

technologických prostředků. Dalším důležitým úkolem bylo sledování situace ve vývoji odbavovacích systémů (v našem případě zejména systému Dalet). Již jsem se zmiňoval o skutečnosti, že tyto systémy se postupně stávají systémy na správu multimediálního obsahu, a stále větší důraz je kladen na tzv. metadata – to znamená na „data o datech“ tj. na popis uložených a vysílaných sou-

borů. Také tyto systémy tedy začínají integrovat stále více funkcí, které byly původně zajišťovány jinými nezávislými aplikacemi.

Návštěva IBC, byť vzhledem k rozsahu celé výstavy vždy představuje poněkud hektické dny, opět umožnila udělat si komplexnější obrázek o směrech, kterými se současné rozhlasové a televizní vysílání ubírá.

DOKUMENTY

Josef Branžovský

O featuru a pásmu

PhDr. Josef Branžovský pracoval na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých XX. století na srovnáních „tváří technické múzy“. Jeho hledání je v Archivu ČRo zachováno ve dvou strojopisech. První z nich, *Dvě tváře technické múzy*, má podtitul *Studie o rozhlasu a jeho vztahu k filmu i o místě obou v souboru dějových umění*. Datován 1978–1980, má 175 stran. Druhý strojopis je mladší a zachycuje novou, pozdější fázi práce: je datován 1978–1982 (*Tři tváře technické múzy – vztahy filmu, rozhlasu a TV a jejich místo v souboru dějových umění*), má 34 strany a obsahuje první dvě kapitoly (I. Panorama jako prolog a II. Svět viděný kamerou). Oba rukopisy zůstaly torsem a jejich konvolut doplňuje osnova jako plán práce, s datem 2. ledna 1981. Osnova předpokládá 20 kapitol ve třech oddílech: A) Společné základy I.–VIII., B) Druhá tvář technické múzy (specifika rozhlasu) IX.–XV., C) Závěrečné rozhlédnutí XVI.–XX.

První, starší rukopis se v oddílu A shoduje s osnovou čísly I.–VIII. a obsahuje kapitoly jako: *Rozhlas a film*. *Svět viděný kamerou*. *Svět snímáný mikrofonem*. *Spojování záběrů*. *Prostor a pohyb v dějových uměních*. Oddíl C chybí. Z oddílu B je napsána první pětice kapitol s pozměněným obsahem: XI. Kapitola (původně podle osnovy *Typy rozhlasových kreačí: rozhlasové hry*) obsahuje jinou látku podle názvu *Rozhlasový záběr a fenomén neurčitosti*. Tato kapitola zabírá ve strojopise strany 153–157, zbytek kapitoly (158–160) chybí. V následující kapitole XIII., poslední zachovaného rukopisu, označené ve shodě s osnovou *Typologie rozhlasových kreačí: feature*, je eliminace zamýšleného obsahu vysvětlena: „*Dva důvody nám brání začít tento typologický rozbor rozhlasovou hrou: nepovažujeme ji za jedinou vrcholnou rozhlasovou kreačí a vůbec už ne za jedinou kreačí původní a neodvozenou.*“

XII. kapitola je úplná (o 15 stranách: str. 161–175) a obsahuje historický vývoj pásma – feature i vývoj myšlení o něm s řadou příkladů a odkazů. Tuto kapitolu přetiskujeme s opravami překlepů a v hranatých závorkách s překlady partií, uvedených v originále. Překlady laskavě připravili dr. Rostislav Běhal a Radim Kolek.

jh

„...ein nur auf Klang und Rhythmus gestelltes Hörspiel bildet sich nach ähnlichen Gesetzen wie das Lichtbild im visuellen.“

(...rozhlasová hra, postavená jenom na zvuku a rytmu vychází z obdobných zákonů jako při vizuálním vnímání fotografie.)

„Der Beamte am Verstärker übernimmt dabei eine ähnliche Funktion wie der Filmoperateur.“

(Obsluha zesilovače při tom zastává podobnou úlohu jako promítač filmu.)

F. W. Bischoff, 1929

„...the making of cinema-film has always been an art closely allied to the making of radio-plays, and the two are drawing closer every day. When one does it, one analyses the processes of making and

receiving radio-plays and films, more and more unsuspected similarities emerge...“

(...filmová tvorba byla vždy uměním blízkým tvorbě rozhlasových her a jedno k druhému se přibližuje každým dnem. Když člověk analyzuje proces tvorby a přijímání rozhlasových her a filmů, objevuje se více a více neočekávaných podobností.)

Lence Sieveking, 1934

XII. Typologie rozhlasových kreačí: feature

Dva důvody nám brání začít tento typologický rozbor rozhlasovou hrou: nepovažujeme ji za jedinou vrcholnou a rozhlasovou kreačí a vůbec už ne za jedinou kreačí původní a neodvozenou.

Jistěže rozhlasová hra po nejedné stránce dominuje. Jako útvar umělecký soustřeďuje kolem sebe nejlepší autory a těší se takřka výhradní pozornosti teoretické. Ale feature, rozhlasové pásmo, přispělo nemenším podílem k rozvoji původních rozhlasových postupů a obohatilo i samu rozhlasovou hru (např. rozvinutím specifických možností vypravěčského a vypravěčsko-scénického stylu). Takový Norman Corwin, jehož nazývá Ernest Schnabel „králem feature“, anglický feature z doby druhé světové války, hamburská poválečná škola (E. Schnabel, A. Eggbrecht, P. Zahn, A. Andersch) – mají na rozvoji rozhlasových výrazových prostředků neméně významný podíl než proslulí autoři rozhlasových her, mezi něž ostatně většinou také sami patří. A také u nás ukazuje pásmová tvorba Chalupova, Bezdíčková a Kožíkova jak blízko k sobě měly rozhlasová hra i rozhlasové pásmo a jak se obě oblasti nejednou sjednocovaly v jedné osobě.

A co se týče původnosti a svébytnosti, tu bychom měli blíže spíš k rozhlasovému pásmu než rozhlasové hře. Je sice pravda, že vývoj hry začíná už r. 1924, ale začíná tápáním, jež se opírá o techniku hry divadelní. Čím jiným je Hughesův „*Danger*“ [Nebezpečí] než specifickou aplikací divadelního dialogu, který vyřazuje optickou složku tím, že je situován do tmy. A stejně charakteristické, i když už důmyslnější, je hledání situací, jež se projevují převážně zvukem. Rozhlas trpěl invazí malérů ve studiu (Fleschovo „*Zauberei auf dem Sender*“ [Kouzlení na vysílači]), vlakových srážek (nevysílaná Gunoldova „*Belinzona*“), lodních ztroskotání („*Marrémoto*“ Germinata a Cusyho; Möhringova „*Bouře nad Pacifikem*“, odměněná v soutěži německého rozhlasu 1927). Pozdním ohlasem katastrofismu je u nás Grmelův „*Požár opery*“ (1930). Charakteristickým rysem těchto her je jednoduchá zápleтка nebo prostě rozvinutí určité zvukové situace. Rozhlasová hra nebyla zprvu schopna zvládnout náročné téma (stejně jako ostatně před ní film) a zobrazovala jen jednoduché zvukově se projevující situace. „*Úplné vyloučení optického je pro autora nejtěžším oříškem*“, píše Möhring. Tento zvukově-reportážní směr, jehož nejvýraznějším představitelem byl berlínský režisér Alfred Braun, který trpěl křečovitou snahou vyjádřit vše zvukem, pozdější rozhlasová teorie spíš zavrhovala (např. H. Schwitzke) přehlíže-

jíc jeho kladné podněty: ty v nové podobě ožívají v posledních desetiletích.

Z druhé strany žily rozhlasové dramatické útvary z úprav scén i celých her divadelních a doprovázely dialog primitivním hlasatelem, který sděloval, co nebylo vidět. Jistě se už od konce dvacátých let naučili autoři i dramaturgové rozlišovat divadelní a rozhlasové ztvárnění tématu, naučili se „myslet“ v situacích, kde vizuální akce nehraje významnou roli (nemyslím tím jen vnitřní dění, jež se někdy považuje za jediné důstojné dějiště rozhlasové hry), ale to ještě nevyhloubilo nepřekročitelný příkop mezi rozhlasem a divadlem. Vrátime se ještě k této důležité otázce, zatím jen konstatujeme, že se nepřešly vysílat úpravy klasických divadelních her, aniž jsou nutně pocíťovány jako útvary rozhlasu cizí. Rozhlas se tu soustřeďuje na jiné kvality než divadelní inscenace, aniž při tom zbourá celou stavbu hry. Upravená divadelní hra – jako hotový tvar, komponovaný pro jiné médium – nevyužívá všech možností rozhlasu. Ale nemusí při tom být tak specializovaným tvarem, aby v rozhlase působila cizorodě. Ostatně k něčemu podobnému došlo i ve filmu. Např. Olivierův „Hamlet“ (1947) nerozrušuje Shakespearov text a i v inscenaci je až divadelně prostý nepřestává přitom být specificky filmový. Jen do svého pubertálního věku si nová technická média myslela, že mohou budovat svůj osobitý svět jen tím, že zcela rozbourají staré umělecké druhy.

S původností a svébytností rozhlasové hry je to tedy sporné. Naproti tomu se rozhlasové pásmo nemohlo opírat o žádnou hotovou předlohu či vzor. Nebylo také zatíženo nutností přímo předvádět souvislý děj. Rodilo se jednak ze snahy oživit monologickou přednášku, jednak z úsilí vytvářet plynulé celky z pódiových slavnostních večerů, matiné, akademií, jejichž programem býval sled uzavřených a samostatných čísel. I rozhlasové pásmo se muselo učit rozhlasově „vidět“, nedovedlo hned zvládnout libovolné téma novými prostředky, ale jako původní rozhlasový útvar nebylo tolik zatěžováno osvobozováním se od cizích vlivů.¹⁾ A tak se už v druhé polovině dvacátých let objevují pásmové útvary, které zcela novým způsobem využívají ryze rozhlasových možností. Patří k nim první verze pásma „Menschendämmerung“ [Soumrak lidstva] F. W. Bischoffa a F. J. Engela z r. 1927. Autoři ji označují jako Hörfolge (termín Bischoffův) a komponují v ní obraz první světové války z osobitého vyprávění v hlasech, z veršů a hudby. Ocitujeme z ní několik úryvků:

*Sprecher: Es geht Schlacht mit schwerem Gang.
Am Weichselfluss am Wasgenjoch.*

*Es folgen dumpf und schwer fünf Paukenschläge, kurze
Pause, einblendet Trauermarsch, darauf:*

Frauenstimme: Auf dem Felde der Ehre gefallen.

2. Stimme: Musketier: Karl Spring.

3. Stimme: Wo?

2. Stimme: Marneschlacht. St. Quentin.

Pause, nur leise Trauermarsch.

3. Stimme: Gefreiter Jakob Hecht.

*(... a stejným postupem jména dalších několika vojáků
různých národností)*

*Eine Stimme: In der Champagne besetzten wir nach er-
folgreichen Sprengungen westlich von Souain die
Trichterränder.*

*2. Stimme: Grosses Hauptquartier amtlich: In den Argo-
nen feindliche Gräben genommen.*

Chor: (leise) Hurrah!

3. Stimme: Agence Fourniere meldet aus Rom.²⁾

A v r. 1930 otiskuje F. W. Bischoff v ročence německého rozhlasu spolu s textem pásma „Menschendämmerung“ šest úderných bodů, v jejichž závěru říká:

*Die Literatur bedeutet dem Rundfunk und seinen noch
gar nicht ausgeschöpften akustischen Möglichkeiten
nichts anders als*

geistig stoffliche Substanz,

*die, in eine bestimmte Form verarbeitet, erst dann zu
hörmässiger Wirkung gelangt,*

wenn sie ein funkischer Einfall zusammenschliesst.

Der funkische Einfall ist:

Die Hörfolge als dialogischer Bericht,

*in dessen Brennpunkten die Dichtung zu sprechen be-
ginnt.³⁾*

(169–70)

Srovnejme: o tři desetiletí později říká A. Andersch, že je feature „Montagekunst par excellence“ [umění montáže par excellence] a její podstatou je „making“, tj. tvůrčí proces, jímž se převádí obsah v rozhlasovou formu – a je to totéž, co požadoval Bischoff jako „ein funkischer Einfall“ [rozhlasový nápad], který přetváří látku v rozhlasový tvar.

Jak jsme viděli v úvodních citacích, uvědomoval si Bischoff dobře příbuznost rozhlasu s filmem, ale přistupoval k montážním možnostem rozhlasu s inspirací spíš literární. V Anglii naproti tomu vyrával v téže době směr, který se inspiroval montážními metodami mnohem radikálněji. Jeho výrazným představitelem byl Lance Sieveking. (Jeho výrok o úzké příbuznosti rozhlasové hry a filmu jsme už také citovali.) Sievekingův postoj vyplývá z toho, že byl silně ovlivněn teoretiky sovětské filmové školy, zejména Pudovkinem. Ve svých hrách, otštěných v knize „The Stuff of Radio“ [Rozhlasová látka] používá nejednou i jeho koncepcí „časového detailu“ [Time-Close-Up], tj. zpomalení. A ve stati „Theory and Experience“ [Teorie a zkušenost] v úvodu téže knihy se Pudovkina nejednou dovolává.

Typicky montážní strukturu má „Kaleidoscope I“ (1928) i o rok mladší „Kaleidoscope II“. Byl to „rytmus zobrazující život ženy od kolébky ke hrobu montáží krátkých dialogových úryvků, hudby, chóru a dvou našeptávačů ‚dobrého vlivu‘ a ‚špatného vlivu‘. Podobnou ryze montážní strukturu má i „Intimate Snapshots“ [Důvěrný snímek] (1929). Tento „radiodramatický experiment“ je rámcován jako spor mladého a starého muže v klubu. Mladý muž vidí život jen jako jednotvárné opakování mechanických úkonů, frází a dokládá svůj názor vcloněnými epizodkami z metra, ze školy, z redakce. Prostředí školy je tu představeno uklízečkou paní Trimblovou: slyšíme, jak točí vodu, drhne podlahu, plísni děvče, které uklouzne na mokré podlaze, jak vede s kuchařem běžný rozhovor o zdraví; z učeben zaznívá jednotvárné cvičení na klavír, hluk dětí atd. Dojem jednotvárnosti není vyvolán jen jednorázovým předvedením scének, ale tím, že se scénky opakují, prolínají, opakování se různými způsoby graduje, nejvýrazněji v redakčních scénách, kde (i jinde) se používá časového detailu, kde redaktor a jeho vedoucí jednu pasáž zpívají, a kde se končí allegrem furiozem a fortissimem sázecích strojů. V druhé části pořadu však převezme iniciativu Starý muž a vysílá redaktora, aby napsal reportáž o vnitřním životě týchž lidí, který se ukáže být bohatý a neopakovatelný.

Jeden z tehdejších recenzentů označil toto dílo jako čechovovský příběh všedního života, ale Sievekingova ctižádost se nesla jiným směrem: zvládnout složité téma

experimentální rozhlasovou formou. V úvodu k úryvku z Kaleidoscopu II píše: „Co bylo v prvním Kaleidoskopu nové, proniklo v průběhu jednoho roku do vyjadřovacích prostředků rozhlasu“⁴⁾. – A zkoumat experimentálně nové možnosti rozhlasu, vlastní jen jemu, to bylo cílem činnosti Research Section, jejímž byl Sieveking předním činitelem.

Jistě by mohlo téma „Intimate Snapshots“ inspirovat moderního rozhlasového autora k zobrazení čechovovsko-čapkovského „obyčejného života“ (ten ostatně bez použití složité montážní techniky napsal S. Beckett v „All that Fall“ [Všechny padající] v r. 1957) – ale ani „Kaleidoskopy“, ani „Intimate Snapshots“ nejsou vlastně rozhlasovými hrami, ale pásmy: stejně jako Marémoto, rozhlasové filmy⁵⁾ Alfreda Brauna atd. se teprve učily abecedě nového média a vybíraly osnovu.

Z Research Section BBC vyrostlo i samostatné oddělení feature. Termín sám se zrodil v souvislosti s vánočními a novoročními programy, pro něž se hledala originální forma (bylo jí např. také jakési panorama světa ve 40 minutách). Tyto programy byly, jak píše Felix Felton, zvláště zdůrazněny, „vypíchnuty“ jak v propagačních notickách, tak i přímo ve vysílání. Koncovka „d“ pak vypadala a termín byl – z nedostatku jiného označení – brzy užíván k označení podobných pořadů vůbec. Slovo „feature“ je samo o sobě mnohovýznamné, znamená (s koncovkou s) rysy obličeje, stránku něčeho, v americké angličtině něco nápadného, přitažlivého, v oblasti masových médií významný článek v novinách, celovečerní film.

O programech feature hovoří už BBC-Year-Book z r. 1929:

„Zvláštní pozornost je opět věnována tomu, co bylo nazváno featured Programmes – složené programy, v nichž se používá hudby a mluveného slova k vyvolání nálady nebo předvádění ideje. Rozhlas je pravděpodobně jediné médium, které může rozvádět myšlenky takovými prostředky a lze očekávat, že vývoj v tomto směru přinese řadu dobrých programů se stále rostoucími možnostmi.“

Felton hovoří o feature v kapitole nazvané „Documentaries“. Toto označení vystihuje základní rys produkce featurů v 30. letech a obráží se i v Gielgudovu rozlišení „Feature deals with facts drama deals with fiction“.⁶⁾ A dokumentárnost je druhou oblastí, kde se stýká anglická rozhlasová tvorba s filmem. Laurence Gilliam, dlouholetý vedoucí oddělení a pak redakce featuru, byl ve své práci silně ovlivněn rozvojem tehdejšího anglického dokumentárního filmu. Jeho „Gale Warning“ např. zachycuje bez fabulačních prvků život pobřežní meteorologické služby, varující před bouřemi a vichřicemi. Podobný námět má i Cotellovo „We Saw the Vacant Sea“ [Viděli jsme volné moře] líčící jeden den v životě pobřežní stanice. Jindy ovšem používaly featury i umělé fabulizace. Tak třeba feature zachycující cestu poštovního lístku z londýnského Eustonu na Orkneye je výrazně fabulována: na včasném příchodu lístku závisí lidský život. Redakce featuru měla podvojnou dokumentárně-literární tradici, začínala v ní řada velkých jmen anglické literatury, např. Dylan Thomas. Slavnou dobou anglické feature byla léta druhé světové války („The Secret Correspondence of Hitler and Mussolini“ [Tajná korespondence mezi Hitlerem a Mussolinim], „The Story of D-Day“ [Příběh dne D] L. Gilliam, D. G. Bridsona „Stalingrad“, „East by North“ [Východ na severu] – zásobovací válka v Atlantiku a četné jiné.

Montážní metoda (v podobě jak jsme ji poznali u Bischoffa i u Sievekinga) i dokumentární zobrazení faktů,

jež pracovalo rovněž se skládáním, s montáží, nebyly ovšem výhradním rysem anglické tvorby, vyplývaly z charakteru nového média a tak se v té či oné míře, v té či oné podobě objevovaly i jinde. U nás má např. výrazně montážní charakter Bezdíčkův „Napoleon“, Kožíkův „Cristobal Colón“ a „Boj se smrtí“ (pásmo o Semmelweisovi), Chalupovo pásmo „Pravda vítězí“; tam i v pásmu o J. Resslovi používá autor i dokumentární prvky.

K dvojakosti termínů „Hörfolge/Hörbild“ a „Hörbericht“, „rozhlasové pásmo“ na jedné a „feature“ na druhé straně došlo po druhé světové válce, když se do Evropy, především do západního Německa rozšířilo anglické označení „feature“. Nestalo se tak proto, že by každý z této dvojice termínů označoval jinou věc. Naopak, jak anglické, tak i německé vymezení⁷⁾ i naše chápání rozhlasového pásma se shodují v tom, že je tu hlavním rysem skládání (montáž) úryvků (záběrů) nejrůznějšího druhu a formy v jeden tematický celek, čímž se námět přibližuje účinněji než monologickým výkladem.

Slovo feature neděkuje za své rozšíření ani tomu, že by bylo výstižnějším označením věci než termíny dosavadní. Naopak, obojí jsou mlhavé a rozplývavé, necharakterizují žánr jako třeba přiléhavé termíny „reportáž“, „rozhlasová hra“, „Hörspiel“⁸⁾ O Bischoffově „Hörfolge“ říká třeba G. Eckert: „Eine Folge zum Hören stellt letzten Endes alles dar, was aus dem Lautsprecher zu uns dringt.“⁹⁾ A Wilmont Haacke varuje před cizím slovem feature a ztotožňuje se s argumentem, že se s tak nejasným termínem nedá nic počít, protože feature je všechno mezi pouhou zprávou a básnickou rozhlasovou hrou.¹⁰⁾

Tažení proti starým názvům nebylo tažením proti málo přiléhavému označení ani nebylo motivováno tím, že by se vytvořila nová forma. Šlo tu prostě o to, že starý typ pásma zplaněl. Princip skládání celku ze záběrů, který prokázal svou integrační sílu jak v rozhlase, tak i ve filmu se totiž může zvrhnout v hračkářství. Došlo k tomu na sklonku třicátých let, kdy se pásmová tvorba silně rozrostla a rozbujelo se také toto mechanické skládání: bez vyššího skladebného záměru se shrnulo na jednu hromadu vše, co se dalo k danému tématu excerpovat. Heinz Schwitzke nazývá tento typ výstižně „Schatzkästlein-Zusammenstellungen“ – naskládání skříňky pokladů. Správně vidí jeho hlavní chybu v tom, že mu chyběla publicistická vášeň objeovat závažnou tematiku a přenášet poznání či emoce na posluchače. Tohoto druhu byla např. u nás řada pásem o krajích, městech apod. Autoři hamburské školy, kteří poznávali novou tvář světa v cestopisných pásmech (Schnabel „Das grosse Tam-Tam“ [Velký tam-tam], Zahn „London“ [Londýn]), kteří objevovali rozpory současné společnosti (Andersch „Der Tod des James Dear“ [Smrt Jamese Deana], „In der Nacht der Giraffe“ [V noci žirafy] – nástup gaulistů), kteří kreslili svoje utopie budoucího světa (Eggebrecht „Was wäre wenn.“ [Co by bylo kdyby.] – se nemohli spokojit se starým termínem, jenž jim byl ztělesněním akademické osvěty. Nic na tom neměnila skutečnost, že na principu skládání samém setrvali, naplnili jej jen novým duchem. Poučné je, že se už v třicátých letech vynořil nový druh, či spíš nová odrůda pásma: začátkem 30. let v Berlíně pod názvem „Aufriss“ (náčrt, nástin) a za vedení Haralda Brauna, u nás v polovině 30. let z iniciativy dr. Václava Růta pod názvem „přednášková montáž“, později „přednáškové pásmo“. To nové, co oba typy přinášely, bylo podstatně rozšíření o látky současné i historické, technické či technologické a přírodovědecké. Braunův spolupracovník Joch en Klepper označil Aufriss jako „das jüngste Kind der didaktischen Dichtung“.¹¹⁾ Oba termíny brzy

zanikly, „Aufriss“ i přednášková montáž rozšířily spíš terén pásma, navázaly na dřívější kladné podněty, chyběla jim však výrazná dokumentární a publicistická stránka, kterou právě později do Evropy pronikl anglický feature.¹²⁾

Neomezené možnosti kombinací, jež nabízí princip montování žánrově a stylově zcela protichůdných prvků, je zdrojem četných nedorozumění a ukvapených soudů. Přísní soudcové se dívají na feature očima školenými na literatuře a odsuzují jeho bezbřehost, sahající od zprávy až ke hře, nebo (jako L. Kapeller) mu přiznávají jen úzce vymezenou funkci „přibližovat vědění jako prožitek, hlavně ve školském rozhlasu“, neboť „feature není žádná kompozice, ale *mixtum compositum* [pestrá směs]“. Na druhé straně dává rozhlasová praxe těmto kritickým výtkám bezděky za pravdu tím, že se opájí pouhým skládáním, širokým výběrem, střídáním hlasů a nechápe, že jsou tyto prostředky – v dosavadní praxi publicistiky i umění nové a neobvyklé – jen nástrojem k vytváření kompozice stejně závazné a promyšlené jako všude jinde. Možnost komponovat složitě a pestře se chápe jako povinnost komponovat složitě a pestře, jednoduché je chápáno jako méněcenné a jedna z pochybných pouček pro začátečníky i pokročilé tvrdí, že má pásmo pracovat nejméně se třemi hlasy. Nuže, v extrémním případě nemusí pásmo nasadit žádný hlas, může využít jen ostatních zvukových složek (zvuku, hudby). A docela mu může postačit hlas jediný. Na něm je založen proslulý Camusův feature „*Paříž mlčí*“, rafinovaně prosté vidění okupace Paříže očima bukinisty, vyprávění přerušované či dokreslované zvuky města. Atmosféře porobené metropole je tato tichá poloha ztvárnění tématu nejadekvátnější. A konečně je takovým prajednoduchým střídáním feature Petera Leonharda Brauna „*Hyeny*“, „*Plädoyer für ein verachtetes Raubtier*“ [Obhajoba opovrhované šelmy], sugestivní líčení nočního života v africké stepi, které nazývá časopis Kirche und Rundfunk světovou premiérou pro zoologickou vědu, ale především symfonii africké noci hroznivé (*unheimlich*) pouťající krásy. Feature se vysílal ve všech světadílech, a přece jsou tu zachyceny plastickým – ale spíš věcným – slovem a stereofonními zvuky jen tři epizody z nelítostného boje o život v tanzanijském kráteru Ngorongoro: noční uštívání kopytníka Gnu a žranice hyen, ranní siesta hyeny „Lilli“ s následujícím ulovením mláďete, jež se jeho matka marně snaží ubránit, a konečně střetnutí hyen a lva nad kořistí. Síla tohoto featureu není v jeho formě, ale v úžasné dokumentárnosti jak zvuku, snímaného čtyřmi mikrofony, tak i slova, za nimiž se tají dlouhá pozorování zvuků i psychologie zvířat. 22 nocí natáčeli autor a technik – současně i řidič – v liduprázdné divočině riskující životy, protože se hnali tmou spolu s hyenami rychlostí 50–60 km a mohli havarovat na nerovnostech terénu. Podnět k „*Hyenám*“ dala dlouholetá pozorování holandského zoologa Kruuka, který rehabilitoval tato zvířata, pokládána dříve za příživníky na cizí kořisti. Feature si vyžádalo též zoologické oddělení oxfordské university pro její jedinečný a akusticky brilantní zvukový materiál. Toto všechno ukazuje, jaké váhy může nabýt rozhlas, a to především v oblasti dokumentárního stereofonního feature. Takové záběry nebylo možné pořídit ve tmě jinak než mikrofonom. Jsou tedy oblasti, kde může rozhlas s televizí úspěšně soutěžit nebo ji i předčit. Snad bude ještě zajímavé poznamenat, že náklady cesty hradilo společně pět západoněmeckých rozhlasů a rozhlas holandský a švýcarský. Šlo jistě o téma jedinečné, ale jen v jedinečnosti, byť i ne tak grandiózní, může feature naplňovat své poslání. I u nás jsou zákoutí pří-

rody i společnosti, jež by bylo možno objevit cestou zvukového dokumentu, cestou sice pracnou, ale rentabilní.

Spojení reportážního záběru a doprovodného slova bývá někdy klasifikováno jako nejnižší forma pásma. Pohled na „*Hyeny*“ ukazuje na nesmyslnost třídění podle úzce formálních hledisek. Opakované dvojjmenné schéma může vytvořit nejnižší i nejvyšší typ pásma: vše záleží na hodnotě záběru, hodnotě doprovodného slova a hodnotě jejich spojení. A banálním a nejnižším typem může být i skříňka pokladů sebelépe vyšperkovaná. I složitost musí mít promyšlený záměr a hlavně řád. Ukazuje to názorně feature Štěpána Kloučka, Emila Peroutky a Ivo Fischera „*Pozor u třetí koleje*“ (1962). Tématem tu byly problémy nákladní železniční přepravy. Přirozeným fabulačním rámcem se stala cesta jednoho železničního vagonu s rudou z východního Slovenska do Ostravy a pak na Mostecko. Základním prvkem byly reportážní rozhovory na jednotlivých železničních stanicích. K nim přikomponoval Ivo Fischer pásmo epizodek uměle fabulovaných, využívajících dokonce pohádkového prvku personifikace. Personifikovaný železniční vagon VTR 426 964, zvaný Veterán, tu bodrým lidovým tónem komentuje všechny svízele cesty a navíc zapřádá dialogy s jinými složkami železničního provozu – s lokomotivou, nárazníkem, koncovou lampou, se semaforem, který odpovídá uličnickými citáty z písniček Semaforu (To všecko odnes čas, Včera neděle byla atd.). Tak disparátní složky se těžko daly spojit konvenčním průvodním slovem nebo vypravěčem a tak tu svazování důmyslně obstarávají dohovory dispečerů, kteří se ptají po očekávaném nákladu. Právě koexistence tak různorodých prvků vytvořila velmi působivý celek odvážné koncepce, složitý feature nejlepší značky. Přirozená i umělá fabulizace byly vždycky důležitou složkou pásmové struktury, nikoliv ovšem složkou nezbytnou. Tak třeba Corwinův „*Radio-Primer*“ [Rozhlasový slabikář] (1941) přibližuje svět rozhlasu formou abecedních hesel (anouncer, experts, filter atd.). Definér s řadou vypravěčů vymezuje pojmy spíš fejetonisticky než věcně, v próze i ve verších, za pomoci zpěvu, kvarteta hlasů, kratičkových scének, stále s využitím humoru jako náš Gel. „*Radio-Primer*“ je dokladem, že se dá k popularizaci poznatků využít i prvků formy této oblasti tak vzdálené, jako je kabaret.

Viděli jsme, že je základním rysem pásma – feature z libovolného množství koordinovaných prvků, nejméně z prvků dvou (zejména z vypravěčského slova a další zvukové složky). Připomeňme si však, že klíčovým pojmem nebyla Anderschovi – i Bischoffovi – montáž, skládání, ale „making“, přetváření obsahu ve formu, před nímž někdy ustupuje do pozadí i postup skládání, které je koneckonců jen vnější formou ztvárnění tématu, byť i formou základní. Výjimečně mohou vznikat i feature, které nebudují na přetržitosti, ale na souvislém slově, na scéně. Takovou scénkou je např. jedno z pásem cyklu Františka Jílka „*Ten člověk je blázen*“ – „*Paní Fitchová proti parníkům*“ (1966), krátká perfektní hra, fiktivní manželská hádka: po dvou stech let se s vynálezcem parníku Fitchem pře jeho žena, která patřila za svárlivou, protože nepřála mužovu vynálezectví, jež rozvrátilo jejich manželství. Většina Jílkových „bláznů“ je psána formou montážní a stejně tak mohl být koncipován i feature o Fitchovi, forma hádky je jen jinou formou organizace populárně-vědeckého materiálu. I když je tu zachyceno i kus lidského osudu, je jen pozadím a osnovou pro výklad fakt. Ačkoliv je feature napsán se samozřejmostí, jež by měla být vlastní každé rozhlasové hře, je to přece jen útvar publicistický, služební. Oscilace mezi feature a hrou

není vzácná, je dána tím, že feature využívá i prvků uměleckého stylu. Stejně tak je např. na hranici mezi feature – pásmem a hrou Kožíkův „*Boj se smrtí*“, Anderschův feature „*In der Nacht de Giraffe*“.

Vyvstává nyní klíčová otázka: v čem je vlastně ona „magie“ skládání, „magie“ dvou nezbytných prvků, a proč je tedy pásmo po nejedné stránce základní a neúčinnější formou publicisticko-osvětových pořadů? Psaná publicistika má k dispozici jen jednostrunný nástroj: psané slovo. Jiště to není nástroj málo účinný, nebyl jím dokonce ani tenkrát, kdy ještě byl v malé míře podporován obrazem, ilustrací, schématem atd. Neměl však podmaňující účinek živého slova. To vládlo v rétorice, která ovšem měla jen minimální dosah sálu nebo malého prostranství. Rozhlasové živé slovo v sobě má vůni přímé reality, naléhavost a bezprostřednost, neomezenou škálu hlasových odstínů. To všechno ovšem má i monologický slovní projev v rozhlasu. Ale zvláštní život rozhlasové řeči způsobuje, že se vytváří neobyčejně působivý efekt kontrastu, když jen vedle sebe položíme dva různé hlasové projevy téhož druhu. Psaná publicistika tento efekt nezná: pro určitou stínovost psané řeči v ní působí např. střídání výkladu a citátů celkem matně jako dva fenomény v jedné rovině. Naproti tomu v živé rozhlasové řeči lze stavět do účinných protikladů různé hlasové individuality: autora-spíkra-herce, různé druhy jazykového projevu: výklad, impresi, úvahu, citát, dokument, verš atd. Všechny tyto projevy jsou výrazně individualizovány, vystupují jako samostatně působící entity, jež spolu mohou korespondovat, kontrastovat, být stavěny vedle sebe i proti sobě jako svébytné reality. Do stejné hry mohou vstupovat i ostatní zvukové složky včetně hudby, ticha. Mohou nejen podporovat účinek slova, ale i působit samostatně, spolupracovat se slovem na tematické výstavbě, vytvářet děj, charakterizovat osoby, prostředí, navozovat atmosféru. Zase je tento efekt živosti a střídání nejnázorněji viditelný na jednoduchých útvarech jakými jsou „*Hyeny*“, „*Paříž mlčí*“. Nebo na Gelově *Marseillaise*, která r. 1949 otevřela našim pásmové tvorbě nové perspektivy a mohla plným právem nést označení „feature“, kdyby byl býval tento termín tehdy u nás už v oběhu. Šlo o monologické vyprávění (Karel Höger) a jako druhý pól v něm přímo vystupovala rodící se, pak bojující, vítězná a nakonec věčná revoluční hymna, nejprve ve slovní a pak v hudebních a zpěvných podobách.

Jednoduchý fenomén koexistence různorodých prvků má tedy v sobě potencionálně silný dramaturgický náboj – pokud ovšem jde o cílevědomé a ne mechanické skládání – a ten je předpokladem účinnosti a základem svébytnosti rozhlasového pásma.

Používali jsme zde obou označení „feature“ i „pásmo“. Jednak z důvodů historických – termín „feature“ k nám proniká, dosti váhavě, až v posledních desetiletích, jednak proto, že své oprávnění mají oba názvy. V prvních letech, kdy věcný obsah názvu „feature“ byl zamřžován tím, že se stal módou, bylo jako feature označováno šmahem vše, co mělo určitou úroveň. V poslední době však přicházejí zase ke cti i staré názvy. Používá jich vedle termínu feature např. vídeňský rozhlas. A program mnichovského rozhlasu na rok 1981 má sice označení „*Hörbild und Feature*“, ale u jednotlivých pořadů se vyskytuje třikrát označení „*Hörbild*“, „*Reportage*“, čtyřikrát „*Bericht*“ [zpráva, reportáž] a jednotlivě neutrální charakteristiky „*Tagebuch*“ [deník], „*Reisenotizer*“ [cestovní záznamy] a dokonce „*Feuilleton*“. Neutrální označení jako „*Reisetagebuch*“, „*Aprílové škleby*“ apod. mají své oprávnění jako charakteristiky pro posluchače. Povědomí typové příslušnosti může být jen interní záležitostí rozhlasových tvůrců

a nemusí se nosit na trh jako označení pořadu. Ale zdá se, že v onom mnichovském programu ustupuje feature ze slávy trochu příliš. Soudíc podle charakteristik jsou některé „*Hörbildy*“ přece jenom „featurey“. Kde však máme hledat spolehlivé kritérium? Tvrdí se někdy, že je v míře „literárnosti“, „uměleckosti“. Že feature používá umnějšiho jazyka a fabulizace, hlavně umělé. Ale fabulizace používá pásmo už od svých začátků a dobrá publicistika používala už dávno před vznikem rozhlasu všeho, co bylo vlastní řeči uměleckých děl, aniž se tím stávala nebo chtěla stát uměním. O názorné a výrazné rozvinutí tématu všemi dostupnými prostředky musí usilovat oba typy pásma. Styl řeči, fabulizace a ostatní prostředky jsou jen vnější formou. Na druhé straně nepostačí samo o sobě ani úsilí o dokumentárnost, v jehož znamení se feature zrodil. Musí k němu přistoupit ona publicistická vášeň, proces převtělování látky v rozhlasový tvar co neúčinnější a nejúdernější. Pásmo jde osvědčenými cestami, feature si hledá cesty nové. Feature hledá nový tvar – i když ne umělecký – pásmo využívá zavedených a tím ovšem i méně účinných postupů. Feature se liší od pásma tak, jako se liší „*Dejme tomu – anděl*“ od tradičních vánočních pořadů o lidech, kteří pracují, když my slavíme, „*Pozor u třetí koleje*“ od spojení reportážních záběrů s běžným průvodním slovem na totéž téma, Gelova „*Marseillaise*“ od běžných oslavných historických pásem. Feature zůstane vrcholovou formou rozhlasové publicistiky.¹³⁾ Nepovinnou samozřejmě. Ne každý se může stát Gelem, Corwinem nebo Braunem, ale dělá-li svou práci poctivě a věcně bez „literárních“ aspirací, nemusí mít nikterak pocit, že se zabývá činností méněcennou. Jako zboží, které se chváří samo, nemusí být feature pro posluchače označen jako „feature“.

Ježto je pásmo útvarem bezbřehým a tím nejasným a mlhavým (G. Rentsch označuje termín „*Hörfolge*“ jako „*Sammelbegriff*“ [Sammel = sběrna]), když si neuvědomíme jeho jednoduchou podstatu, bude na místě rozlišit dvě skupiny podle stupně integrace použitých záběrů. První z nich, sestavy, můžeme vyloučit z vlastní oblasti pásma: využívají jen techniky pásma, tj. skládání (magazíny, Kolotoč, zpravodajská pásma atd.). Platí to především o volných sestavách. Tematické sestavy, tj. sestavy na společné téma (např. literárně-hudební matiné, jež vysílá Vídeň každou neděli o osmé hodině), mohou být už integrována ve skutečná pásma, když se stanou součástí dějové struktury. Tak je např. základem pásma I. Fischera a J. Pokorného „*Přišli jsme k vám na koledu*“ (1962) tematická „kolekce“ kolednických počinků, tj. reportážních rozhovorů s lidmi po celé republice. Pásmo, dokonce featurového typu z těchto záběrů činí až rámcový děj: za „počinky“ putuje banda herců a muzikantů a vlastní klima pořadu tu vytváří právě ono vtípné putování, takže jde o pásmo s integrovaným dějem. Ale integrace dějem nebo ústředním tématem je jen předpokladem dobrého díla. Z pásem rozvíjejících ústřední téma nebo děj bychom mohli škálu od vytvořů nicotných až po díla vrcholná. Kritérium je tu, opakujeme to znovu, objevení tématu, publicistická vášeň při převtělování látky v rozhlasový tvar.

Lépe po mém soudu orientuje typologie podle použitých postupů (již je ovšem nutno spojovat s kvalitativním hodnocením). Zhruba můžeme rozlišovat 1. montážní, 2. vypravěčský a 3. scénický typ pásma (1. většina pásem Corwinových, 2. Gel, P. L. Braun, 3. *Paní Fitchová proti parníkům*). Podrobnější typologii budeme sledovat při rozboru rozhlasových her, neboť, jak se ukáže, rozhlasová hra i pásmo používají týchž formálních postupů.

Poznámky:

- 1) Jak rozhlas rozbíjel strukturu uzavřených ukázek a vytvářel nový útvar – literární pásmo i jiné druhy pásma – o tom hovořil Dalibor Chalupa na rozhlasové konferenci v Trenčianských Teplicích, viz např. ve sborníku „České rozhlasové pásmo“ na str. 483–6.
- 2) Hlasatel: Jde bitva těžký pochodem
Krvavou řekou pod vahadlem jha.

...

Následuje pět těžkých úderů na buben, krátká pauza, v podkresu tlumený smuteční pochod, na to:

- Ženský hlas:* *Padl na poli cti.*
2. hlas: *Střelec Karl Spring.*
3. hlas: *Kde?*
2. hlas: *Bitva na Marně. St. Quentin.*

Pauza. Jen tichý smuteční pochod.

- 3. hlas:* *Svobodník Jakob Hecht.*

...

(... a stejným postupem jména dalších několika vojáků různých národností)

- Hlas:* *Co nového?*
1. hlas: *V Champagni jsme po úspěšných ztečích západně od Součinu obsadili okraje průlomů.*
2. hlas: *Úřední zpráva hlavního stanu: V Argonech byly dobyty nepřátelské zákopy.*
Sbor (tlumeně): *Hurá!*
3. hlas: *Agentura Fourniere hlásí z Říma.*

- 3) **Literatura** neznamená pro rozhlas a jeho zdaleka ještě nevyčerpané akustické možnosti nic jiného, než **duchovně látkovou substanci**, která, zpracována do určitého tvaru, dosáhne poslechového účinku teprve, **když se spojí s nějakým rozhlasovým nápadem.**

Rozhlasový nápad je:

Pásmo jako dialogizované sdělení, z jehož ohniska začíná promlouvat **smýšlenka**.

- 4) In the year that elapse a much that had been new in the first Kaleidoscope had become absorbed into the technique of the medium as a whole.
- 5) V leningradském rozhlase se vysílaly „radiofilmy“ jiného druhu: jako scénické nikoliv převážně zvukové, ale montážní útvary. V éře boje proti formalismu zanikly. Viz o tom T. Marčenko, Radiotěatr, Moskva 1970
- 6) Feature pracuje s fakty, hra s fikcí
- 7) **Fritz Northardt:**
Unter einer Hörfolge versteht man gemeinhin eine Sendeeinheit, die sich aus einer Reihe koordinierter Einzelteile zusammensetzt... eine dramatische Szene kann neben einem epischen Bericht stehen, eine musikalische Einlage kann in Milieugebundene Geräusche eingebettet werden. [Pod pojmem pásma se obecně rozumí vysílací jednotka, která se skládá z řady koordinovaných jednotlivých dílů... dramatická scénka může stát vedle epického sdělení, vzdělávací rozhovor může následovat po lyrické impresi, hudební vložka může být vpojena do ruchu, vázaného na prostředí.] (1933, RuH/316)

Val Gielgud:

The word feature is used by the BBC to describe those broadcasts which mingle narration, interviews, recording

of speech and sound and dramatic reconstructions, for the purpose of presenting a theme or story dramatically. [Slovo feature je v BBC užíváno pro označení takového vysílání, které mísí vyprávění, rozhovor, záznam promluvy, zvuk a hranou rekonstrukci za účelem dramatické prezentace tématu.] (1957, British Radio Drama 1926–1956, str. 99)

A konečně nověji K. Koszyk – K. H. Pruys 1970:

Es ist lebendiger als die Nachricht, informativer als der Kommentar und gründlicher in Recherche und Aussage als Reportage oder Interview. Es vereint in sich Elemente dieser genannten Funkformen und nimmt auch Stillelemente des Hörspiels (Scenen und Dialoge) und der Musik (Auflockerung oder akustische Illustration des gesprochenen Wortes) in sich. [Je živější než zpráva, informativnější než komentář a zevrubnější v rešerši a výpovědi než reportáž či interview. Spojuje v sobě prvky těchto jmenovaných rozhlasových forem a přejímá i prvky rozhlasové hry (scénky a dialogy) a hudby (odlehčení nebo zvuková ilustrace řečeného slova)]. (Wörterbuch zur Publicistik, str. 100)

- 8) Poznámka editora (pro zajímavost): V Hledání rozhlasovosti (Praha, 1990) poznamenává Branžovský, že „německý teoretik Heissenbüttel definoval rozhlasovou hru Hörspiel jako ‚Spiel mit dem Hörbaren‘, hru se vším slyšitelným, ale myslel tím nejen na vlastní rozhlasovou hru, ale i na feature“
- 9) Eckert: Vyznění poslechu znázorňuje konec konců jenom to, co k nám doléhá z reproduktoru. Eckert: RuH 1960–61, str. 110
- 10) Haacke RuH 1951, str. 437
- 11) nejmladší dítko didaktického básnictví
- 12) K „Aufrißu“ viz stať Haralda Brauna „Gesichte des Hörspiels“ [Tváře rozhlasové hry], RuF 1959/72–8 a Klepperův článek „Die Schule des Rundfunks“ [Škola rozhlasu], Die Literatur 1934 (77–82, srpen.) Václav Růt tuto stať uvádí v seznamu literatury své disertační práce „Divadlo a rozhlas“ a z textu vyplývá, že Aufriß znal a navazoval na něj.
- 13) Systematizující koncepce, které rozlišují mezi pásmem publicistickým a uměleckým (např. Rudolf Lesnák: pásmo epické, jehož odrůdou je i kabaret, básnické pásmo, dramatické pásmo životopisné, historické aj.) nejsou dost průkazné. V básnickém pásmu, kabaretu ap. mohou být uměleckými díly jednotlivá čísla, nikoliv pásmo jako celek, které má funkci služebnou: vzdělávací, osvětovou, zábavní atd. Podobně není uměleckým dílem koncert nebo slavnostní večer literárně hudební, ač se skládá ze samých uměleckých děl. Tento typ pásma by se mohl stát uměleckým dílem, jen kdyby se uváděná čísla nějak rozplynula v celkové umělecké koncepci, sestoupila z dominantní funkce na podřízenou, jako je tomu např. při pěvecké soutěži v „Mistrech pěvcích norimberských“. Poněkud jinak je tomu u tzv. „dramatických pásem“, či vůbec pásem, která pracují s dějem, který je základní složkou i v rozhlasové hře. Tu je určitá příbuznost přirozená, může docházet i k oscilaci mezi oběma typy, tedy mezi uměním a publicistikou, jak jsem se už zmínil. Přesto však nebudeme příliš váhat a označíme Kožíkova *Cristobala Colóna* za rozhlasovou hru a dílko z téže doby „*Boj se smrtí*“ za feature či pásmo: v prvním plánu je zde totiž objev a jeho realizace a až v druhém osobnost objevitele. Zhruba (což je vždycky vadou heslovitých formulek) charakterizoval tento rozdíl E. Wickert, když řekl, že se má pásmo k rozhlasové hře jako biografie Marie Stuartovny k dramatu o ní. („Das klene Hörspielbuch“, Berlín 1960)

Stanislav Kozák

V roce 2000 vyšel v bechyňském Městském zpravodaji č. 5 medailon o Stanislavu Kozákovi, hlasateli českého rozhlasu, známému hlavně v období Pražského povstání 1945, kde bylo mnoho „bílých míst“. Díky paní Tupé z Bechyně se ozvala paní Helena Kozáková, vdova po S. Kozákovi s doplňujícími informacemi (ohlas zveřejněn v č. 5/2001).

Po Stanislavu Kozákovi se zachoval deník, kam si pečlivě zapisoval dění z rušných dní Pražského povstání:

„Pondělí 7. května 1945 Brzo ráno jsme odešli do rozhlasu, kde jsme se dohodli o Husově sboru. Vzali jsme si gramodesky a některé přístroje, ihned jsme zahájili práce pod vedením ing. Jelínka, zabavili jsme auto, vozili z rozhlasu vše potřebné, přivedli písáčky pro psaní na stroji. Zavola jsem Mančala, ten přišel, Disman také. Egem organizoval s děvčaty zásobování a Šimandl zase obranu. Tamější farář nám dal k dispozici všechny místnosti, přidalo se k nám několik techniků a úředníků, zkrátka v Husově sboru pracoval každý, kdo měl ruce... Vysílali jsme na kůru, později při ostřelování z krytu, dokonale spolupráce asi 35 lidí ...“

Úterý 8. května 1945 Strach, aby nám nerozbili stanici, ostřelování. Večer přišel dr. Štokrán hlasatel. Už jsem nemohl téměř mluvit.

Středa 9. května 1945 Ve 4.15 hod. soukromá zpráva, kterou jsem dostal z Vokovic! Sovětské tanky v Praze! ... S kolegou Mančalem jsme ohlásili s plným zado- stučiněním kapitulaci Německa, vítězný vstup Rudé armády. Večer v 19. hod. jsme odevzdali vedení rozhlasu do staré budovy. V Husově sboru zakončil Mančal, ve

Stalinově třídě jsem odevzdal program já ... všichni vydr- želi do krajnosti, nikdo nezklamal, protože věřil a nepočítal, co to vynesel!“

Ve zpravodaji z minulého roku bylo uvedeno, že „od- platou“ za hrdinství bylo Kozákovo propuštění z rozhlasu i zákaz pobytu v Praze (21. 2. 1948).

V r. 1946 uzavřel Kozák své první manželství, se že- nou odešel do Telče, měl dvě děti, dceru Evu a syna Pav- la. V r. 1954 si vzal k sobě maminku, o kterou se vzorně staral až do její smrti (asi v r. 1963).

Po několika „tvrdých“ zaměstnáních pracoval v n. p. Interiér; jako zaměstnanec tohoto podniku mohl v druhé polovině šedesátých let přesídlit do Prahy, ovšem bez nároku na byt. Pomohli mu příbuzní, kteří mu poskytli je- den pokoj. To už byl rozvedený a na setkáních s bývalý- mi spolupracovníky poznal svou druhou ženu Helenu, která v době povstání pomáhala se svou sestrou party- zánům. Nosily jim při německém ostřelování jídlo na Ol- šanské hřbitovy. V dubnu 1971 se s ní oženil.

Svému příteli Janu Wenigovi S. Kozák řekl: „Víš, na to, že člověk dělal spolu kousek historie, na to je hrdý. Ale je to snad kus pochopitelné lidské hrdosti. Opravdu, jen pro ten jediný den stálo za to žít.“

Po těžké nemoci zemřel 23. 5. 1981.

F. K. Zeman

Anna Hostomská

† 28. března 1995 (k 10. výročí úmrtí)

Přetiskujeme text napsaný před 70 lety

V abecedním pořádku pracovníků rozhlasu vyznamenaných čestným uznáním vedlo by jméno Anny Hostomské k opětovné úvaze o funkci zábavy, pestrosti a humoru v rozhlasových pořadech. Ačkoli už nikoho nenapadne, že by to byla otázka nejdůležitější, rozhodně je to přece jen otázka nejčastější, kterou se zabývá jak tisk, tak i korespon- dence našich posluchačů a která leží na srdci také přemnoha pracovníkům rozhlasu jako velká starost. Zábavné pořady, smíšené programy šťastného a oblíbeného typu „Hodinek dobré pohody“, kabarety, operety a thematická pásma vedle zábavné hudby a hudby taneční jsou v podstatě hlavní rekreační složky rozhlasového programu, po kterých se žádá, aby svou přístupností a lidovostí byly jakousi úlevou z únavy života v dnešní době až příliš pilné- ho a vyčerpávajícího. Má v nich být klid, radost, pohoda, úsměv i smích, dobrá nálada i humor. Zatím co hudba sa- ma jako vážný programový typ je oborem ryziho umění a vysoké, řekněme náročné krásy, zatím co přednáška ne- bo naukové pásmo, svým způsobem i reportáž mají sevřené téma směřující k poučení a odpovědi na určité dané a pevné otázky, zatím co zpravodajství má svou látku a svůj řád, rozhlasová propagace své jasné úkoly a poslání, má obor rozhlasové rekreace, zábavy, oblast tak rozlehlou a neohraničenou a neurčitelnou, že je vytváření tohoto programu skutečně jedním z nejtěžších rozhlasových úkolů vůbec. A při tom jsme si velmi dobře vědomi, že i tady má rozhlas odpovědnost za úroveň všeho toho, co se skrývá v pojmu zábavy, lidovosti, humoru. Nebudeme ovšem tento námět znovu probírat a rozbírat, protože pocit, že v názoru na rozhlasový zábavný program nedospějeme ni- kdy naprosté jasnosti a dohody, a vlastní vědomí o tom, že děláme co jen je v lidských silách, aby tento programo- vý obor byl programem dobrým, je to jediné, co za dlouhá léta diskusí o zábavném rozhlasovém programu zůstává nad veškeru pochybnost.

A právě pro činnost Anny Hostomské, rozhlasové re- ferentky smíšených a zábavných pořadů, je úsilí dělat do- brý program příznačným a výrazným rysem. Anna Ho- stomská, jejímž domovem je Pelhřimov, dospěla ke své programové funkci cestou důkladného a mnohostranné- ho poznávání rozhlasové práce a rozhlasové praxe, při čemž její obecné i odborné vzdělání je jí znamenitou po- mocí. Po studii gymnasia a obchodní akademie, když

nemohla se věnovat studiu na umělecko-průmyslové škole, odešla do Lyonu ve Francii, kde pokračovala ve studii a po návratu do Prahy se stala v srpnu 1929 úřednicí hudebního odboru Čs. rozhlasu. Její láska k hudbě pěstovaná otcem A. Hostomské, vrchním soud- ním radou a význačným veřejným pracovníkem pelhři- movským, spojovala se s láskou ke knihám, kterou zdě- dila po své matce, bývalé učitelce. Při své úřednické drá-