roku 2003. CRA06982/0, CRA06983/0
- 25) KOŠŤÁKOVÁ, Markéta: *Režisér – Josef Henke a jeho rozhlas*. Natočeno 13. 12. 2004. CR04657/0.
- 26) Anna Henkeová (rozená Suchánková) se svým budoucím manželem od počátku šedesátých let spolupracovala na mnoha rozhlasových inscenacích jako natáčecí technik – jedná se například o inscenace *První láska*, *Proměna*, *Kat* atd. Jejich profesní spolupráce pokračovala i v letech devadesátých.
- 27) HENKE, Josef: *Zásnuby*. Praha 1978. HENKE, Josef – LONGINOVÁ, Helena: *Robertovi s láskou*. Praha 1990. HENKE, Josef: *Kouzelník a detektivové aneb Velká pohádka kočičí a taky psí a tulácká a kdovíjaká ještě*. Praha 1962. HENKE, Josef: *Růže od pana Shakespeara*. Praha 1964. HENKE, Josef: *Eště de vo to*. Praha 1966.
- 28) Scénáře jsem si opatřila v archivu Českého rozhlasu.
- 29) TURGENĚV, Ivan Sergejevič: *První láska*. In: *Milostný kruh*. Povídky. Praha 1969.
- 30) SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Malý princ*. Praha 1989.
- 31) KAFKA, Franz – HENKE, Josef: *Proměna*. Rozhlasový scénář. Archivní číslo 23826.
- 32) PŘIDAL, Antonín: *Sudičky*. Rozhlasová hra. Archivní číslo 10472.
- 33) Fotografie mi rovněž zapůjčila paní Anna Henkeová.
- 34) Na filmu jej lákala fantazijní a poetická rovina. Jeho představu o filmové práci naplňoval režisér František Vlášil. „*Jeho Hulubice pro mě byla zjevením. To byl film mého srdce.*“ (Z rozhovoru Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Nalezeno v archivu Anny Henkeové, pracovní verze, datum neuvedeno.)

- 35) Parafrazováno podle: PRÍKAZSKÝ, Vladimír: cit. d. Tuto praktickou i teoretickou přípravu považoval Josef Henke pro svou práci za velmi přínosnou.
- 36) Josef Bezdiček se jako manžel Vlasty Fabianové chodil občas dívat do hodin herectví, kde si všiml Henkeho talentu, lásky k poezii a zájmu o slovo, a tak mu nabídl spolupráci s rozhlasem. (Podle: PRÍKAZSKÝ, Vladimír: cit. d.)
- 37) Emil František Burian v roce 1955 přejmenoval tehdejší Armádní umělecké divadlo zpět na Divadlo D 34.
- 38) Henke zatoužil v Burianově divadle pracovat po zhlédnutí světelné přehery v inscenaci *Maškaráda. Zadáno pro Josefa Henkeho I.* (Autor neuveden.) 8. 1. 2005. DA15194/0.
- 39) Josef Henke ve své inscenaci použil metodu koláže, projekci a stylizovaný pohyb na hudbu Marka Kopelenta, který tehdy začínal inklinovat k moderním hudebním postupům. Srovnej: Tamtéž.
- 40) Na první schůzce se Henke s Burianem bavili o tom, jak na divadle realizovat Šrámkovo *Léto*. Viz: Tamtéž.
- 41) Epizody z roku 1959 měly podtitul *Milostné příběhy dnešní mládeže*. Jednalo se o cyklus malých dramatických příběhů, které spojovalo téma mladých lidí. V inscenaci účinkovali například Jiřina Jirásková, Zdeněk Řehoř, Jiří Pleskot, Luděk Munzar, Ivanka Devátá a řada dalších.
- 42) Srovnej: MATYS, Rudolf: *Henke Josef doc. Mgr.* In: JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: *99 významných osobností rozhlasu*. Praha 2008, s. 41.
- 43) Pro rozhlas takto objevil například herce Jaroslava Kepku.
- 44) Práce Josefa Henkeho pro televizi: v roce 1968 Fjodor Michailovič Dostojevskij – *Bílé noci* (scénář a režie), Emil František Burian – *Lidová suita* (scénář a režie); v roce 1969 Vítězslav Nezval – *Edison* (scénář a režie), Murray Schisgal – *Stenotypisté* (úprava a režie), Leonard Frank – *Karel a Anna* (režie); v roce 1970 Harold Pinter – *Celou noc venku* (scénář a režie), Vítězslav Nezval – *Manon Lescaut* (scénář a režie), v roce 1972 režie pohádky *Jak Anče s komtesou k modrému z nebe přišly* podle Marie Kubátové atd.
- 45) Pro Supraphon dále připravil a režíroval například tyto desky a projekty: *Jobova noc* Františka Hrubína (1967), *Poezie a jazz II.*, *Portrét básníka J. Seiferta* (1968), Nezvalovy *Básně noci* pro desku Moderní české a slovenské básnické sbírky (1968), *Samota, láska, smrt* – výběr ze španělské poezie (1970) atd.
- 46) Pod ozvučením filmu však nebyl (stejně jako na řadě dalších projektů v sedmdesátých letech) podepsán.
- 47) *Zástupy* získaly v roce 1968 cenu v rozhlasové Žatvě a cenu za režii k padesátému výročí Československé republiky.
- 48) V periodiku *Československý rozhlas* z ledna 1968 o burianovské přehlídce mimo jiné stojí: „*Dramaturgie rozhlasových her si je vědoma dluhu naší veřejnosti tvůrčímu odkazu E. F. Buriana a věnovala několik let soustavnější péče vytváření soustavného burianovského repertoáru. Chce tím jednak uchovat a připomínat dílo E. F. Buriana, a dále chce v té linii rozhlasové dramaturgie i realizace, která svůj základ hledá ve svébytné poetice, Burianovy tvůrčí postupy dále aplikovat i dále rozvíjet. Je až překvapivé, jak Burianova práce s krásou slova, hudebností jazyka, metaforičností, předkládáním spíše fantazijních podnětů než hotových obrazů je blízká nejprogresivnějším tendencím moderní rozhlasové tvorby. Máme ovšem na mysli okruh inscenací výrazně poeticky-filozofického zaměření.*“
- 49) Činnost uměleckého družstva Ar(i)ston byla orientována na tyto oblasti: produkce gramofonových desek a zvukových záznamů; produkce nekinematografických filmů; reklama, inzerce a propagace; ozvučování a akustické úpravy prostorů včetně zařízení atd. Podnětem ke zrušení Ar(i)stonu bylo Henkeho natočení desky na paměť Jana Palacha *Kde končí svět*.
- 50) Natočeno bylo osm dělů, vydal Supraphon.
- 51) Hlavní roli si zde zahrál Henkeho oblíbený herec Václav Voska a v rozhlasové hře se poprvé objevuje mladičká Iva Janžurová.
- 52) Z rozhovoru s paní Annou Henkeovou z 12. 10. 2009: „*Najednou nemohl dělat vůbec nic. No a pokud ano, tak z toho většinou sešlo. Nejčastěji po něm chtěli hlavně nápady – no a za půl roku ty nápady dělal někdo jiný třeba v televizi.*“
- 53) HENKE, Josef: *Rozhlas a já*. Rozhlas 3, 1990, s. 1–2.
- 54) Mimo jiné pořádal besedy a přednášky pro učňovskou mládež o kultuře řeči, přednesu, poezii atd.
- 55) Z dalších režii a scénářů pro Violu: Josef Hora – *Máchovske variace, Jan Houslista* (1971), Jacques Prévert – *Jako zázrakem* (kromě režie a scénáře též vlastní účinkování – 1973), *Ať žije život!* (pořad o S. K. Neumannovi – 1975), *Struny ve větru* (poezie Josefa Hory – 1975), *Vsadir jsem na pikovou dámu* (večer Sergeje Jesenina – 1976), Pejo Javorov – *Nežiju, hořím* (3. večer bulharské poezie – 1977), *Šest a tři* (59. večer současné tvorby – 1977), Ota Pavel – *Povedený tatínek a já* (1978), Boris Pasternak – *Témata a variace* (1978), Zdeněk Nejedlý – *Milostný deník Zdeňka Fibicha* (1978), Zachari Stojanov – *Apoštolové svobody* (5. večer bulharské literatury – 1978), Ljubomir Levčev – *Řekni, kde je radost* (6. večer bulharské literatury – 1978) atd.

- 56) Inscenaci s Jaroslavou Adamovou v hlavní roli Josef Henke natočil nejprve jako televizní inscenaci. V sedmdesátých letech ji přenesli do Violy a Jaroslava Adamová zde sehrála obrovské množství repríz. Teprve v roce 1992 vznikla i rozhlasová inscenace tohoto působivého básnického monologu.
- 57) Velkou pomoc mu poskytl dramaturg Vladimír Justl.
- 58) Hlavní role Karel Höger.
- 59) Zde účinkoval s trojicí – Jaroslava Adamová, Petr Haničinec a Jaroslav Krčec – i sám Josef Henke.
- 60) V roce 1974 zhotovil námět a scénář velkého audiovizuálního programu pro ČTK (jednotlivé části – diastěna, výtvarné objekty, stereo, světla atd.) s názvem *Práce vítězná*. Jednalo se o novou kompozici zámku Hluboká. Premiéra se konala v roce 1975. V roce 1976 měl premiéru projekt *Případ Ondřeje Stelziga* na zámku Frýdlant (světlo a zvuk, stereo, bodové mono, literární scénář, technický scénář, režijní realizace).
- 61) Srovnej: Tamtéž, s. 41.
- 62) PRÍKAZSKÝ, Vladimír: cit. d.
- 63) Srovnej: Tamtéž, s. 41.
- 64) Dříve *Svaz rozhlasových tvůrců*, od roku 1993 *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu*.
- 65) Srovnej: Tamtéž, s. 41–42.
- 66) NEŠLEHOVÁ, Kateřina: *Rozhlasákem se musí člověk narodit*. Rozhovor s Josefem Henkem. *Metro-politní telegraf*, 11. 12. 1992, s. 15.
- 67) MATYS, Rudolf: *Meziprůzkum nejbliže šedesátce*. Týdeník *Rozhlas* 3, 1993, s. 1.
- 68) Henke měl rád výrok Emila Františka Buriana: „*Lyrika je tam, kde není lyrika*.“ Viz: *Zadáno pro Josefa Henkeho I*. Cit. d.
- 69) Z rozhovoru Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Cit. d., s. 3.
- 70) HENKE, Josef: *O básnivosti v rozhlase*. *Kulturní tvorba* 3, 1965, č. 15, s. 6.
- 71) MATĚJŮ, Pavla: *Výrobná šišatých housek*. Rozhovor s Josefem Henkem. *Mladá fronta*, 30. 11. 1990, s. 3.
- 72) Princip hudebně rytmizované recitace.
- 73) Podle Henkeho se tomuto svébytnému uměleckému odvětví někdy nepřesně říkalo „sborová recitace“ či „divadlo poezie“.
- 74) HENKE, Josef: *Za prahem slov*. In: *Ano, slyšet se navzájem*. Praha 1985, s. 32–33.
- 75) Tamtéž, s. 33.
- 76) Srovnej: Tamtéž, s. 34.
- 77) Srovnej: HENKE, Josef: *O básnivosti v rozhlase*. Cit. d., s. 6.
- 78) Konference o uměleckém přednesu byla uspořádána Violou a Divadelním ústavem a konala se 24. října 1983 k dvacátému výročí založení Violy. Referáty a diskusní příspěvky z konference vyšly ve sborníku *Ano, slyšet se navzájem*.
- 79) Jednalo se o počín posluchačů DAMU. V inscenaci v hlavních rolích účinkovali Luděk Munzar a Olga Slunéčková.
- 80) Srovnej: HENKE, Josef: *Za prahem slov*. Cit. d., s. 31.
- 81) Tamtéž, s. 31.
- 82) HENKE, Josef: Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník z vystoupení účastníků symposia. Praha 1994, s. 15.
- 83) LAKOSILOVÁ, Jarmila: *Josef Henke*. Z kopie novinového výstřižku z roku 1965, nalezeno v archivu Anny Henkeové, pramen nespecifikován.
- 84) HENKE, Josef: *O umění rozhlasové inscenace*. *Divadelní noviny* 5, 1967, č. 14–15, s. 6.
- 85) Tamtéž, s. 6.
- 86) Srovnej: Tamtéž, s. 6.
- 87) Tamtéž, s. 6.
- 88) NEŠLEHOVÁ, Kateřina: cit. d., s. 15.
- 89) Srovnej: HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. *Svět rozhlasu* 6, 2001, s. 12.
- 90) MATYS, Rudolf: Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Sborník z vystoupení účastníků symposia. *Svaz rozhlasových tvůrců*, Praha 1994, s. 1.
- 91) Československý rozhlas byl v šedesátých letech významnou politickou a kulturní institucí. Zaměstnával přes 2 700 lidí, z toho více než 1 500 redaktorů. Měl své redakce ve všech krajských a mnoha okresních

- městech. (JEŠUTOVÁ, Eva: Od masové a výchovné práce k službě společnosti. In: *Bílá místa rozhlasové historie*. Praha 1999, s. 28)
- 92) Srovnej: JEŠUTOVÁ, Eva a kol.: cit. d., s. 289.
- 93) Hlavní redakce literárně-dramatická se skládala ze čtyř dílčích redakcí – dramaturgie rozhlasových her, literární redakce, redakce aktualit a zajímavostí a redakce humoru a satiry. Vzhledem k tématu se zaměřím především na redakci dramaturgie rozhlasových her.
- 94) Srovnej: Tamtéž, s. 302.
- 95) MATYS, Rudolf (příspěvek bez názvu). In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Cit. d., s. 2.
- 96) Srovnej: KUDĚLKA, Viktor – KARPATSKÝ, Dušan: *Malý labyrint literatury*. Praha 1983, s. 153.
- 97) Natočeno v roce 1969 v režii Jiřího Horčičky, od té doby byla nahrávka v trezoru – premiéru měla až v roce 1990.
- 98) V režii z roku 1968 rovněž Jiří Horčička.
- 99) Srovnej: ŠTĚRBOVÁ, Alena: cit. d., s. 98.
- 100) Dramaturgem byl Karel Tachovský.
- 101) *Krysaře* dramaturgicky upravila Zuzana Kočová.
- 102) Dramaturgie Jaromír Ptáček.
- 103) V hlavních rolích Olga Scheinpflugová a Zdeněk Štěpánek.
- 104) Jedná se o *Audienci* (natočena v roce 1978 v bytě Vladimíra Merty, režie Luboš Pistorius, v hlavních rolích Václav Havel a Pavel Landovský) a *Vernisáž* (z roku 1975, režie Milan Horník, v hlavní roli Karel Kryl).
- 105) Srovnej: MATYS, Rudolf (příspěvek bez názvu). In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Cit. d., s. 2.
- 106) Přemysl Pražský natočil v roce 1960 ve vlastní rozhlasové úpravě Mussetova *Lorenzaccia* a v roce 1963 dramaturgii románu *Turbína* od Karla Matěje Čapka Choda. Miroslav Jareš se soustředil především na rozhlasové adaptace velkých děl světové dramatické literatury, ale i na další projekty od českých autorů.
- 107) Srovnej: Tamtéž, s. 307.
- 108) V publikaci *Od mikrofonu k posluchačům* je odhadováno, že shrneme-li počet všech zaměstnanců, kteří byli nuceni na počátku sedmdesátých let z Československého rozhlasu v důsledku normalizačních kroků odejít, dospějeme k číslu 859, což představuje asi jednu třetinu tehdejších zaměstnanců.
- 109) Srovnej: Tamtéž, s. 335.
- 110) Tuto informaci jsem získala od paní Anny Henkeové.
- 111) Srovnej: ŠTĚRBOVÁ, Alena: cit. d., s. 107–108.
- 112) Srovnej: Tamtéž, s. 118–119.
- 113) Inscenace má podtitul *Kouzelná báchorka ze starých rukopisů loutkářských rodin Maiznerů, Lagronů a Kočků*.
- 114) Hra Jiřího Vilímka *Kořeny zla* má monologický charakter a zabývá se problémem umělecké tvorby. Hlavní hrdina slíbí dramaturgovi dodat do určitého termínu hru, ale ztratí nápad. Dostává se do stavu psychické tísně a horečnatě hledá inspiraci. Hra má politický podtext.
- 115) Z recenze *Dona Jeana* v Československém rozhlase (ročník 36, číslo 56, s. 9): „O práci režiséra Josefa Henkeho na této hře lze mluvit jako o příkladu nepředstíraného, citlivého a zcela zásadního režisérova spoluautorství, přestože kromě několika malých úprav nezasahoval do textu. Máme na mysli především duchaplnou a důslednou stylizaci inscenace jako divadla na divadle, a Henkeho příslovečnou už schopnost dokonale plastického, intonačního a rytmického vypracování textu, které jako by ozářily všechny, i ty nejméně markantní složky díla.“ [Autor příspěvku neuveden – poznámka M. Z.]
- 116) Jedná se o Henkeovu vlastní dramaturgii Dostojevského novely, kterou autor nazval „sentimentální romance ze vzpomínek snilkových“. Postavu Nikolaje zde ztvárnil všestranný herec s velkým smyslem pro styl a kompozici Jaroslav Kepka a jeho partnerku vytvořila Gabriela Vránová.
- 117) Henke zdramatizoval a do rozhlasové podoby *Teskných variací* převedl tři povídky Antona Pavloviče Čechova – jsou jimi *Aňuta*, *Manželka* a *Sboristka*.
- 118) Do „básnivé“ hry *Venku přede dveřmi* se promítla poslední etapa Borchertova života, kdy téměř nevstával z lůžka a okolní svět tak vnímal jen prostřednictvím sluchu.
- 119) V jednom z rozhovorů Josef Henke řekl, že si v šedesátých letech přál, aby rozhlasové inscenace měly společenské premiéry stejně jako ty divadelní. Posluchači by seděli v hledišti a na jevišti by svítila například jen lampa s intimním osvětlením. Tento postup i dnes uplatňují někteří rozhlasoví režiséři, například Michal Bureš.

- 120) CHALUPA, Dalibor: *O specifčnosti rozhlasové hry*. Rozhlasová práce 7, 1961, s. 111.
- 121) Srovnej. Tamtéž, s. 111.
- 122) Tamtéž, s. 112.
- 123) PRÍKAZSKÝ, Vladimír: cit. d.
- 124) TURGENĚV, Ivan Sergejevič: První láska. In: *Milostný kruh*. Povídky. Praha 1969, s. 59.
- 125) Tamtéž, s. 107.
- 126) Tamtéž, s. 113.
- 127) Tamtéž, s. 114.
- 128) Pokud ještě zůstaneme u textu, zajímavé je zjištění, že v pár ohledech se liší repliky v rozhlasovém scénáři od replik v konečném tvaru rozhlasové inscenace. Svědčí to o tom, že během zkoušení pravděpodobně nastaly některé drobné změny a herci si zřejmě některé věty upravili přímo na míru „do úst“. Ve scénáři má mít Voloda pasáž, ve které má zpívat píseň a poté přemýšlet o tom, že by měl Zinaidě složit báseň. Tuto scénu však v konečné verzi rozhlasové inscenace nenalezneme.
- 129) Josef Henke vzpomíná na práci se Zdeňkem Štěpánkem: *Natáčeli jsme (v mé drammatizaci) Turgeněvovu První lásku a pan Štěpánek měl točit úvodní part, prokomponovaný scénickou hudbou. [...] Slyšel jsem ho v mnoha rolích zpívat tím úžasně sugestivním hlasem – a tak jsem k němu šel s partiturou, kde pro něj byly poznamenány nástupy. Všechno bylo nazkoušené, ale zatím bez poslechu nahrávky orchestru. Ke svému úžasu jsem se dozvěděl, že prý nechte noty. Zalila mě hrůza. Potřeboval by tak týden korepetovat, aby to zvládl. Ale mohl bych mu to oddirigovat, protože jsem to připravoval se skladatelem a hlídal si synchron slova při natáčení hudby. „A tempo?“ zeptal jsem se. „Pojeďte podle vás.“ „A pauzy?“ „Dostanu přece nástupy.“ „Ale ty pauzy jsou každá jiná.“ „Já je zdůvodním.“ „Aha, nasadí- te národní vibrato,“ uklouzlo mi. Smál se: „Vy tomu říkáte takhle, rošťáci?“ „No říkáme, ale vždycky zapláčem.“ „No, ještě že tak. Zkusíme to?“ Byl jsem v transu. To byla jedna z mých prvních inscenací. Sedl jsem si ve studiu naproti němu, sluchátka volně na uších, reprodukcí bedna pro jistotu blízko, na kolenu text i partituru; bál jsem se, že to rozsypu. „A jak poznáte přípravu na nástup? Tu vám dát nedokážu.“ „Na vás je všechno vidět, já to z vás uhodnu,“ ubezpečil mě. Začali jsme natáčet. [...] Napodruhé to dokázal. Perfektně. S úžasným nábojem, umocněným hudbou. (HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Svět rozhlasu 6, 2001, s. 11)*
- 130) Tamtéž, s. 1.
- 131) Tamtéž, s. 35.
- 132) Seznámili se v druhé polovině padesátých let v Divadle E. F. Buriana a jejich spolupráce byla v průběhu šedesátých let velice častá.
- 133) Jedná se o protikladný typ vůči „archetypu Taťány“ (z Puškinova *Evžena Oněgina*), na jehož základě vznikla v ruské literatuře celá řada pozitivních ženských hrdinek, charakterizovaných hledáním štěstí v upřímném a pravdivém životě (u Turgeněva Natálie v *Rudinovi*). V Turgeněvově novele *Jarní vody* se hrdina rozhoduje mezi dvěma ženami, z nichž jedna představuje „archetyp Taťány“ a druhá „archetyp ženy ničitelky“, následně si vybere „tu špatnou“ a své volby až do smrti lituje. Nejvýraznějším zosobněním „archetypu ženy ničitelky“ je Heléne Bezuchovová ve *Vojně a míru*.
- 134) Jako urozená dáma z vyšší společnosti mluví Anna Nikolajevna často francouzsky. Francouzských výrazů užívá především tam, kde by musela užít nějakého negativního výrazu. Například: „*Zdá se mi, že je to une femme très vulgaire...*“
- 135) Zatímco v křestním listě *Malého prince* je jako autorka drammatizace uvedena pouze Zdeňka Stavínková, na rozhlasovém scénáři jsou jako autoři rozhlasové drammatizace uvedeni oba dva – přikláním se tedy k této variantě.
- 136) *Malý princ* není jedinou rozhlasovou pohádkou, kterou Josef Henke natočil. V roce 1967 upravil a připravil pro rozhlas *Velkou pohádku kočičí* Karla Čapka.
- 137) SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Malý princ*. Praha 1989, s. 7.
- 138) Tamtéž, s. 74.
- 139) Tamtéž, s. 1.
- 140) Rozhlasový scénář – *Malý princ*. Pohádku Antoine de Saint-Exupéryho přeložila a spolu s Josefem Henkem zdramatizovala Zdeňka Stavínková. Archivní číslo 22 237, s. 11.
- 141) Tamtéž, s. 13.
- 142) Neologismus *travest* používal v souvislosti s hereckým výkonem Josef Henke. *Slovník spisovného jazyka českého*, ani jiné jazykové slovníky uvedený výraz neobsahují. Pravděpodobně se jedná o ztvárnění dětské postavy opačného pohlaví. Podle Anny Henkeové se slovo *travest* v rozhlasovém prostředí běžně používá.
- 143) Srovnej: FISCHER, Jan a kol.: *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Díl 3. Praha 1979, s. 83.

- 144) Rozhlasový scénář – *Malý princ*. Cit. d., s. 18–19.
- 145) O jejich další konkrétní spolupráci se ještě zmíním v následující kapitole.
- 146) Srovnej: Tamtéž, s. 83.
- 147) Záměrně uvádím „velkou“, protože v dostupných pramenech jsem našla informaci, že první česká stereofonní rozhlasová hra je *Krápník a jeptiška* Zdeňka Svěráka v režii Jana Fuchse z roku 1965.
- 148) Srovnej: KAUTMAN, František: *Franz Kafka*. Praha 1992, s. 96–97.
- 149) Franz Kafka je mistrem situačních zápletek, ovšem jeho zápletky se nerozplétají. Jeho situace jsou modelovými situacemi vyabstrahované lidské existence a lidských vztahů. Děj v Kafkově modelové situaci se nevyvíjí z logiky příběhu, ale je experimentálně konstruován, čímž jeho příběhy nabývají obecné, časově i historicky neomezené platnosti a jsou produktivním zdrojem stále nových aktualizací. Pro Kafku je typický přesný, přísně a výrazně určený začátek – expozice. Začátek *Proměny* je šokující, absurdní, z pohledu Aristotelovy *Poetiky* nepravděpodobný: „*Když se Řehoř Samsa jednou ráno probudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.*“ Jak uvádí František Kautman, expozice signalizuje hned na počátku příběhu leitmotiv, který pak symptomaticky doprovází celý další děj a podmiňuje způsob a směr jeho pohybu.
- 150) HENKE, Josef: *Proměna Franze Kafky stereofonně*. Československý rozhlas 34, 1967, 53, s. 8.
- 151) Tamtéž, s. 8.
- 152) Vycházím z režisérova popisu prostorů ve stereofonním scénáři.
- 153) Srovnej: KAFKA, Franz: *Proměna*. Rozhlasový scénář. Jako stereofonní kompozici rozpoznal a scénář napsal Josef Henke. Archivní číslo 23826, s. 2.
- 154) Tamtéž, s. 4.
- 155) Srovnej: HENKE, Josef: *Proměna Franze Kafky stereofonně*. Cit. d., s. 8.
- 156) KOŠTÁKOVÁ, Markéta: *Režisér – Josef Henke a jeho rozhlas*. Natočeno 13. 12. 2004. CR04657/0.
- 157) Srovnej: CZECH, Jan: *O rozhlasové hře*. Cit. d., s. 84.
- 158) Tamtéž, s. 86.
- 159) Podíváme-li se na Řehořovu proměnu z biologického hlediska (ačkoliv víme, že jde o metaforu), základní otázka zní: Jaký byl vlastně Řehoř brouk? Podle Václava Černého byl nejspíš štěnice, což je hmyz malý, placatý a agresivní vůči člověku (saje lidskou krev) – tato charakteristika Řehořovu broučímu zjevu neodpovídá. Služebná označila Řehoře za hovnivála. Ten má zavalité tělo, takže služka byla nejspíš identifikaci brouka blíže. Nikde v textu povídky nenajdeme zmínku o počtu nohou. Pokud by ono „velké množství“ mělo znamenat víc než šest, nebyl by Řehoř brouk, ale pavouk. Řehoř má z obou stran vypouklé tělo s krátkýma nohama a je hnědé barvy. Tělo má rozděleno na části a záda připomínají krovky – u brouků se pod nimi skrývají tenká křídélka a je zvláštní, že je Řehoř nikdy neobjeví. Neznajíce Kafkovy znalosti o broucích, můžeme pouze polemizovat, zda to vzniklo pouhým nedopatřením. Dále má Řehoř tykadla a zvláštní kusadla, která mu pomohou otočit klíčem v zámku. Ovšem na Řehořově vzhledu je i něco antibroukovského. Řehoř coby brouk zavírá oči, ale brouci oční víčka nemají – Řehoř je tudíž brouk s lidskýma očima. Z textu zjistíme, že se také usmívá a vzdychá. Proměna tedy není absolutní, především díky tomu, že si Řehoř zachoval lidskou duši – přemýšlí a cítí jako dřív. Řehoř je uvězněn v těle brouka, které je jeho břímě. Trpí kvůli němu, je za ně ustrkován a nakonec kvůli němu i zemře. Je nutné si uvědomit, že Řehoř „nezbroukovatěl“ najednou, postupně se naučil používat nožičky, užívat čich, ložit po stropě a normální lidské jídlo mu bylo odporné. (Zde jsem částečně vycházela z Vladimira Nabokova: NABOKOV, Vladimir: *Lectures on literature*. Harcourt Brace & Company. New York 1980, s. 258–259)
- 160) Srovnej: KAUTMAN, František: cit. d., s. 97.
- 161) Srovnej: ČERMÁK, Josef: Franz Kafka, básník *Proměny*. In: KAFKA, Franz: *Proměna*. Praha 1963, s. 129.
- 162) Srovnej: CZECH, Jan: cit. d., s. 85.
- 163) ŠTĚRBOVÁ, Alena: cit. d., s. 84.
- 164) Zápis v deníku 19. 1. 1914. Citováno podle: JOSIPOVIČ, Gabriel: Introduction. In: KAFKA, Franz: *Collected Stories*. New York: Everyman's Library 1993, s. 54.
- 165) Antonín Přidal napsal v šedesátých letech kromě *Sudiček* rozhlasové hry *Všechny moje hlasy* (1967, režie Petr Adler) a *Holubí starosti*, což je závěrečná část triptychu *Královská sonáta* (natočeno v brněnské redakci Olgou Zezulovou roku 1969, premiéra až v roce 1990). Za normalizace musel Antonín Přidal rozhlas opustit a živil se hlavně jako překladatel. V devadesátých letech se vrátil do rozhlasu jako externí autor a spolupracoval s Josefem Henkem na několika rozhlasových verzích svých textů – *Pěnkava s Loutnou* (1990), *Sářky se zvonci* (1991), *Políček číslo 111* (1991) a *Atentát v přízemí* (1995). Přidal od počátku devadesátých let vede na JAMU ateliér Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky.

- 166) Srovnej: CZECH, Jan: cit. d., s. 92.
- 167) Tamtéž, s. 92.
- 168) Srovnej: ŠTĚRBOVÁ, Alena: cit. d., s. 99.
- 169) PŘIDAL, Antonín: *Sudičky*. Rozhlasový scénář. Archivní číslo 10472, s. 10.
- 170) Tamtéž, s. 15.
- 171) Srovnej: CZECH, Jan: cit. d., s. 93.
- 172) PŘIDAL, Antonín: cit. d., s. 23.
- 173) Herečce Leopoldě Dostalové bylo v době natáčení osmdesát devět let.
- 174) Tamtéž, s. 6.
- 175) Srovnej: CZECH, Jan: cit. d., s. 93.
- 176) Tamtéž, s. 94.
- 177) HENKE, Josef: Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Cit. d., s. 24.
- 178) Tamtéž, s. 24–25.
- 179) Srovnej: Rozhovor Tomáše Černého s Josefem Henkem. Pořad z roku 2003.
- 180) Rozhovor Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Cit. d., s. 5.
- 181) Tamtéž, s. 5.
- 182) VEDLEJCHOVÁ, Ivana: *O umění rozhlasové inscenace*. Rozhovor s Josefem Henkem. Divadelní noviny, 22. 2. 1967, strana neuvedena.
- 183) Srovnej: Tamtéž.
- 184) Srovnej: PAVIS, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003, s. 63.
- 185) CZECH, Jan: cit. d., s. 56.
- 186) HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Svět rozhlasu 6/2001, s. 10–11.
- 187) HENKE, Josef: Citace z neznámého zdroje. In: MATYS, Rudolf: *Meziprůzkum nejbližší šedesátce*. Týdeník Rozhlas 3/1993, s. 1.
- 188) Srovnej: Osobnost – Josef Henke. Rozhlasový pořad vysílaný 28. 10. 2006. Uloženo v osobním archivu Anny Henkeové.
- 189) Rozhovor Bronislava Pražana s Josefem Henkem. Cit. d., s. 6.
- 190) HENKE, Josef: Příspěvek bez názvu. In: *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Cit. d., s. 23.
- 191) Stylizaci chápal Josef Henke jako maximální čistotu ve volbě vyjadřovacích prostředků, která by měla posluchači umožnit nerušené soustředění ve zvolené rovině.
- 192) Tamtéž, s. 10.
- 193) Hudbu pro jeho inscenace skládal dále Otmar Mácha, Emil Viklický, Jaroslav Krček, Petr Mandel, Petr Eben atd.
- 194) Srovnej: CZECH, Jan: cit. d., s. 81.
- 195) HENKE, Josef: *Ticho v rozhlasovém vysílání*. Cit. d., s. 10.
- 196) CHYBA!!! (prázdná poznámka pod čarou)
- 197) Tamtéž, s. 10.
- 198) Srovnej: Tamtéž, s. 119.
- 199) Jedná se o inscenace *Vzpomínka na Hamleta* (1994), *Rozhovor v Delfách* (1996), *Rudolfínská noc* (1999), *Blbý had* (2000).
- 200) Vzpomínky a vyjádření kolegů Josefa Henkeho jsem zachovala v původní podobě.
- 201) Standardní český název Syngeova dramatu je *Hrdina západu* (The Playboy of the Western World).

DO ČÍSLA PŘISPĚLI

Mgr. Bělohavý Václav ml., hudební redaktor ČRo Ostrava

MgA. Budín Petr, pracovník dokumentace, Hlavní katalog, APF ČRo

Heroldová-Štovíčková Věra, redaktorka ČsRo, překladatelka a autorka odb. publikací

MgA. Hraše Jiří, rozhlasový režisér a pedagog

Mgr. Hubička Jiří, dramaturg, překladatel, autor, redaktor, APF ČRo

PhDr. Janečková Bronislava, redaktorka, dokumentaristka, ČRo

Mgr. Ješutová Eva, historička, vedoucí Archivních a programových fondů ČRo

Matys Rudolf, básník, prozaik, publicista, literární redaktor, historik a kritik

Ing. Oweyssi Ruzbeh, intendant, Úsek programu ČRo

Mgr. Príkazský Vladimír, redaktor ČsRo a ČRo

Reiserová Eva, DiS., pracovník dokumentace, Fond hudebnin, APF ČRo

Rožánek Filip, ČRo Internet, člen EBU New Radio Group

PhDr. Seemann Richard, redaktor a ústřední ředitel ČsRo, předseda Rady ČRo

Mgr. Škarda Robert, pracovník dokumentace, Fond hudebnin, APF ČRo

Vaculík Ondřej, redaktor, šéfredaktor teoretické revue Svět rozhlasu

doc. Zikmund Tomáš, zvukový mistr, vedoucí Tvůrčí skupiny elévů, pedagog



Svět rozhlasu č. 25

Bulletin o rozhlasové práci

vydává Český rozhlas

odbor Archivních a programových fondů, Vinohradská 12, 120 99 Praha 2

Redakční rada:

Ondřej Vaculík, předseda

Jiří Hraše, Jiří Hubička, Dagmar Jaklová, Eva Ješutová, Bohuslava Kolářová, Josef Maršík, Rudolf Matys, Ruzbeh Oweyssi, Vladimír Příkazský, Filip Rožánek, Martin Zdražil, členové

K vydání připravili: Marcela Benešová, Kamila Hugrová, Dagmar Jaklová, Eva Ješutová

Září 2011

ISSN 1213-3817