

syntéza I., II. Skupina Blue Effect společně s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu pod řízením Kamila Hála a sborem Pavla Kühna vytvořila v roce 1974 album, které se snažilo o jazzrockovou fúzi.

Po předčasném úmrtí Josefa Vobruby v roce 1982 přichází do rozhlasu Felix Slováček a jeho příchod je nástupem další generace – je jmenován šéfdirigentem JOČRu i TOČRu, který později kolem roku 1990 dostává jiný název – Big Band Radio Praha a ještě později Big Band ČRo. Orchester vystupuje pod tímto názvem dodnes. K. Hála se v tomto souboru dále podílel na vytváření repertoáru a jeho odkaz v Archivních a programových fondech Českého rozhlasu budí nejen zájem profesionálů, kteří se k jeho skladbám a aranžím rádi vracejí a s respektem do nich nahlížejí, ale i vzrůstajícího počtu amatérských Big Bandů v republice.

Kamil Hála je zkušeným jazzovým skladatelem a aranžérem a patří k nejdůležitějším představitelům našeho bigbandového mainstreamu. Pro Český rozhlas je nedoceněným přínosem a v programové nabídce přispěl značnou měrou k vysoké laťce vlastní hudební produkce a poslechovosti hudebního vysílání ČRo. V srpnu letošního roku oslavil Kamil Hála 75. narozeniny – popřejme mu tedy mnoho štěstí a dalších let v plném zdraví, aby mohl nejen Český rozhlas, ale i muzikanti v jeho okolí dále těžit z jeho znalostí a zkušeností.

Seznam partitur autorských skladeb K. Hála v Archivních a programových fondech Českého rozhlasu:

Ahoj, A jedem, Astra, Beze slov (in memoriám Vladimíra Tymicha), Bezstarostně, Blues modrého efektu, Bossa (Bossa nova), Bossa nova beze slov, Bouřlivý vítr, Brazíliana, Brouzdání v řece, Concertino, Čeká nás dobrý den, Černá kočka, Červánky, Daleká plavba, Dedikace, Den a noc, Dívám se do čistého nebe, Dobrý známý, Docela malé blues, Dohoda, Dva milenci v parku, Dvojníci, Dvojitě F, Důvěra, Elegie, Eva, Flóra, Ginja, Hnědý džbáněk, Horečka, Host, Hrajeme blues,

Hrátky, Cha-cha, Chico, Chvilka s tebou, Chuťovka, Inspirace, Intensity – Suita, Miniatury, Závěr, Invence, Jasný den, Jazzová suita na motivy J. Ježka, Je jarní den, Jedeme metrem po trase A, Je to tak, Jen trochu štěstí, Jezevec, Jínovatka, Jubileum, Kamenný úl, Kapka ros, Kolekce 68, Kolem poledne, Křížem krážem, Kvartet a já, Lento, Letní bossa nova, Loučení, Májový déšť, Malá jarní suita, Maličkost, Mám dlouhou chvíli, Mateus, Mestamente, Město v mlze, Mlýnice, Moje píseň, Motívem je žena, Možná, že někdy snad, Můj sen, Musí to šlapat, Muž s kytarou, Muž v tmavošedém obleku, Na kus řeči, Náramek, Našel jsem své štěstí, Na výletě, Nebezpečí, Neděle, Než napočítáš do pěti, Něžná, Noční ptáci, Nora, Očekávání, Oči plné lásky, Ogarské hry, On se vrátí, On a ona, Opus in 6/4, Opuštěný hrad, Památce Johna Lennona, Pavučina, Pasácká, 5 kytar a blues, Píseň beze slov, Plesová sezóna, Po cestě si zpíváme, Podvečer, Podzimní suita, Pohlazení, Pojďte si hrát, Portrét, Potlach, Pouštím si draka, Potěšen, Povídání, Pozdrav z Prahy, Právě tak, Pro štěstí, Problémy opilého klauna, Procitnutí, První jarní den, Přání, Předjaří, Přeháňka, Přichází večer, Příště přijďte zas, Rákosí, Ráno, Romantická bossa nova, Rozehráni, Rozjímání, Růže, Řeč o dešti, Samotář, Scherzo, Sestřička, Setkání ve čtyřech, Severní vítr, Siesta, S láskou je kříž, Sněženka, Spadla klec, S tebou je kříž, Stesk, Studený polibek, Stůj při mně, Svatba pod slunečníkem, Světla, Svěženka, Syn tety C, Šero, Štvanice, Ta pravá, Tajemství, Tak to chodí, Talisman, Tam dole u řeky, Taneček, Touha, Toulavá kočka, Toulka, Trochu smutný kvartet, Trochu swingu, Tři na čtyři, Třikrát tři plus dvě, TU-104, Ty, Ukolébavka pro Vladimíru, Úsměv a pohlazení, Už bude večer, Už je to tady, Valčík pro Tebe, Variace na baletní hudbu A. Chačaturjana Gajane, V duhových barvách, Ve tři v noci, Ve znamení lva, Vladimíra, Vlhy, Volky nevolky, V podvečer, V pohodě, Vychází měsíc, Vyznání, Vzpomínka (Památce R. Kubernáta), Vzpomínka na pěkné léto, Za měsíc na měsíc, Začátek konce, Začíná nový den, Zahrajme si blues, Zamyšlení, Znělka JOČR, Zvedá se vítr, Živá voda, Žlutý anděl.

Vladimír Příkazský

Eva Kopecká – Odešla tíše

* 8. 8. 1931

Naposledy jsme se viděli začátkem loňského roku. Jako obvykle povídala, co by ještě chtěla točit, stále o něčem přemýšlela a i když už nechodila příliš často do rádia, měla plnou hrst plánů, které chtěla uskutečnit. Jenom tak mezi řečí podotkla, že kdo ví, co ještě stihne, že je nějak nemocná. A já se neptal co že je to za nemoc, která by zabránila splnit plány této múzou políbené rozhlasové kouzelnice.

Poznali jsme se na začátku šedesátých let, pracovala v Hlavní redakci pro děti a mládež a věnovala se nejmenším dětem. Krásná ženská, která dovedně zacházela s dětmi a dokázala z nich dostat nejenom roztomilosti, ale i věcné úvahy o světě, vykreslit z jejich odpovědí koláže, které zajímaly i dospělé posluchače. Do hry dokázala zapojit i rodiče, babičky a dědy. Její stříhové variace byly předchůdcem pozdějších dokumentů, za které byla odměněna v soutěži Rozhlasová žatva.

† 2005

Připomeňme si jejich názvy „Zapomenutá slova“ nebo „Pohádky pro dospělé“. K tvorbě podobných pořadů získala mnoho tvůrců, kteří se vlastně nezabývali dětskou tematikou, například Karla Kyncla. Že nás, kolegy z redakce, do toho zatahla naplno, je samozřejmé.

Eva byla vůbec člověk, který neustále a někdy až marnotratně hýřil programovými nápady. Ženský šarm používala nenápadně, když trpělivým povídáním o tématu získávala všechny kolem. V její hlavě se zrodila postavička brabčáka Pepíka, později upovídáná Andulka Kukačka v neopakovatelném podání Aťky Janouškové. Eva Kopecká stála svým tichým způsobem i u zrodu rozhlasového Hajaji a jestli se nepletu, měla dost výrazný podíl na tom, že v prvních letech byl hlavním interpretem pohádek před spaním Vlastimil Brodský. Její přátelství s režisérkou Helenou Filipovou mnohdy dotvářelo tvůrčí záměry paní režisérky. To se

týkalo i prvních pořadů Vinárny u Pavouka, tehdy byla totiž manželkou Jiřího Šebánka, který stál u zrodu tohoto pořadu. A musím pokorně přiznat, že jsem podle jejího námětu začal psát program pro nejmenší děti s názvem DDK, neboli Dětská Detektivní Kancelář, kde se děti pokaždé dozvěděly návod na tři hry a hříčky.

V tom hýření nápady pokračovala Eva i při pořadech, na kterých se podílel Jiří Melíšek, když o kterémsi Silvestru vznikla postava Robota Emila v podání Antonína Šury. Později se Robot Emil dostal i na jeviště, a to nejenom v divadle Rokoko. Nemenší podíl měla i na publicisticky hravém nedělním vysílání pro děti s názvem Jú – to se řekne, ve kterém si s chutí zařídili Darek Vostřel a Jiří Šašek. Vystupovali pod jmény Jú a Hele. Pro spolupráci, myslím, získala i Jana Vodňanského a Petra Skoumala a dokázala vyprovokovat k psaní textů i Pavla Tumlíře. Vymýšlela i celoredakční akce a tak například rozhlas po celý den patřil dětem.

Koncem roku 1967 se stále častěji objevuje ve vysílání pro mladé lidi – z dětské tematiky přechází plynule na společensky potřebná témata, která se v rozhlasu objevovala jako houby po jarním dešti roku 1968. Stala se redaktorkou-moderátorkou živě vysílaného Mikrofo- ra, které bylo tehdy populární nejenom mezi mladými lidmi. Do redakce se začlenila rychle, platila totiž mezi uznávané tvůrce i mimo své hlavní téma. Do vysílání pro mladé přivedla Jana Wericha.

Otomar Kvěch

Václav Břešťák

* 4. 9. 1931

Svůj profesní život spojil Václav Břešťák cele s Československým, později Českým rozhlasem. Ihned po ukončení studia na Katedře dějin hudby na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy nastoupil do rozhlasu, nejprve do literárně-hudebního oddělení Zahraničního vysílání, odkud 1. listopadu 1960 přešel do Hlavní redakce hudebního vysílání (redakce symfonické hudby), která tenkrát zajišťovala veškeré hudební pořady v rozhlasovém programu. Zde prošel v oboru vážné hudby všemi specializacemi (plodem tohoto rozhlasového údobí je tiskem vydaná publikace o komorní hudbě: *Poznáváme komorní hudbu*, Praha SHV 1963). Nakonec však zakotvil ve své největší doméně: v oboru symfonické hudby (v popisu práce z r. 1964 měl uvedeno, že: zastupuje vedoucího redaktora, věnuje se převážně oboru symfonické hudby, koncipuje programy v oblasti velkých žánrů symfonických, odpovídá za pořady oboru v české oblasti, navrhuje výrobu symfonických žánrů, vybavuje výrobní požadavky, stará se o přímá vysílání ze studia a přímé přenosy koncertů rozhlasových i externích, zajišťuje jejich průběh, připravuje průvodní slova k pořadům atd...).

V oboru vysílání symfonické hudby vytvořil tisíce koncertních programů, kterými mimo jiné stavěl nejvyšší hodnotovou laťku a zároveň jistou normu. Jednak v oblasti dramaturgie, tj. přiřazení jednotlivých skladeb k sobě v logický celek s ohledem na charakter programu, a jednak rovněž v oblasti interpretace. Známe jsou Břešťákovy cykly Karajanových dirigentských krea-
cí,

Vzpomínám na vypjaté chvíle srpna 68, kdy celé dny a noci sloužila v náhradním studiu v Hvězdoslavo- vě ulici v tehdejším tzv. armádním rozhlase. Před mikrofonem pracovala jako moderátorka komentátorsky náročných pořadů. Vedla dokonce poslední debatu po návratu československé delegace z Moskvy. Téma? Neutralita. Vysílání bylo tvrdě a razantně přerušeno na žádost kohosi z ÚV KSČ. Okupanti prý hrozili zničením vysílače, pokud pořad bude pokračovat. Zdá se, že i pro tento svůj „zločin“ patřila mezi první, kteří z rozhlasu vy- letěli.

Pak se různě protloukala životem – prodávala ve starožitnostech, pracovala jako laborantka na hygienic- ké stanici. V roce 1990 se do rozhlasu po dvaceti letech vrátila a nic z toho, co uměla, nezapomněla. Vedla re- dakci vysílání pro nejmenší děti, ale nejvíce v paměti zůstala její Bílá kronika, kterou připravovala pro tehdej- ší Audiostudio. Pořad oživil tradici stejnojmenného pro- gramu Františka Gela, vysílaného po válce. Mapoval a zveřejňoval dobré skutky, pozitivní konání prostých občanů a jejich případné hrdinské činy. V posledních le- tech se věnovala volné publicistice a dokumentaristice. Měli jsme ji všichni rádi, měla přátele mezi tvůrci růz- ných oborů, mezi výtvarníky, herci, muzikanty, spisova- teli.

Odešla tiše. Ani jsme se s ní nemohli rozloučit. Ne- dozvěděli jsme se, kdy a kde se loučila se světem. Tro- chu nám to bylo líto.

† 21. 6. 1997

cykly Beethovenových, Brucknerových, Mahlerových symfonií. Legendární je přímý přenos v polovině 60. let ze skotského Edingburghu obstarávaný Václavem Bře- šťákem, kde byla v přímém přenosu odvysílána tehdy u nás téměř neznámá 8. symfonie Gustava Mahlera. Lze konstatovat, že tento přenos tvořil podhoubí pro poz- dější nadšené přijetí Mahlerova díla v 70. letech.

V posrpnovém období 1968 Redakci vážné hudby také postihla kádrová čistka, ale v daleko menším roz- sahu než např. ve zpravodajství. Na seznamu vyškrtnu- tých straníků, kteří v rozhlase zůstali se zárukou, byl i hudební redaktor Václav Břešťák, a to především díky svým odborným kvalitám. V osmdesátých letech zabez- pečoval koncepčně i organizačně rozhlasovou prezen- taci koncertních sezón pražských symfonických or- chestrů (ČF, SOČR, FOK), „ústředně“ zajišťoval rozhla- sově využití festivalu Pražské jaro, ze zahraničních snímků vytvářel atraktivní pořady v seriálu Zahraniční hudební festivaly. Podílel se na dramaturgii SOČRu, do- plňoval a obnovoval snímkový fond v symfonické oblas- ti jak vlastní výrobou, tak přebíráním snímků ze Suprap- honu, Pantonu, ČsT, MHV ad. V té době „dle potřeby“ zastupoval i vedoucího redaktora.

Na počátku 90. let Václav Břešťák taktně odmítl mís- to vedoucího redaktora, v rozhlase zůstal jako opravdo- vý „redaktor-specialista“ a nadále setrval u svých pro- gramů symfonické hudby, kde svou autoritou bránil tla- kům na „vylehčování“ programu a pokusům podbízet se posluchači zařazováním méně závažných titulů do vysí-

lání. Trvalý pracovní poměr ukončil v r. 1994, ale pro rozhlas pracoval i nadále.

Po celou dobu působení v rozhlasu se vyjadřoval nejen hudbou, ale i slovem, kterým propagoval a seznamoval s vážnou hudbou nejen posluchače. Publikoval řadu článků např. v Týdeníku Rozhlas: Symfonický orchestr Čs. rozhlasu v nové sezóně (1968), Světový týden hudby v rozhlasu (1.–8. 10. 1977), Pražské jaro 1980 – pozvání hudebního redaktora Václava Břešťáka k poslechu přímých přenosů koncertů z Pražského jara, ale i k pravidelným hudebně vzdělávacím pořadům a informacím o průběhu celého festivalového dění, Hudba vánočního týdne (1980), 55 let SOČR (1981), Hudba v rozhlasu (1983), 41. ročník Pražského jara 1986, Tvůrce rozhlasového orchestru Otakar Jeremiáš (1892–1962) z r. 1992, Jubilejní, padesáté Pražské jaro (1995). Spolupracoval s literární redakcí, zamýšlel se nad dopisy posluchačů o vážné hudbě v rozhlasu ad.

Dojemný byl boj Václava Břešťáka s postupující nemocí. Doslova do posledních dnů se nevzdával možnosti pracovat pro rozhlas, často do jeho budovy docházel s největšími fyzickými obtížemi. O vztahu V. Bře-

šťáka k jeho práci svědčí drobná poznámka, kterou napůl jen pro sebe pronesl, když se dobelhal pár dní před svou smrtí do zvukové režie v Rudolfinu na přímý přenos koncertu Pražského jara: „A jsme doma.“

I když se od doby odchodu Václava Břešťáka v pohledu na vysílání takzvané vážné hudby hodně změnilo, základní premisy, které svou dlouholetou činností razil, zůstávají v práci hudební redakce nadále patrné.

Z knížky „Poznáváme komorní hudbu“:

Komorní hudba dává každému tolik, kolik od ní chceme. Zpočátku toho nemusí být mnoho. Stačí, když si oblíbíme jediné dílo a máme vnitřní jistotu, že mu rozumíme. Takový zážitek je krásnější a tisíckrát hodnotnější, než dojem těch, kteří se neustále pachtí za množstvím skladeb a hledají překotně nová a jiná umělecká vzrušení. Někteří návštěvníci koncertů trpí zvláštní nemocí. I když je třeba skladba citově nezaujala, stydí se to přiznat a ve společnosti horují s nadšením nad její krásou. Komorní hudba však nikdy nebude záležitostí dobrého společenského tónu. Dává nám zcela osobní a smyslově konkrétní umělecký prožitek. V tom je její nejvládnější poslání.

PhDr. Václav Smetáček

* 30. 9. 1906 v Brně

Václav Smetáček, známý především jako dirigent, který stál v čele Symfonického orchestru hl. m. Prahy FOK úctyhodných 30 let, se narodil v Brně, kde jeho otec, právník ve státní službě Rudolf Smetáček (mimořadně celý život nadšený amatérský hudebník), dočasně působil jako místopředseda kompozice. Tam také začal Václav Smetáček chodit do školy a učit se hře na housle. Po návratu rodiny do Čech pokračoval na gymnáziu ve Slaném. Studium přerušil, aby vstoupil na Pražskou konzervatoř, kde studoval najednou tři obory. Absolvoval jako hoboista ve třídě Ladislava Skuhrovského (1922–30), kompozici vystudoval u Jaroslava Kříčky (1928–30) a dirigování u Metoda Doležila a Pavla Dědečka (1928–30). Zároveň pak dokončil gymnaziální studia v Praze maturitou v roce 1930. Na filozofické fakultě Karlovy univerzity vystudoval hudební vědu u Zdeňka Nejedlého a Josefa Huttera, estetiku u Otakara Zicha a rovněž filozofii (1928–33). Titul PhDr. získal na základě disertační práce *Orchestrace Smetanova mládí*.

V roce 1928 založil a do roku 1956 vedl *Pražské dechové kvinteto*.

Jako zástupce I. hoboisty v letech 1930–33 působil v České filharmonii a vždy zdůrazňoval, že sledovat práci Václava Talicha s orchestrem bylo pro něho vynikající školou dirigování.

Od října 1943 do května 1945 byl dirigentem a šéfem filmového orchestru (FISYO).

V letech 1934–1939 byl také zástupcem sbormistra pražského pěveckého sboru Hlahol Josefa Herleho, kterého pak v jeho funkci pro sedm dalších let nahradil.

V roce 1942 převzal jako šéfdirigent vedení Symfonického orchestru FOK (od roku 1952 *Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK*) od jeho zakladatele a prvního dirigenta Rudolfa Pekárka po jeho internaci v kon-

† 18. 2. 1986

centračním táboře. (Shodou okolností to bylo 12. května, právě ve výroční den úmrtí Bedřicha Smetany.) FOK se mu tak stal domovským působištěm. Jeho uměleckým ředitelem a šéfdirigentem byl do roku 1961, dále pak šéfdirigentem do března 1972. Absolvoval s ním bezpočet koncertů, koncertních turné a pořídil množství cenných gramofonových nahrávek. S orchestrem FOK spolupracoval jako hostující dirigent až do své smrti v roce 1986.

V sezoně 1959–60 byl dirigentem a ředitelem Městského symfonického orchestru v Berlíně.

Od roku 1938, kdy vystoupil v Londýně, navštívil jako hostující dirigent všechny světadily kromě Antarktidy, dirigoval nejslavnější světové orchestry. V milánské La Scale uvedl premiéru Janáčkovy opery *Zápisky z mrtvého domu*. V největším operním domě Jižní Ameriky v Teatro Colon nejprve dirigoval řadu symfonických koncertů, na nichž byla kromě jiného několikrát uvedena i kompletní Smetanova *Má vlast*. V dalších sezonách tam řídil Musorgského *Borise Godunova*, Bartókova *Modrovouse* a Podivuhodného *mandarina*, Janáčkovu *Káťu Kabanovou* a Šostakovičovu *Kateřinu Ismajlovnu*.

V Rejkjavíku nastudoval Smetanovu *Prodanou nevěstu* a Verdiho *Rigoletta* se slavným Nicolaiem Geddou v titulní roli.

Smetáčkovou „tajnou“ láskou byl velký dechový orchestr. Žertem to zdůvodňoval tím, že když v Brně přicházel na svět, právě prý pod okny pochodovala vojenská dechovka. Například téměř při každé své návštěvě Buenos Aires řídil také koncert městského dechového orchestru – *Banda Municipal*.

Neměli bychom také zapomenout na jeho bohatou spolupráci s českými, moravskými a slovenskými orchestry, na které si vždy nacházel čas a se kterými pra-

coval nesmírně rád. Koncertoval v Českých Budějovicích, Teplicích, Ostravě, Brně, Bratislavě, Košicích.

V tomto *částečném* výčtu jsme ale zatím záměrně nezmiňovali jedno období, a tím je jeho působení v rozhlasu. Zkusme se u něj zastavit. Rozhlas totiž v životě a kariéře Václava Smetáčka nebyl nikterak okrajovou epizodou. Už to, že v této instituci působil od roku 1934 do roku 1943 – tedy celých 9 let, napovídá, že to byla ve vývoji pozdějšího významného dirigenta jistě léta důležitá a podnětná. Postupně pracoval v rozhlase jako tajemník hudebního odboru, přednosta gramofonového oddělení a dirigent. V nesnadných válečných letech to bylo pod vedením legendárního K. B. Jiráka a avantgardního skladatele Jaroslava Řídkého. Jeho kolegy a posléze i osobními přáteli byli také budoucí skladatelské osobnosti jako Miloslav Kabeláč nebo Klement Slavický. Jejich díla pak jako už uznávaný světový dirigent prosazoval doma i ve světě.

V době jeho rozhlasového angažmá bylo rovněž velmi aktivní a známé Pražské dechové kvinteto. Toto komorní těleso působilo především v živém vysílání rozhlasu, ale byly pořízeny i nahrávky jeho koncertů.

Jako dirigent řídil mnoho koncertů, které rozhlas přenášel živě ze studia, a také v rozhlase pořídil mnoho nahrávek s FOKem, Českou filharmonií i SOČRem.

Mnohé z těchto nahrávek jsou součástí „Zlatého fondu“ a některé převzala i světová vydavatelství (např. Harmonia Mundi), aby je v digitalizované podobě na CD přiblížila zájemcům o raritní nahrávky ve světě.

Mohli jste si povšimnout, že hovoříme o živých přenosech rádia. Praxe minulých stadií rozhlasového vysílání taková byla. Ve studiu se shromáždil komorní nebo symfonický ansámbl, k pultu se postavil dirigent a červené světlo z režie oznámilo, že začíná přenos – koncert určený posluchačům přímo, jako v koncertní síni. Bez možnosti střihu a následné korekce. To tedy byla také mimo jiné nedocenitelná škola pro dirigenta Václava Smetáčka. Věděl, že nic se nedá ošidit, že kritický posluchač je v té chvíli u přijímače. Možná právě proto byl posléze vždy tak nekompromisní při práci na koncertním pódiu i při gramofonovém nahrávání.

Rozhlas ho bezpochyby mnohému naučil. V gramofonovém oddělení měl přístup k nahrávkám, které ho mohly profesionálně poučit a inspirovat. Vážil si rozhlasu jako média, které je schopno zprostředkovat intimní zážitky hudby i slova. Po celý svůj život byl rozhlasu blízko. Po dlouhou dobu s ním blízce spolupracoval a na sklonku svých let si jeho vysílání vychutnával jako pozorový posluchač.

V. S.

Václav Sommer

* 25. 10. 1906 Prostějov

Začal spoluprací s brněnským studiem 1931, 1932–1935 publikoval pod značkou vs rozhlasové kritiky v Národním osvobození, 1935 nastoupil do Radiojournalu, 1936 jmenován režisérem, 1939 se stává vedoucí režisérem. Za protektorátu odešel na administrativní pracoviště. (Podrobnější životaběh Václava Sommera jsme otiskli jako příspěvek ze semináře SRT v Poděbradech v č. 10/2003.)

Z jeho režii: J. Toman, Řeka čaruje; K. J. Beneš, Kouzelný dům; 1938: K. J. Beneš, Uloupený život; W. Shakespeare, Veselé ženy windsorské; 1939: Z. Endris, Dobrodruh; F. Kožík, Dábelská sonáta; 1940: Marek-Wenig, Žlutá růže; 1941: F. Schiller, Valdštejnská trilogie, Dyk-Endris, Krysař.

Ze vzpomínkového nekrologu F. K. Zemana:

vs. Tato značka ve sloupcích Národního osvobození v letech 1932 až 1935 se ctí obtočí jako zbraň nám všem, kteří tvrdíme, že rozhlasové umění potřebuje a zasluhuje vážné a vzdělané odborné kritiky. Dr. Václav Sommer tu byl průkopníkem a jeho soudy, třebaže musily počítat se skrovným rozsahem rubriky v denním listě, staly se časem ukazovateli cest a spolupráce kritika této hodnoty v rozhlasové tvorbě stala se rozhlasu brzy potřebou tak silnou, že dr. Sommerovi bylo nabídnuto místo režiséra v rozhlase. Přijal a dal se do práce a nastoupil cestu svou za okolností značně nevýhodných: Vyhraněný sloh šéfrežiséra Jaroslava Hurta na jedné a experimentování a hledání na straně druhé, byly úskalími, jež jen umělec tak jasně svůj, jako byl Som-

† 26. 10. 1945 Kostelec n. Černými lesy

Divadelní a rozhlasový kritik, rozhlasový režisér

mer, dovedl rozeznat a také zmocit. Po Hurtově odchodu se stal Sommer jeho nástupcem a teprve při reorganizaci prováděné už pod tlakem let 1939–40 ustoupil Sommer do pozadí, aby se stal tichým, ale žhavě zaujatým pozorovatelem života, rozhlasu i divadla a aby se vrátil ke svým divadelním studiím. Udělali ho podle jeho přání administrativním úředníkem, českým šéfem programové správy. Ale i tam udělal pilný a svědomitý dr. Sommer kus velké a záslužné práce. Staral se, aby rozhlas i za okupace a přes odpor Němců aspoň slušně honoroval české umělce. A stále se zajímal o všechn program, sledoval jej a leckdy i zasáhl, varoval, poradil, pomohl. Nejednou mnoho i riskoval a často odvážně prosadil i věci nejméně populární u sudetského Němce Märze, který jako německý šéf téhož oddělení byl Sommerovým představeným.

Jako režisér byl dr. Václav Sommer především hledačem duchovní cesty – zaměřením věci na nitro posluchačovo, tendence v nejryzejším smyslu slova. Tomu pak nikoli jako podřízený a služebný, ale hodnotou rovný prvek přiřadil režijní pojetí a provedení samo. Jeho rozhlasová režie byla vždy hluboce promyšlená a do poslední podrobnosti připravená; ukládala své zlato do mluvy hercovy, do jejího působení niterného. Byly to vlastně neefektní, ale silou krásy myšlenek vyjadřovaných v intencích Sommerova citění mimořádné a půvabné kreace, které uváděl a které si někdy i sám volil, jako například Tomanova hra „Řeka čaruje“, K. J. Beneše „Uloupený život“ a „Kouzelný dům“, Valdštejnská trilogie, Zemanovo pásmo „Štědrý večer pracujících“ aj. Jako rozhlasový autor napsal několik relací literárních

a dvě pásma krajová. Jedno o Poličce, druhé o Lito-
myšli.

Elegantní a jemný, ušlechtilý i zjevem a řečí i jednáním byl dr. Václav Sommer obecně vážen a oblíben. Byl zábavný, vtipný společník, vždycky s trochou ironie v záloze, ale ve chvílích, kdy to stálo za to, dovedl vzplá-

nout a vydat ze sebe tolik radostného zájmu a nadšení pro dobrou myšlenku, podnět a čin, že jsme právě pro tohle ve válečných letech za ním chodívali často „neúředně“.

fks

Náš rozhlas XII. 1945, č. 48

PhDr. Rostislav Běhal

Jan Petránek

* 25. 12. 1931 Praha

Vypsat věcně a nezpochybnitelně Petránkovo curriculum vitae není snadné. Je tolik obetkováno ornamenty jeho vypravěčského umění, že se nedoberete, kde končí holá skutečnost a začíná licence vypravěče.

Takhle se například v r. 1951 dostal Jan Petránek do rozhlasu: Přišel na vypsaný konkurz rovnou od maturity. Na dvanáct volných míst redaktorů se hlásila stovka uchazečů, on ze všech nejmladší. Vzdal to bez boje a už se bral k odchodu, když na stolku v předsálí zazvonil telefon. Z nudy ho zvedl. Zpravodaj z Plzně chtěl podat zprávu a volal písařnu. Jiný by řekl „omyl“ a zavěsil. Petránek vytáhl blok, těsnopisem, jak ho to učili ve škole, zprávu zapsal a šel hledat písařnu. Jiného by někdo potkal a zeptal se ho, co tady bloumá a možná ho nechal vyvést. Petránek potkal František Gel, zářící jako vždy ochotou. Zavedl ho až do sekretariátu šéfredaktora, kterým byl Karel Beba. Písařka neměla čas. Petránek usedl ke stroji a zprávu přepsal. Beba se bavil... Přečetl zprávu a řekl: „Zkrátit!“ Petránek zkrátil a za chvíli svou první zprávu uslyšel ve vysílání. Večer ho zastihl už jako pomocníka na noční směně.^{1/}

Jedno je jisté a jsou na to papíry: ve zprávách dlouho nezůstal, už za rok musel jít na vojnu. A protože to bylo za ministrování Alexeje Čepičky, pobyl tam skoro tři roky. Zato po návratu se ocitl přímo v redakci mezinárodního života. Znalost řečí pochytil na obchodní akademii a také u svého otce (ten vládl nejméně pěti jazyky). Jan (Honza) Petránek byl v redakci nejmladší a tak musel vyslechnout nejedno mentorování. Házel to za hlavu a pustil se do zapáleného studia. Nevím, jestli je to u něj důkladnost nebo zvědavost, ale když se Petránek připravuje na jakékoliv téma, bere to „ab ovo“ – od vajíčka. Nejvíce ho zajímala Asie. Cítil (a jeho otec mu to také říkal), že tehle kontinent bude jednou hybat světem. Studoval nejenom mezinárodní problémy, ale i dějiny asijských zemí, jejich religionismus, sociální poměry. Pídlil se po encyklopediích a učil se nazpaměť životopisy asijských politiků i s místními drby. Přitom byl ovšem vždycky připravený zúčastnit se každé povedené neplechy v redakci, všeho, co vybočovalo ze šedi-
vosti, i leckomu pomoci. Parták do nepohody.

V r. 1962 se mu podařilo, že byl jako druhý (po Dušanu Ruppeldtovi) vyslán na zpravodajský post do jeho vytoužené Indie. Když dnes o tom posloucháte jeho vyprávění, zdá se, že všem členům indické vlády nena-
padlo ve chvílích volna nic jiného než pozvat Petrána na čaj. Ani bych se jim nedivil. Má totiž nejenom smysl pro humor, ale dovede i se zájmem naslouchat a diskutovat o velmi vážných věcech. To dělá ta jeho zvědavost. Ať to bylo jak bylo, něco na těch neformálních vztazích být musí, protože mnoho let potom, co se z Indie vrátil

– už v dobách normalizace, kdy bývalý zahraniční zpravodaj Čs. rozhlasu zastával úlohu topiče v kotelně hostivařské továrny na pneumatiky MITAS – mu přišla pozvánka z indického velvyslanectví. Zvali ho na slavnostní recepci uspořádanou na počest návštěvy D. Nehrua v Československu. Podle Petránkova vyprávění byla pozvánka adresována pracovníkovi „Tiskové agentury MITAS“. I jestli to není pravda, tak je to hezky vymyšlené. Jisté je, že takové neformální vztahy jsou pro zahraničního zpravodaje požehnáním. A tak Petránkovy asijské komentáře byly zasvěcené a uznávané. Přesto v Indii nepobyl dlouho. Odmítl plnit novinářské úkoly, které na něm vyžadovala čs. rozvědka, a tak upadl do úřední nemilosti. Vrátil se a dostal za úkol připravit se na další stáž – tentokrát do Moskvy. (Zřejmě se předpokládalo, že tam po něm rozvědka tajné úkoly chtít nebude.)

Začalo nové studium. I tam měl před sebou pořádný kousek Asie – všechny ty Tadžikistán, Uzbekistán, Turkmenistán a další – ostatně i pro Sovětský svaz byly oříškem a nemálo ovlivňovaly vnitřní politiku... A zase to bylo stejné: s Brežněvem a Kosyginem sice u samovaru nesedával, ale brzy znal kdekterého moskevského novináře i babku na trhu. A cítil, co se děje pod povrchem. Tehdy se už v podhoubí začala rodit nová svobodnější smýšlející kulturní vrstva. Petránek ji obdivoval a bylo mu Ruska pod jhem dědiců stalinismu strašně líto. A dost to ovlivnilo jeho další tvorbu. Už to také nebyl žádný studentík, ale pětaticátník, kterému obě zahraniční zkušenosti přidaly na rozhledu i rozvaze.

Ze Sovětského svazu se vrátil v r. 1967 (vystřídal ho tam Luboš Dobrovský) a vstoupil rovnýma nohama do „českého jara“. Redakce mezinárodního života vedená Milanem Weinerem byla tehdy osou nového myšlení v Čs. rozhlase a přicházeli jí na pomoc z redakcí celého rozhlasu včetně uměleckých. A Petránek byl zase u všeho a jeho poznámky a komentáře byly obeznalé a podložené moskevskou zkušeností.

A pak už to bylo jako se všemi. Ruské tanky a po nich Husákův nástup, začátek „normalizace“ znamenaly i pro Petrána výpověď a jediné zaměstnání, které mu bylo povoleno, byla kotelna v Hostivaři. Sešel se tam s vybranou společností. Kotle obsluhovali významní filozofové a historici (např. K. Kaplan) a nudná práce při sledování tlaku, otáčení koleček, při obsluze ventilů a přečerpávání oleje vyvolávala přetlak čínorodosti. Publicisticky se projevit nemohl, tak aspoň vědátorům pomáhal nebo si překládal ap. Ve vědeckém koumání se totiž pokračovalo i v kotelnické buňce.

A pak přišel na místo dalšího kotelníka hudební skladatel Jaroslav Jakoubek. Zřejmě si padli do oka, protože Jakoubek přizval Petrána k začínající skupině,

kteřá se rozhodla bojovat proti duchaumrtvující normalizaci písničkou. „Šanson, věc veřejná“ se jmenovalo hnutí vzdorovitého ducha.^{2/} Jaroslav Jakoubek, Alena Havlíčková, Rudolf Pellar a jeho přítel, skladatel a klavírista Milan Jíra stáli u jeho základů. A teď i Jan Petránek. Jejich normalizační éra připomíná osudy venkovských divadelních společností, které honili četníci pro potulku. Začínali v Umělecké besedě na Malé Straně, ale brzo přišel zákaz. Našli nového pořadatele a přestěhovali se do Smíchovského pivovaru. Ani tam se nesmělo pokračovat. Následovaly Riegrový sady a pak Ústav makromolekulární chemie. Další cesta vedla na venkov. S tím věčným stěhováním i s vynucenými přestávkami – následování vždy věrným obecnstvem – však vydrželi až do 89. roku a pokračují dodnes, i když z původní skupiny ponechala neodbytná léta a úmrtí jen R. Pellara, M. Jíru a – Honzu Petránka.

Ten našel v „Šansonu, věci veřejné“ novou parketu pro svou neklidnou duši. Stal se textařem i básníkem, psal povídky a fejetony, mezi písničky vkládala skupina i jeho komentáře k dennímu životu. O obecnstvu, které je jako svůj oblíbený cirkus stíhá na jejich vynucené pouti od sálku k sálku, napsal dokonce celý seriál. Ty fejetony a komentáře šířily jako samizdat mezi diváky, ale marně byste je hledali v samizdatových knihovnách, tím méně v tištěných edicích právě tak, jako jeho básně a texty. Petránek jimi plýtvá a rozhazuje je mezi lidmi jako Večerníček své letáky. Zmizely mezi čteli nebo je

zabavila StB při domovních prohlídkách. Mnohé z nich nemá ani sám Petránek.

O jeho romantické duši svědčí i pseudonymy, pod nimiž psal – „Heretikus“ (tj. kacír) a „Jan Manuel Zopata“.

Při tom pestrém životě nezapomněl ovšem ani podepsat Chartu 77 a v r. 1987 být u toho, když Jiří Ruml začal vydávat své první ilegální samizdatové „Lidové noviny“. Už zase jste v nich mohli číst komentáře Jana Petránka. Po převratu se stal automaticky členem redakce „Lidových novin“, a to až do r. 1993.

Říká se, že Honzovi Petránkovi je letos 75 let. Ani tomu tak docela nevěřím. Protože kacír Petránek píše a čte dál své zasvěcené komentáře a je jednou z hvězd vystoupení „Šansonu, věci veřejné“. Není se proto co divit, že mají encyklopedisté co dělat, když mají vypsát jeho charakteristiku a povolání: komentátor, fejetonista, povídkář, textař, básník, překladatel, kotelník.

Pořád je jaksí ten nejmladší z redakce.

Poznámky:

- 1/ Zkráceně převyprávěno podle M. Pátek: Rozhlasáci (edice Rozhlasové práce, ČsRo 1991, s. 79–80)
- 2/ Původní název skupiny i jejich vystoupení zněl „Písničky pod obraz“ podle prvního místa jejich produkci – výstavní síně Umělecké besedy (R. Pellar v rozhovoru s A. Pilátovou in Týdeník Rozhlas, 9. 2. 2004)

DOKUMENT

PhDr. Jan Lopatka

Rozhlasová četba

Otiskujeme závěr diplomové práce Jana Lopatky „Vančurova próza v rozhlase“. – K teoretickým základům rozhlasové reprodukce slovesného díla, který stručně shrnuje zkoumání rozložené v práci na 90 stranách. Autor, literárně teoreticky dobře vyzbrojený a studiem rozhlasových textů, poslechem a problematikou rozhlasu poučený, rozebírá v této práci vlastně poprvé přísně teoreticky vztah původního literárního díla k novému dílu – tvaru rozhlasovému – a sleduje tu i otázky režie a herecké reprodukce.

Tato práce je záslužná nejen jako příspěvek k metodologické problematice rozhlasové literární reprodukce, ale též jako praktický pohled a poučení pro upravovatele literárních textů pro četby v rozhlase, jimž nebyla vždy věnována náležitá péče.

Toto shrnutí otiskujeme také jako základ k diskusi o problémech specifčnosti rozhlasové tvorby a projevu, která by měla zajímat všechny pracovníky rozhlasu v době, kdy se vedle něho prudce rozvíjí televize.

1. Shrnutí

Předmětem práce je zkoumání poměru slovesné předlohy a rozhlasové četby pojaté jako *zkoumání vztahu předlohy a reprodukce*. (Z formálně logického stanoviska hlavní článek problematiky.) Pojmu reprodukce je zde používáno z gnozeologického stanoviska, tedy relativně, na rozdíl od umělecké produkce, která je gnozeologicky odrazem objektivní reality. Ve srovnání s tím je reprodukce rovněž odrazem jisté objektivní reality, ovšem ta sama je objektivizovaným odrazem. Proto „genus proximum“, oblast nadřazená těmto jevům, zahrnující jevy analogické, je *odraz odrazu*. (Analogickým případem je z tohoto stanoviska například knižní ilustrace, zhudebnění textu atd., podle své povahy s více či méně pevným vztahem mezi předlohou a reprodukcí.)

Další otázka je, jaká je *povaha vztahu*. V našem případě je to převod díla do jiného materiálu ve stejné výrazové rovině – přesně zvuková objektivace subjektivního literárního artefaktu, která má za následek odlišné vnímání. Praktickým účelem je konzumentské rozšíření uměleckého díla. Důležitá je ještě připomínka, že jak předloha, tak reprodukce jsou svébytným artefaktem, schopným plnohodnotného konzumu, tento typ aktualizace je tedy další možností realizace díla ve společenském kontextu.

V základě problematiky je existence dvojího reprodukčního vztahu –

1. mezi slovesnou předlohou a dramaturgickou úpravou,
2. mezi upraveným textem a jeho zvukovou objektivací.

Cesta od slovesné předlohy k rozhlasové reprodukci je tedy ovlivněna třemi objektivními principy – dramaturgickým, režijním a interpretačním – a tím trojím subjektivním působením, jak plyne z charakteru repro-

dukčního umění. (Předpokladem tohoto faktu je poznání, že absence subjektu není gnozeologicky možná v žádném případě, nanejvýš ne v oblasti, která aktivní účast subjektu svou podstatou předpokládá.)

Základem objektivních principů jsou objektivní vlastnosti materiálu, do kterého je dílo převáděno – v našem případě specifické stylové faktory rozhlasového projevu:

1. Akustičnost
2. „Veřejnost“ (Z hlediska obecně stylistického)
3. Intervaly mezi jednotlivými částmi
4. Absence přímého kontaktu mezi mluvčím a posluchači.

Dimenze materiálu, do kterého je dílo převáděno, jsou tedy reprezentovány stylovými faktory – už tím předpokládá teoretická práce v tomto směru dvojí aspekt: aspekt esteticko-gnozeologický a aspekt stylistický. Konkrétní rozbor vztahu předlohy a reprodukce v případě daného literárního díla v rozhlasovém provedení předpokládá pak aspekt literárně estetický.

Z uvedených faktorů nejpodstatněji působí první. Má osobitou problematiku v řešení poměru akustičnosti a jeho vizuálnosti, kterou jsme označili jako *regulaci smyslového vnímání*.

V dramaturgickém reprodukčním vztahu označeném jako první dochází k *redukci* obsahových i výrazových stránek díla (ve zdařilých případech spojené se zvětšením kapacity informačního kanálu reprezentativním zachováním prvků s větší možností informace o díle a realitě jím ztělesněné); splňuje tedy pasivní složky reprodukčního procesu.

V druhém reprodukčním vztahu – interpretačním, který vytváří zvukovou objektivaci, dochází rovněž k aktualizaci jednoho ze subjektivních literárních artefaktů; část díla je konkretizována (mluvní prvky v díle). Toto je aktivní složka procesu, která předpokládá moment dotvoření kvalit potenciálně obsažených v díle.

Výsledkem procesů je *rozhlasový literární artefakt* jako zvláštní typ objektivizace díla vzhledem ke konzumentu, literární artefakt sui generis.

Jako rozhodující kritérium pro posuzování výsledku reprodukčních procesů jsme stanovili požadavek, aby při využití všech možností rozhlasové reprodukce nepřekročila výsledná objektivace jednu hranici v rámci díla – *specifičnost odrazu objektivní reality ve svých porcích*.

Kritérium se týká převážně dramaturgického reprodukčního vztahu, ve kterém dochází k textové změně. V druhém reprodukčním vztahu může dojít buď k dotvoření, nebo na druhé straně neadekvátnosti přednesu – to jsou ovšem fakta příznačná vůbec pro reprodukční umění jako takové a jsou jen zintenzivněna tím, že projev je bez přímého kontaktu mluvčího s posluchači, což činí výkon interpretů neobyčejně závažný.

Lze tedy uzavřít, že toto kritérium, které je v podstatě požadavkem adekvátnosti, platí plně pro první produkční vztah.

Ještě poznámka ke gnozeologické podstatě kritéria: Považujeme za nutné vysvětlit ještě v jednom směru podstatu stanoveného kritéria. Zachovat specifičnost odrazu neznámená zachovat nějakou imanentní, metafyzickou vlastnost, obsaženou v díle bez závislosti na vývojové proměnlivosti v procesech konzumu, ale zachovat specifičnost odrazu vzhledem k našemu dobovému pojetí díla, které obsahuje společensko-historickou stránku našeho subjektu – a tou je pojetí díla v zásadě determinováno. (Situace opět obdobná jiným jevům v oblasti umění – když např. posuzujeme současnou inscenaci Hamleta, je kritériem naše současné pojetí Hamleta, „Hamlet 1962“, a vzhledem k němu jako rozhodující instanci pak hodnotíme adekvátnost nebo neadekvátnost inscenace.)

V praktických částech, věnovaných konkrétnímu materiálu, jsme probrali tři zásadní typické případy rozhlasové literární reprodukce vzhledem k tomu, jak bylo respektováno stanovené kritérium:

1. Rozhlasová podoba Nového knihy *Chceme žít*, porušila kritérium v kvalitativním smyslu. Příčina byla jednak v necitlivém, v podstatě subjektivizovaném dramaturgickém postupu, který nerespektoval dostatečně specifikum díla, jednostranně favorizoval fabulační stránku knihy a tím důsledně porušil proporcionalitu zobrazení a výrazu v díle, jednak v neadekvátním přednesu a hudebním rámci. (Kromě toho tento typ prózy se spíše extenzivním než intenzivním ztvárněním skutečnosti není v zásadě „esteticky příznivý“ pro rozhlasovou realizaci.)
2. V případě Vančurova *Pekaře Jana Marhoula* byla zachována specifičnost odrazu i emotivní účinnosti díla, došlo jen k omezení extenzivity odrazu. Zde bylo opět několik důvodů, které přispěly k tomuto výsledku: Poměrně citlivý dramaturgický postup, reprezentativně zachovávající podstatné složky díla, v první řadě ovšem výrazový typ slovesný, který kniha ztělesňuje, jeden z typů, které lze úspěšně zvukově realizovat, jak se ještě zmíníme v závěru této studie, a konečně dotvoření díla využitím zvukových možností reprodukce v druhém reprodukčním vztahu.
3. U Markéty Lazarové zůstala v podstatě zachována specifičnost odrazu i ve své extenzitě, došlo ale k posunutí emotivního působení díla. Na rozdíl od předchozích případů se zde v mnohem větší míře uplatnily jiné typy úprav než prostá redukce.

Tyto praktické části byly de facto ilustrací, i když v pracovním postupu se nejprve z klasifikace materiálu vycházelo. Vyčerpávající rozbor odchylek předlohy a reprodukce v prvním reprodukčním vztahu by předpokládal práci s jinými proporcemi, která by ostatně byla spíše stylistické povahy. Naše práce se týkala některých základních teoretických problémů této oblasti. Na jejich podstatě nemění nic ani ta případná krajnost, že by, abstrahováno od praktických zřetelů, bylo dílo realizováno beze změn. Ani to by totiž nic neměnilo na povaze základního problému – převodu díla do jiného materiálu, který má za následek odlišné vnímání, jinak změny objektivního určení informačního kanálu.

Rozvržení práce bylo diktováno dosavadním faktickým stavem teoretické práce v této oblasti u nás, jak bylo upozorňováno v úvodu. Proto je těžiště v systemizaci problematiky na základě poznatků estetických a gnozeologických.

2. K praktickým závěrům

Z poznání jednotlivých složek rozhlasové literární reprodukce plynou některé specifické praktické závěry pro rozhlasovou dramaturgii:

A. Pro výběr:

Je-li dílo převáděno do jiného materiálu, který má jiné objektivní vlastnosti, obecně z toho plyne, že výběr má být toho druhu, aby slovesná předloha potenciálně obsahovala nějaké znaky, které jsou ve shodě s těmito vlastnostmi materiálu. Dále, vycházíme-li z praktického kontextu, dílo tohoto typu, z něhož lze snáze provést redukci jeho obsahových a výrazových prvků, aniž se zásadně poruší jeho výsledné esteticko poznávací působení. Vzhledem k těmto dvěma zřetelům půjde zejména o tyto prozaické typy potenciálně výhodné pro rozhlasové provedení:

1. Knihy, které spíše než v kauzální dějové souvislosti mají těžiště ve vyprávění lidského osudu, kolem něhož se soustřeďují všechny složky díla. (Z realizovaných čteb připomínáme *Colas Breugnona*, *Drdovu Živou vodu*, *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda* a další. – Působí zde i druhá dialektická složka činitele označeného jako „veřejnost“ – poslech v intimním prostředí, která vytváří příznivé podmínky pro psychické ztotožnění konzumenta s vývojem osobnostního osudu monumentalizovaným ve zvukovém provedení.)
2. Typ prózy, který jsme označili jako „auditivní“, to je s takovou prozaickou dikcí, ve které převažují výrazové složky, které se normálně realizují v akustické rovině. (Ze stylistického stanoviska s potenciální převahou prvků mluveného projevu. – V kontextu naší prózy zejména *Karek Poláček*, *Čapkovy povídky* atd. Z hlediska předávání informací jde o výrazový systém, u kterého nedochází při změně informačního kanálu v akustický k větší dezorganizaci systému – entropii.)
3. Konečně prozaický výrazový typ, s kterým jsme se setkali v případě *Vančurovy prózy* – takový, o němž lze obecně říci, že specifičnost odrazu, estetická účinnost je převážně obsažena už v jednotlivých výrazových složkách.

Zde zase nejde o vyčerpávající klasifikaci ani o „čisté“ typy, ale o povahu převažujících jevů v díle a dále to, aby tyto jevy byly pokud možno v souladu s objektivním určením materiálu, pro který se dílo upravuje. Pak jde o to, aby buď změny (redukce) zasahující kvalitativně do struktury díla byly co nejméně nutné, jak je tomu u prvních dvou typů, nebo nenarušovaly v podstatě specifičnost díla, jak je tomu u posledního případu.

B. Pro úpravy:

Vycházíme z faktické situace v tom, že je nutné časové zkrácení díla. (Ostatně – vcelku není tento typ aktualizace jako takový chápán jako plná náhrada za normální konzum slovesné tvorby, ale jako „čtení z knihy“,